А. В. Руднева

КУРСКИЕ ТАНКИ И КАРАГОДЫ



А. В. Руднева

КУРСКИЕ ТАНКИ И КАРАГОДЫ

ТАНОЧНЫЕ И КАРАГОДНЫЕ ПЕСНИ
И ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ
ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ПЬЕСЫ

Советский композитор
Москва · 1975

ОТ АВТОРА

«Курские хороводы без малейшего преувеличения представляют собой грандиозное явление, если взять время пятьдесят и более лет тому назад... Приезжие в Курск удивлялись изобилию этих хороводов и танков... В Харькове, Орле, Воронеже, Белгороде и Рыльске и в то время не было ничего подобного».

(«Курские губернские ведомости», 1905, № 88)

Изучение музыкально-поэтического творчества одной области имеет большое значение для фольклористики в целом. Оно способствует успешному разрешению многих музыковедческих проблем. Исследователь имеет возможность детально ознакомиться с песенным репертуаром данного края и жанровой его направленностью [1], своеобразием местного народного творчества. Это позволяет выявить соотношение областных стилей, взаимопроникновение смежных и более далеких национальных культур, а также общность истоков народного творчества с профессиональным искусством в глубине истории, культурные связи разных эпох, преемственность традиций и черты нового.

Музыкальный фольклор Курской области привлек внимание советских фольклористов следующими неизученными пока неповторимыми особенностями: 1) бытованием редкого музыкального духового инструмента—кугикл (флейты Пана); 2) наличием ансамбля дударей с многовековой традицией совместной игры (кугиклы, дудка, пыжатка, жалейка, гудок, скрипка); 3) весьма оригинальной традицией вождения танкóв и карагодов. В карагодах инструментальная музыка сочетается с пением коротких припевок под пляску. Танки развивались в тесной хореографической связи с карагодами, но исполнялись только под таночные песни.

Танки и карагоды, таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы — важнейшая часть фольклора Курской области по сравнению с иными бытующими там жанрами [2]. Изучение хороводных и плясовых произведений вылилось у нас в монографию об уникальной хореографической и песенной народной культуре, отличной от фольклора прочих областей Европейской России и способной развиваться в новых условиях социалистического искусства.

[1] Например, по нашим наблюдениям, ведущим жанром в Воронежской области является частушка, в Волгоградской — историческая песня и былина, в Брянской — календарные земледельческие песни, в Смоленской — свадебные песни, в Курской — танки́ и карагоды.

[2] Помимо таночных, карагодных и инструментальных пьес существуют лирические, свадебные, трудовые, календарные песни, частушки, баллады, стихи лирников. Не встретились нам только исторические песни и былины.

Можно с уверенностью сказать, что если советские фольклористы направят свои усилия на исследование музыкального творчества других областей, то с помощью документальных образцов, совместно с учеными иных отраслей, они помогут обрисовать культурное прошлое русского народа во всем его богатстве и красоте, в стройном единстве музыки и поэзии с другими видами национального искусства.

Знакомство автора с курским фольклором началось в 1939 году с приходом на работу в Кабинет народного музыкального творчества при Московской государственной консерватории, когда понадобилось расшифровать фонозаписи наигрышей на кугиклах для книги профессора К. В. Квитки «Флейта Пана у русских» (в нее были включены сведения о курских кугиклах, собранные в экспедициях 1937 и 1940 годов). Участие во второй фольклорной эксперции в Курскую область, предпринятой проф. К. В. Квиткой в 1940 году, определило направление интересов автора в сторону изучения народных музыкальных инструментов вообще и ансамбля курских народных инструментов в частности, а также инструментальных наигрышей, текстов песенок под пляску, связи хореографии с музыкой, народных приемов пляски. Так началось комплексное изучение хороводов и плясок, песен и музыки курско-белгородской зоны.

Только в 1954 и в 1956 годах удалось побывать еще в шести районах области. В результате нами собрано сто пятьдесят с лишним таночных и карагодных песен и инструментальных наигрышей. Это собрание послужило основой настоящей работы. Оно составляет подготавливаемое к изданию дополнение к ней в виде сборника в шести частях.

В книге 159 нотных примеров. 36 песен взято из рукописных и печатных источников. Остальные, за малыми исключениями, представляют собой нотации фонозаписей, произведенных в экспедициях и в Кабинете народного творчества преимущественно автором[1] и руководителем Кабинета проф. К. В. Квиткой, а также сотрудниками Кабинета В. М. Кривоносовым, И. К. Здановичем, Л. А. Бачинским и К. Г. Свитовой.

Работа автора над музыкальным фольклором Курской области протекала в течение ряда лет в Кабинете народного музыкального творчества, в консерватории, в Союзе советских композиторов, в издательстве Музгиз в исключительно дружелюбной, теплой атмосфере.

Своим научным руководителем, длительное время наблюдавшим за моей работой над курским фольклором, я считаю моего учителя, ныне покойного Климента Васильевича Квитку (ум. в 1953 г.). Ему я обязана основами исследовательского метода в области фольклора.

Светлой памяти Климента Васильевича посвящаю эту книгу.

А. Руднева

[1] Все рисунки хороводов, чертежи, схемы, таблицы, зарисовки костюмов, некоторые фотографии также сделаны мною. Техническое их исполнение несовершенно, но достоверно.

Глава 1

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР

СВЕДЕНИЯ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭТНОГРАФИИ КУРСКОЙ ОБЛАСТИ

Наиболее ранние известные нам упоминания о народных песнях, плясках и музыкальных инструментах, бытовавших в Курском воеводстве, относятся к XVII веку. Так, в 1648 году выборный от «детей боярских» города Курска Гаврила Иванович Малышев подал царю челобитную о том, чтобы в Соборное Уложение (1649) был введен закон о запрещении песен и игр. Когда же он узнал, что его челобитная не нашла отражения в Соборном Уложении, то подал вторую, прося царя указом запретить «праздничные игрища, сатанинские песни, скакания и плясания»[1]. Просимые указы были посланы в южные города России.

Значительно позднее, в 1673 году, почти теми же словами была написана грамота митрополита Белгородского и Обоянского преосвященного Михаила «О мирских игрищах в Курске», присланная на имя курского архимандрита Никодима. Приводим выдержки из этого документа, запрещающего народные мирские развлечения в городе Курске.

«...Чтобы в городе и на посаде, в слободке и уезде всяких чинов мирские люди и жены их и дети в воскресные дни, и в Господни, и Богородичны, и великих святых в праздники приходили бы к церкви... от безмерного пьянства уклонялись, и скоморохов с домрами и гуслями, и с волынками, и со всякими играми... в домы к себе не призывали, и на улицах, на полях и на свадьбах богомерзких и скверных песен не пели и не плясали, и в ладони не били, и всяких бесовских игр не слушали»[2].

Из этих документов видно, что к первой половине XVII века народные песни с действием — игровые, плясовые, свадебные, календарно-обрядовые,— а также всякого рода игрища и инструментальная музыка были широко распространены.

Очевидна близость к народным образцам репертуара скоморохов (профессиональных мастеров). Нет сомнения, что некоторые их произ-

[1] Курск. Очерки из истории города Курска. Курск, 1957, с. 44.

[2] Полевой Н. А. Русская вивлиофика или собрание материалов для отечественной истории, географии, статистики и древней русской литературы, издаваемое Н. Полевым, т. I. М., 1833, с. 30.

ведения вошли в быт и сохранились в качестве народных по настоящее время. Об этом говорят как старые, так и современные записи песен, сделанные нами в последние десятилетия.

Попытка церковной власти подавить творческую инициативу народа, силой пресечь развитие светского музыкально-драматического искусства не имела успеха. Она лишь приглушила его на короткое время. Пожалуй, ни в одной губернии старой царской России не был так смело и дерзко брошен вызов церкви, как в Курской. Здесь имели место широкие народные массовые гулянья с вождением грандиозных по своему размаху танков. Существовало множество ликующих и жизнеутверждающих торжественных таночных песен. Бурно развивалась ансамблевая игра (преимущественно плясовой музыки); в дни великого поста воздух оглашался пением песен порой с остросатирическим текстом.

Другой документ (1713 г.), указывающий на народные обрядовые и песенные традиции в XVII и начале XVIII в., мы находим в архивном судебном деле «Об утонутии поселянки Дарьи Дровянниковой». Преподаватель женской гимназии Курска любитель-этнограф А. А. Танков на основе этого документа написал этнографический очерк под названием «Тайна реки Тускори»: «Старина сохранила нам рассказ о бывшем когда-то в обычае у жителей подгородной слободы Стрелецкой чествовании своеобразным манером бога весны и весеннего половодья...»[1]

Выбирали красивую девушку, привязывали к ней разукрашенного деревянного идола.

«...Девушка с идолом стояла на первой лодке, позади нее старец. Целая флотилия слобожан с песнями плыла по реке, затем идола сбрасывали в воду, а флотилия возвращалась обратно, веселясь до поздней ночи. На реке все время пели песни»[2]. Девушку, «царицу воды», тоже сталкивали в воду, но затем извлекали ее.

Обычай чествования «бога весны, бога воды» давно ушел из народного быта в прошлое. До нас дошли лишь песни, исполнявшиеся в то время: «Елий мой, елий!» «Разлився Дунай» и другие (см. нотные примеры №№ 2 и 3).

Начиная с тридцатых годов XIX столетия в журналах, газетах, сборниках все чаще и чаще появляются статьи и очерки о народном музыкальном быте Курской губернии.

Первым автором, выступившим с публикацией статей о народной этнографии, можно считать А. И. Дмитрюкова, штатного смотрителя Рыльского училища, позднее учителя Суджанского уездного училища. В 1828 году он составил «Статистическое описание г. Суджи и Суджанского уезда».

В отрывке из этого описания «Нравы, обычаи и образ жизни в Суджанском уезде Курской губернии» подробно обрисован быт русских

[1] Танков А. Тайна реки Тускори (из архивных документов). «Курские губернские ведомости», 1900, № 78, с. 2—4.

[2] Там же.

и украинцев (малороссов) Суджанского уезда: их одежда, домашняя утварь, пища. Есть несколько слов о песнях:

«Песни... русских... однообразны в голосе. Женщины под сии песни, с звуками гудка, а иногда с аккомпаньеманом сделанных из тростника, разной длины, дудочек, называемых здесь кувичками, пляшут медленно и тихо. В их песнях часто упоминается Дид, Ладо и Лель, или люли...» [1].

В Курских губернских ведомостях с 1839 по 1848 год печатались заметки и статьи о народном творчестве.

К документам сороковых и пятидесятых годов следует отнести очерк Е. А. Авдеевой, датированный 1842 годом [2], в котором содержатся воспоминания о Курске.

Этот очерк и статья того же автора «Старинная русская одежда» [3] интересны подробным описанием городской и сельской одежды жителей Курска и Курской губернии в первой половине XIX в.

В 1843 году была опубликована статья одного из первых исследователей русской народной музыки, сотрудника журнала «Маяк» (1840—1844) П. Коробчевского «О народной музыке и напевах в Курской губернии». Приводим из нее выдержки.

«Простой народ в Курской губернии разделяет их (песни.— *А. Р.*) на з а у н ы в н ы е и р а з у х а б и с т ы е. К первым относятся почти все песни, которые играются на целую ноту с g-moll, C-dur, f-moll. К последним же — все те, которые играются скоро, бегло (vivace), стаккато и пиччикато. «Скучно, матушка, весной жить одной», «Что не белые снеги в поле забелелись», «Я по горенке хожу, плачу и тужу» — вот песни, которые можно отнести к первому разряду.

Ко второму же можно причислить, например, веселую песню, которую мне удалось услышать в Обоянском уезде. Считаю не лишним предложить ее здесь как образец народности.

Соловей мой, соловушка,
Соловей мой, молоденький.
Ой, ляли, ли, ляли,
Ой, ли, лей, ляли, ли, ляли.

Как тебе не скучится
Во сыром бору живучи.
Припев.

На зеленой березоньке,
На зеленой сосенушке.
Припев.

Молодка, молодушка,
Молодка пригожая.
Припев.

Как тебе не сгрустнется,
В высоком терему сидевчи,
Припев.

Во горенке взаперти,
На старого мужа глядючи.
Припев.

За старою головою,
За седою бородою.
Припев.

[1] Д м и т р ю к о в А. И. Нравы, обычаи и образ жизни в Суджанском уезде Курской губернии. «Московский телеграф», 1831, № 10, с. 266.

[2] А в д е е в а Е. А. Записки о старом и новом русском быте. СПб., 1842.

[3] А в д е е в а Е. А. Старинная русская одежда, изменения в ней и моды нашего времени. «Отечественные записки», т. 88. СПб, 1853.

Напев этой песни чрезвычайно жив, разнообразен и весел [1]. В этом же роде есть множество других, известных между народом под разными названиями: «Камаринской», «Барыни», «Бычка» и пр.

В праздничный день любо, право, смотреть на хоровод красных девушек, окруженный словно рамою молодыми ребятами в высоких поярковых шляпах, с золотыми галунчиками и павлиньими перышками за бархоткою. Летом обыкновенно собираются они на площади под качели или на близком к селению выгоне: там и песни и пляски...

В уездах Корочанском, Обоянском, Белгородском, Фатежском во всех песнях отзывается что-то героическое, военное, мало элегической простоты. Народ России во всем, как и в делах славы, так и в родных звуках своих самостоятелен и неподражаем» [2].

Статья в целом поверхностна, но автор сумел подметить особенности курских песен — героический характер, что-то «военное» и танцевальность многих из них.

Некто Н. А. Пузанов описывает встречу Екатерины II в г. Курске в продолжающемся из номера в номер очерке в 1848 году. Лишь в пятнадцатом номере находим мы некоторые интересующие нас сведения о народном творчестве и читаем здесь, что по пути следования поезда к Курску вдоль дороги раскинулась «на необозримом пространстве богатейшая и многолюднейшая ярмарка; во многих местах гремела музыка, в отдалении слышны были рожки, хоры песельников» [3] (разрядка наша. — *А. Р.*).

В одной более поздней статье (1905 года), посвященной курским танкам и карагодам, говорится, что Екатерина II, будучи проездом в Курске в июне, любовалась народными хороводами, устроенными специально для нее [4]. Этот факт опущен в очерке Н. Пузанова. Исключительность его в том, что по традиции танки и карагоды водились в г. Курске только на святой неделе (на пасху).

Ценные сведения дают нам «Материалы для описания Курской губернии», публиковавшиеся в газете «Курские губернские ведомости» в 1851 году. В статье неизвестного автора «О препровождении досужного времени» помещено краткое описание некоторых музыкальных инструментов.

«Волынка, или по-малороссийски коза, духовой инструмент, состоящий из кожаного цельного мешка, снятого с козленка. К одной ножке меха приделана трубка, с помощью которой надувается мех, а к другим двум ножкам приделаны дудочки — бас и дискант. Играющий,

[1] См. напев этой песни в нашей записи в нотном примере № 156.

[2] Коробчевский П. О народной музыке и напевах в Курской губернии. «Курские губернские ведомости», 1843, № 49.

[3] Пузанов Н. О высочайшем шествии Екатерины II через Курскую губернию во время путешествия Ее Величества в Южный край государства. «Курские губернские ведомости», 1848, № 15.

[4] К. Д. Старинные курские хороводы. «Курские губернские ведомости», 1905, № 88.

надув мех, кладет его себе под левую мышку и, придавливая понемногу, перебирает пальцами на одной дудочке и, таким образом, разыгрывает разные песни. В Малороссии на этом инструменте играют большею частию слепцы.

Гудок, род скрыпки о трех струнах, на котором играли смычком, держа самый инструмент наподобие виолончели.

Древние и ныне употребляемые музыкальные инструменты суть балалайки, гусли и цынбалы.

Балалайка, трехструнный инструмент, в котором нижние две струны настраиваются в кварту, а третья — в один тон со второю. До появления гармоник, она была любимым инструментом ремесленников, кучеров, лакеев. И ловкий парень, мигач и плясун, с этим инструментом в руках, легко покорял себе сердца деревенских красавиц.

Гусли и цынбалы прежде были в большом употреблении в Малороссии, а теперь их редко можно встретить. Зато там много самоучек-музыкантов, по большей части, слепцов, играющих на бандурах или кобзах, струнном инструменте, похожем на торбан, с металлическими и кишечными струнами, весьма приятном для слуха. Эти странствующие музыканты, напоминающие греческих гомеридов, играя на кобзах, поют разные думы, относящиеся к военным временам жизни малороссийских казаков, а на свадьбах они играют и поют веселые песни, под которые пляшут свадебные гости.

Все упомянутые нами музыкальные инструменты составляли принадлежность простого народа»[1].

В 60—70-х годах пробуждается интерес к этнографии Курского края среди уездной разночинной интеллигенции. По примеру учителя А. И. Дмитрюкова и этнографа А. С. Машкина (см. ниже) собирает песни, пословицы, загадки учитель старооскольского училища Ф. Солодовников. Его увлекает своеобразие народного говора жителей Старо-Оскольского уезда. В 1867 году посмертно появляется его статья «О старооскольском народном говоре», в которой автор впервые ставит вопрос о «вокализме» народного говора[2]. Говор старо-оскольцев действительно музыкален: мягкая, богатая гласными звучная речь должна хорошо ложиться на музыку. И наши наблюдения в соседнем Тимском районе подтверждают выводы Солодовникова о вокализме речи курян.

Уроженец Курского уезда Курской губернии А. Мордвинов в 1871 году опубликовал заметку под названием «Весна в Курской губернии», посвященную особенностям народного музыкального быта курян или, как он говорит, «куряков». Там же помещена фотография мужчины и женщины, играющих на дудке и кувичках (см. фото на с. III).

[1] О препровождении досужного времени. Материалы для описания Курской губернии. «Курские губернские ведомости», 1851, № 46, с. 464.

[2] Солодовников Ф. О старооскольском народном говоре. «Филологические записки», вып. II, III, IV. Воронеж, 1867.

Вот что он писал:

«Почти нигде вы не услышите звуков «кувички», этого народного духового инструмента, кроме этой местности. Вот настала светлая неделя Пасхи, наступила весна, все ожило, встрепенулось, почуя новую жизнь. Весело щебечут птички, ручьи шумят, и на улице собираются хороводы. Солнце уже низко. Разрядясь в свой праздничный наряд: в золотых высоких кокошниках, обвязанных красными платками, тканными золотом, в синих шерстяных сарафанах, обшитых галунами, идут молодицы, а девушки, повязанные такими же платками, с выпущенными косами, в которых вплетены яркие ленты, в цветных сарафанах спешат на улицу, где давно уже скрипят круглые качели, парни играют в дудки и празднующий люд веселится. Собрались девушки и молодухи, взялись за руки и стали в круг — водить хоровод. В середине хоровода поместились музыканты, парни с дудками, а женщины и девушки с «кувичками»... Звуки нельзя описать, а нужно их слышать, чтоб ценить; если много дудок и кувичек, то их приятно слышать, особенно в весенний вечер, когда сады цветут, запах яблонь и черемухи разносится в воздухе и звукам хоровода вторит эхо на низком берегу реки, покрытом густым лесом, в котором трещат соловьи и перекликаются малиновки»[1].

Немало ценного материала по народному музыкально-поэтическому быту мы находим в выходившем ежегодно с начала XX в. Курском сборнике.

В самом обширном первом выпуске 1901 года мы находим коротенькую справку о народных гуляньях на Красной площади: «В начале 30-х годов здесь (на площади.— *А. Р.*) устраивались для катанья высокие ледяные горы, обсаженные зелеными елками, а на святой неделе здесь водили танки и хороводы»[2].

В этнографическом очерке Я. Золотарева «Пригородная слобода Казацкая в г. Курске» во втором выпуске Сборника (1902 г.) подробно освещен быт (в том числе музыкальный) мещан — мастеров и ремесленников, художественые вкусы ближней и дальней слобод, приведены тексты песен, в том числе таких популярных, как «А летела пава» и «В городе во Белёве».

О народных гуляньях читаем: «Но вот незаметно подходит и Светлая неделя. Если погода хороша, в слободе весело. После обеда, который во всю эту неделю бывает рано, молодые ребята и девицы водят по улице «танки». Так здесь называются хороводы. Только здешние «танки» не кружатся на одном месте, а ходят по улицам с песнями»[3].

В «Курских губернских ведомостях» начала XX века привлекают внимание две обстоятельные статьи о курских танках (хороводах):

[1] Мордвинов А. Весна в Курской губернии. «Всемирная иллюстрация», т. V, № 120. СПб., 1871, с. 258.

[2] Путеводитель по городу Курску. Курский сборник, вып. I. Курск, 1901, с. 19.

[3] Золотарев Я. Пригородная слобода Казацкая (этнографический очерк). Курский сборник, вып. II. Курск, 1902, с. 118.

«Курские танки» и «Старинные русские хороводы» (о них говорится во 2 главе)[1].

В обеих статьях содержится подробное описание народных гуляний с танками в городе Курске на пасхальной неделе.

Можно еще указать краткие заметки двух авторов в 1902 и 1903 годах: «О дудках, песенках и плясках в Курской губернии» П. Деревенского и «О праздновании Петрова дня в г. Курске» А. Заморожникова.

В своей заметке «Из Курского уезда» П. Деревенский пишет: «У нас еще в большом употреблении игра на дудках, много дудят: то там, то сям заливаются резкие звуки дудки для общего увеселения»[2].

Автор характеризует те селения и районы, где были очень распространены народные инструменты, на которых исполнялись преимущественно ансамблем плясовые пьесы. Во время игры пляшущие или играющие (музыканты) выкрикивали коротенькие стишки.

В статье «Рели-качели» Заморожников писал о развлечениях в городе Курске в летние дни. Он отмечает, что на «Петров день сосредотачивались тысячи горожан из Курска и слобожан из Стрелецкой, Казацкой, Ямской и Пушкарной... «Под качелями» водили хороводы, вроде того, как это бывало на святой неделе»[3]. Автор отмечает наряды из парчи, золотистые и серебряные головные остроконечные уборы. Он подчеркивает особую роскошь костюмов.

Остается упомянуть о работах филолога М. Н. Сперанского (1901 г.) — «Духовные стихи из Курской губернии» и «Курский лирник Семенов Т. И.»[4]. В первой статье автор сообщает сведения о курских лирниках, их профессиональном мастерстве, своеобразии их репертуара; вторая статья посвящена известному лирнику Т. И. Семенову, который странствовал со своими песнопениями по селениям и городам далеко за пределами Курской губернии (см. фото на с. VIII).

Казалось бы, репертуар лирников не имеет отношения к нашей теме, но Сперанский упоминает о плясовых наигрышах, которые лирникам приходилось исполнять в придорожных постоялых дворах и харчевнях для подгулявших чумаков, мастеровых и крестьян: это те же общерусские плясовые мотивы «Камаринская», «Бычок», «Барыня», известные по всей Руси.

В советское время нет профессиональных бродячих музыкантов, так как теперь они ведут оседлый образ жизни и игра на лире заполняет их досуг; нам не удалось в Курской области найти ни одного лирника.

[1] Старый Курянин. Курские танки. «Курские губернские ведомости», 1900, № 78.

К. Д. Старинные курские хороводы. «Курские губернские ведомости», 1905, № 88.

[2] Деревенский П. Из Курского уезда. «Курские губернские ведомости», 1902, № 169, с. 2.

[3] Заморожников Е. Рели-качели (маленькая курская старинка). «Курские губернские ведомости», 1903, № 140, с. 2.

[4] Сперанский М. Н. Духовные стихи из Курской губернии. Этнографическое обозрение. М., 1901, № 3; Курский лирник Семенов Т. И. Этнографическое обозрение М., 1906, № 1/2.

ИСТОРИЯ СОБИРАНИЯ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

ЗАПИСЬ ТЕКСТОВ

Теперь обратимся конкретно к истории собирания курских народных песен, которую можно начать с появления в печати текстов песни «Соловей мой, соловейко», записанной в 1843 г. П. Коробческим (см. выше с. 7) [1].

К началу шестидесятых годов интерес к собиранию и публикации народных песен заметно повышается. Так, в Материалах для описания Курского края в 1851 году были опубликованы тексты двадцати двух народных песен под названием «Уличные песни» [2]. Ни место, ни автор записи не указаны, но есть повод предположить, что автор из Тимского уезда, потому что в тексте второй песни упоминаются город Тим и Волобуевская улица (Волобуевка находится в 16 *км* от г. Тима):

Ой утка, моя утка,
Где была, утушка?
Я была, утушка,
В городе Тиму,
Во большом селе на игре
В Волобуевской улице...

Эта же песня записана филологом М. Халанским в Щигровском уезде с упоминанием города Щигры:

Я была, утушка,
Во городе во Щигрове,
Во большом селе на игре
На прекрасной улице... [3]

Тексты песен предваряются авторской (или редакторской) ремаркой: «При этом считаем нужным заметить, что после каждых двух строчек повторяется припев «о лё, лё, лё, лё» и правописание песен приноровлено по возможности к произношению, которое употребительно в низшем сословии жителей Курской губернии» [4].

По содержанию «Уличные песни» близки к песням писательницы Н. С. Кохановской (см. ниже) и к записанным нами в 1954 году в селе Быстрецы Тимского района.

[1] Более ранняя запись этой песни, датированная 1699 годом, взята у «Рыльского рейтара» Савинка Якимова, заключенного под стражу, и находится в его следственном деле. См.: А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. III. СПб., 1897, с. 111—112.

[2] Материалы для описания Курского края, статьи IV—VI. «Курские губернские ведомости», 1854, №№ 10, 11, 17, 18, 19 (статьи I—III были опубликованы в 1850 г.).

[3] Халанский М. Г. Русские народные песни Щигровского уезда Курской губернии, записанные М. Халанским. Русский филологический вестник, тт. III—IV (хороводные песни). Варшава, 1880.

[4] Материалы для описания Курского края, статья IV.

Многие из них величальные (величают девушек и молодцев). Есть песня «Во городе во Белёве», известная нам по позднейшим записям [1].

К статье VIII тех же «Материалов» — «Город Короча и уезд его» — приложены тексты десяти народных песен (шесть русских и четыре украинские). Автор статьи и записей песен также неизвестен [2].

Выдающимся явлением начала второй половины XIX века в деле изучения народного творчества Курской губернии является труд Кохановской — Надежды Степановны Соханской (1823—1884) (псевдонимы Надежда ***, Кохановская, Макаровская) — автора повестей и рассказов о патриархальном быте старых усадеб, деревень и сел (лучшие из них: «После обеда в гостях», «Рай Феодосий Саввич на сенокосе», «Автобиография») (см. фото на с. IV).

«Это была писательница из народного и близкого к народному быта, поражавшая знанием этой жизни, мастерством рассказа, редким мастерством языка, наконец, чрезвычайной задушевностью»,— писал филолог А. Н. Пыпин, автор четырехтомного труда «История русской этнографии» (СПб., 1890—1892). А. Н. Чернышевский, оценив весьма положительно талант писательницы, отмечает односторонность ее идеалов, в основе которых лежит славянофильское учение («смирение, с одной стороны, и прощение, с другой»). Кохановская публиковала тексты народных песен Корочанского, Старо-Оскольского и Белгородского уездов, записанные от семидесятилетней старушки матери, Варвары Григорьевны Соханской (урожденной Лохвицкой) [3].

Варвара Григорьевна была превосходной исполнительницей народных песен, но своего мастерства не смогла передать дочери.

Напевы песен, за исключением семи, не записаны. Но писательский дар и любовь к народной песне помогли Кохановской рассказать музыку словами.

Основная мысль, проводимая автором в очерках, предпосланных песням, заключается в том, что по содержанию песни эти отличны от песен «коренных великорусских губерний с двумя столицами». Кохановская пишет, что в средней полосе, в губерниях Орловской, Курской, Воронежской «жизнь древнего барства могла задержаться долее, а в песнях старинных бесед, в свадебных обрядах она удержалась даже во всю первую четверть нашего (XIX.—*А. Р.*) столетия (имеется в виду песенное творчество средневековых городов и посадов.—*А. Р.*). Но и эти

[1] См.: Золотарев Я. Пригородная слобода Казацкая. Курский сборник, вып. II. 1902; Ефременко С. Н. Лобановка в гор. Курске и ее традиционные песни. «Известия Курского губернского общества краеведения». Курск, 1927, № 4; Материалы фольклорной экспедиции 1937 г. М., Кабинет народной музыки МГК, рукопись. Текст и мелодию песни см. на с. 237 настоящей работы.

[2] Город Короча и уезд его. Материалы для описаний Курской губернии. «Курские губернские ведомости», 1851, №№ 51, 52, статья VIII.

[3] Кохановская Н. С. 1. Несколько русских песен (в Белгородском, Корочанском и Старо-Оскольском уездах). 2. Остатки боярских песен. «Русская беседа», т. I, кн. 19; т. II, кн. 20. М., 1860.

В первой книге 116, а во второй — 82 песни.

песни будут преимущественно, вероятно, обрядовые, свадебные, как и песни моей матушки. Других боярских песен, кроме «свадебных» и небольшого числа «беседных», матушка уже не застала в ее барском певучем быту»[1].

Тематика песен, состав «действующих лиц» свадебной и хороводной игры, характер их отношений, изображение самого действия, круг поэтических образов подтверждают подмеченные Кохановской своеобразие, присущее именно «боярской среде». Мы также неоднократно сталкивались с разнослойностью песенного творчества в разных селениях и районах области.

Первому очерку предпослано предисловие, в котором Кохановская характеризует исполнение простонародных песен в разных уездах, дает описание старооскольского кривого танка, которое приводится нами во второй главе. Кохановская систематизирует свое собрание по бытовым функциям (свадебные, хороводные песни), а внутри жанров — по поэтическому содержанию (молодежные, девичьи песни и т. д.).

В публикации текстов песен Кохановская вложила много труда и вдохновения, хотя сама она пишет: «Единственный мой труд будет состоять в том, что я подберу эти песни и дам им самые простые и естественные подразделения»[2]. Она сумела преподнести их как поэзию высокой морали, огромной душевной силы и красоты русской женщины, показать ее несгибаемую волю к преодолению семейного бытового гнета, постоянное стремление к утверждению прав на свободу и творчество.

В центре внимания в первом очерке преимущественно таночные и карагодные песни, во втором очерке — свадебные, лирические и таночные.

В разделе таночных песен помещены молодецкие песни (10), которые содержат величание молодца, его красоты, и девичьи песни, выражающие любовь девушек к танкам и хороводам.

Во втором очерке среди свадебных и застольных песен есть немало плясовых, например «Черемушка», «Молодость». Добрая часть таночных и плясовых свадебных песен из собрания Кохановской нами уже «озвучена», то есть записана с напевами. Таким образом, мечта Кохановской сбылась спустя сто лет.

В 1954 и 1958 гг. мы побывали в Тимском и Корочанском районах Курской и Белгородской областей[3], в селах Хвощеватом, предполагаемой родине Кохановской (в 12 *км* от Корочи), и Яблонове. Нам удалось записать ряд песен, близких к вариантам Кохановской в Беленихинском районе (по соседству с Корочанским). Теперь некоторые таночные (хороводные) песни Кохановской имеют музыкальные выражения, возможно, не совпадающие с теми, которые знала ее матушка, но весьма близкие к ним, поскольку ритмика стиха и строфическая форма совпадают.

[1] Кохановская Н. С., указ. соч., т. II, кн. 20, с. 71—72.
[2] Кохановская Н. С., указ. соч., т. I, кн. 19, с. 50.
[3] В 1952 г. южные районы Курской области вошли в Белгородскую область.

Кохановская публикует тексты народных песен в литературной транскрипции, не сохраняя своеобразия местного диалекта. Характерная особенность ее записи — четкость ритмической структуры, стройность изложения мысли. Однако не соблюдается форма музыкально-поэтической строфы и почти совершенно отсутствует текст припевов (алилей, лели) — неизвестно, есть ли у той или иной песни припев. Все это выяснено позднее по записям других авторов и нашим собственным.

Почти одновременно с Н. С. Кохановской над собиранием песен Обоянского уезда работал учитель-этнограф Алексей Степанович Машкин (1815—1904), уроженец Корочанского уезда. Имея опыт тридцатилетней педагогической деятельности, он трудился на поприще изучения этнографии родного края, собрал и опубликовал множество текстов народных песен.

Первый его труд о жизненном укладе крестьян Обоянского уезда вышел в 1862 году [1]. Автор интересно рассказывает о музыкальном быте жителей Обоянского уезда; особенно подробно освещает он свадебный обряд и традиции вождения танков и карагодов, сообщая также сведения об употребительных музыкальных инструментах. Здесь же А. С. Машкин приводит порядочное количество текстов свадебных песен. Некоторые из них нашли отражение в наших записях свадебных песен села Долженково Обоянского уезда. В очерке есть описание обряда кумления, игр молодежи «Просо», «Плетень», «Селезень и утка» с текстами песен, а также бытовой и праздничной одежды мужчин, женщин и девушек. Последнее сходно с нашими зарисовками и наблюдениями

В начале XX века в Курском сборнике под редакцией филолога В. И. Резанова печатаются новые труды Машкина. Заслуживает внимания его сборник «Песни, собранные в городе Обояни и его уезде» (56 свадебных и 35 хороводных песен) [2].

Сборнику предпослано предисловие В. И. Резанова с обзором литературы об этнографии Курской губернии, в конце которого есть список источников с аналогичными песнями, причем Резанов (уроженец Обоянского уезда) выходит за рамки сборников Курской губернии, указывая параллели из собраний песен других губерний.

Мы побывали в селах Долженково Обоянского района, Липовец, Гахово, Высокое Медвенского района, входивших в Курский и Обоянский уезды, и записали варианты некоторых песен из сборника Машкина. Можно указать такие сходные песни, как «Посеяли девки лен», «Таня, Танюшка» (у Машкина — «Што за Марьюшка»), «Паранюшка пашенку пахала», «Трава моя, травушка» и «Заюшка» (см. нотные примеры №№ 53а, 127, 119, 103).

[1] Машкин А. С. Быт крестьян Курской губернии Обоянского уезда. Труды курской статистической комиссии. «Этнографический сборник», вып. 5. СПб., 1862.

[2] Машкин А. С. Песни, собранные в г. Обояни и его уезде. Курский сборник, вып. III, ч. 1, 1902.

Песня «Заюшка» у Кохановской и Машкина отнесена к свадебным. В нашем собрании она значится зимней уличной песней, которую поют в Филипповку (в декабре). Мы записали ее в селе Будище Большесолдатского района (смежного с Обоянским) как очень выразительную в интонационном отношении.

Одним из самых энергичных собирателей народного песенного творчества и исследователей курских говоров является известный филолог Михаил Георгиевич Халанский (1857—1910). По окончании курса в Белгородской семинарии и историко-филологического факультета Харьковского университета он занимался педагогической деятельностью (см. фото на с. V).

Научные труды Халанского относятся к истории русского языка, диалектологии, литературы и славяноведения. Он систематически публиковал записи текстов народных песен Курской губернии, и в первую очередь песен Щигровского уезда.

Первые 167 песен собраны им еще в студенческие годы. Затем появились «Русские народные песни, записанные в Щигровском уезде М. Халанским»: 37 свадебных, 85 хороводных (карагодных) и 45 тягательных (протяжных.— *А. Р.*) песен. Первые публикации относятся к 1879 году[1].

К некоторым песням Халанский дал краткие примечания, указания авторов записи (если запись не принадлежит ему), ссылки на варианты, напечатанные ранее, в частности в трудах Н. С. Кохановской и А. С. Машкина.

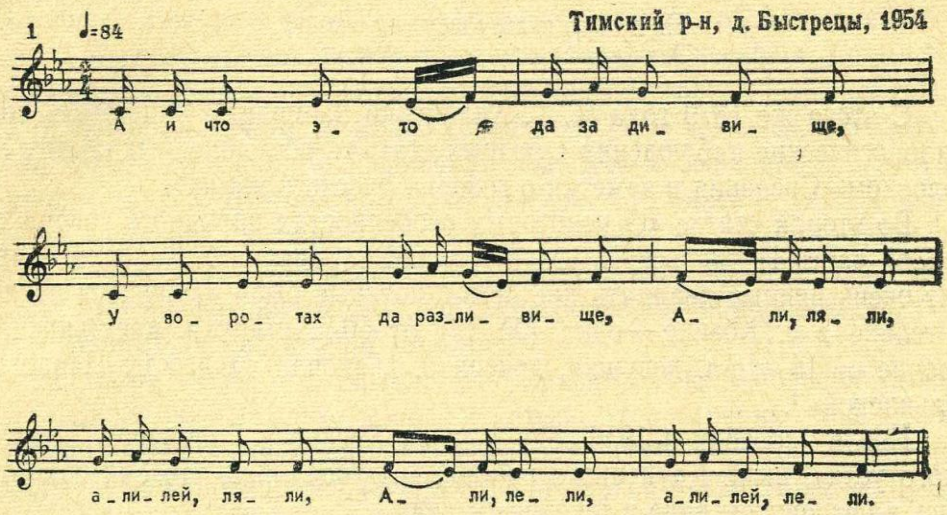
В разделе хороводных (карагодных) песен говорится о значении некоторых песен в народном музыкальном быту, времени их исполнения. Тексты напечатаны с сохранением особенностей говора. В некоторых случаях даются варианты поэтических строк, слов, стихов. Очень тщательно отмечены ударения в словах, указывающие не столько на особенности говора, сколько на музыкальные ритмические акценты. Часто эти акценты попадают не на грамматически ударный слог в слове, а на слог в поэтической строке, организующий ритмику стихов в песне.

Строфическая, выдержанная до конца песни форма в стихах не соблюдается. Халанский ограничивается тем, что после одного-двух стихов выписывает припевные слова и делает сноску об их повторении после каждого стиха или двустишия.

Довольно много песен, сходных с записанными нами, среди которых «А и что это за дивище» (№ 12), «Ой, калина, ой, малина» (№ 6), «На улице широкой» (№ 8), «Трава моя, травушка» (№ 21) и др.

[1] Халанский М. Г. Русские народные песни Щигровского уезда Курской губернии, записанные М. Халанским. «Русский филологический вестник», т. II, №№ 3, 4. Варшава, 1879; т. III, №№ 1, 2, 1880; т. IV, №№ 3, 4, 1880; т. V, №2, 1881; т. VI, № 4, 1881; т. X, №№ 3, 4, 1883.

Приводим песню «А и что это за дивище» в нашей записи в соседнем со Щигровским Тимском районе.



А и что это да за дивище,
У воротах да разливище.

Как по этому по разливищу
Плавал лебедь со лебедушкой.

Плавал лебедь со лебедушкой,
Плавал лебедь со (и) белою.

У лебедя золотая голова,
У лебедушки — позолоченная.

У кого ж у нас молодая жена,
У Андреевича все молоденькая.

У Михайлушки молодая жена,
У Андреевича все молоденькая.

Она молоденькая, все хорошенькая,
Да как Нина Михайловна.

Как просилась она на улицу
Поиграть на широкую:

— Ты, Михайло Андреевич,
Ты пусти меня на улицу.

Ты пусти меня на улицу,
Поиграть на широкую.

— Уж ты жена моя Нинушка,
Ты жена моя Михайловна.

Я тогда на улицу пущу,
Когда девять сынов родишь.

Да когда девять уж сынов родишь,
А и десятую и доченьку.

— А я тогда стара буду,
Про всю игру забуду.

А я тогда сына женю,
Молодую сноху возьму.

Я пущу сноху на улицу,
За снохою — свою дочерю.

За снохою — свою дочерю,
А за дочерью я сама пойду.

Я сама пойду со дубиною,
С тонкой, гибкою лобозиною.

И я стану под грушею,
Я за дочерью подслушаю.

Не стоит ли мое дитятко,
Не стоит ли мое со ребятами.

Не стоит ли мое со ребятами,
С холостыми, неженатыми.

Текст у Халанского (№ 12) имеет незначительные отклонения, но в основном совершенно совпадает; несколько более развита концовка:

Не стоят ли мои детушки
Со ребятушками.

Дочеря со Иванушкою,
А невестушка с Ипанюшкою.

На дочерю надену шелкову плетку,
А на невестушку ременный кнут.

С этого же 1879 года М. Г. Халанский начинает публиковать свои филологические наблюдения в разных статьях, объединенных общим заголовком «Сведения и заметки о говорах русского языка».

Во второй статье «О некоторых особенностях народного говора северной части Путивльского уезда Курской губернии» Халанский приводит очень ценные двадцать две песни, которые были «записаны исключительно в с. Козине — одна (№ 19) от 50-л. старухи, крестьянки, а прочие от 15—16-л. девушки, дочери о. дьякона, Надежды Павловны Ильинской» [1].

После проверки в 1956 году в селах Козино и Городище Путивльского уезда, ныне Крупецкого района, мы убедились, что они сохранились в нетронутом виде в течение 70 лет.

В своей третьей статье «Саяны (образцы народного говора из села Заломного Суджанского района Курской губернии)» Халанский пишет:

«Все песни (приведенные в этой статье.— *А. Р.*) записаны с голоса от крестьянки Авдотьи Ивановны Булгаковой из с. Заломного. Песни разделяются на висненские (весенние), праздничные, свадебные и протяжные. Поются песни под аккомпанемент разного рода дудок...

Говор, образцы которого здесь приводятся, весьма распространен в Обоянском и Суджанском уездах Курской губернии; встречается в некоторых селах и других уездов.

...Крестьяне, говорящие этим наречием, называются в Курской губернии саянáми.

Отличия саянов от соседей великороссов вовсе не так значительны, чтобы можно было говорить о какой-то особой народности совершенно отдельной этнографической ветви... Саяны — лишь особая разновидность южно-великорусского говора» [2] (мы встретились с саянами в селении Будановка Свободненского района; в прошлом это монастырские крестьяне).

В наиболее значительном труде, обобщающем всю многолетнюю работу по изучению народной речи — «Народные говоры Курской губернии» (1904 г.),— Халанский приводит 468 песен, располагая их не по жанрам, а по группам различных говоров, особенно — горюнов, саянов

[1] Халанский М. Г. О некоторых особенностях народного говора в северной части Путивльского уезда Курской губернии. «Русский филологический вестник», т. XVI, № 4. Варшава, 1886. с. 224.

[2] Халанский М. Г. Саяны (образцы народного говора из села Заломного Суджанского уезда Курской губернии). «Русский филологический вестник», т. XXI, № 1. Варшава, 1889, с. 107, 108.

и цуканов. Горюны (как саяны, цуканы и егуны) — название некоторых групп населения, имеющих общие черты быта, одежды, устройства жилищ, диалекта, музыкально-поэтического творчества, обычаев и народных массовых праздничных гуляний и обрядов. Здесь Халанский рассматривает народные песни как образцы диалекта той или иной местности и богатый материал для истории русской словесности. Он пишет, что интерес к песням, пению еще жив во многих уголках Курской губернии, в то время как тогда много говорилось об исчезновении народной песни вместе со старшим поколением знатоков музыкально-поэтического творчества: «В Щигровском, Путивльском, Суджанском уездах встречаются женщины, которые легко могут сообщить около 50 номеров песен. В селе Козине Путивльского уезда девица Надежда Павловна Ильинская (теперь покойная) сообщила мне более 150 номеров песен, полных, стройных, без искажений смысла...

Несмотря на то, что Козино село сравнительно небольшое, в нем составлялось по несколько хоров, и каждый хор соперничал с другим голосами певиц и мастерством исполнения песен. Переход голосистой и музыкальной певицы из одного хора в другой — там событие. В деревне Будановке (Курского уезда.— *А. Р.*) на небольшом сравнительно пространстве в праздничный вечер было два хора — мужской и женский; последний был особенно строен и хорош. В с. Заломном Суджанского у. и окрестных пение песен сопровождается аккомпанементом на разных инструментах струнных и духовых... Вообще мне кажется, что в музыкальном отношении все три названные местности (Будановка Курского у., Заломное Суджанского у. и Козино Путивльского у.) представляют несомненный и значительный интерес.

По своему содержанию прилагаемые песни относятся к лирическим или бытовым в широком смысле этого слова. Песен эпических в Курской губернии мне встретилось мало... и вообще воспоминания исторические здесь не отличаются ясностью, рельефностью и обилием...

...Наиболее красивые мелодии песен я слышал в с. Будановке Курского у., с. Заломном Суджанского у. и Козине Путивльского у. Напевы песен не всегда стоят в тесной связи с содержанием их; например, песня «Рябина, рябина, што ня си́льна врадила», изображающая безотрадное положение молодой женщины в семье, которую не любят родные мужа, а муж по ночам плетью до крови бьет, имеет напев живой и веселый; пенье ее сопровождается танцем в хороводе с присвистыванием и прихлопыванием в ладоши»[1].

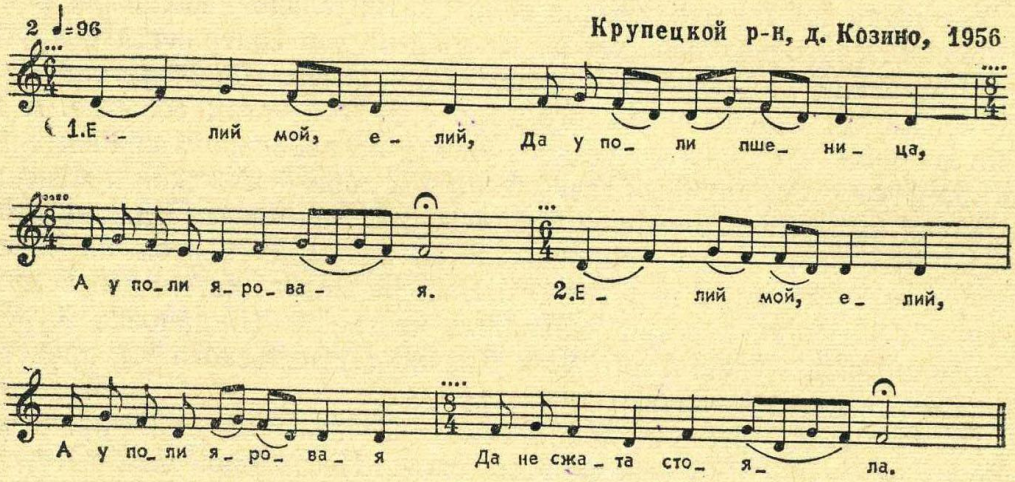
В этом труде М. Халанский приводит большое количество собранных им песен разных жанров с преобладанием хороводных плясовых (некоторые в нескольких вариантах взяты из сел разных уездов Курской области). В примечаниях есть указание местности и авторов записи.

Халанским была охвачена большая территория бытования народных песен губернии. Его данные послужили нам основанием для

[1] Халанский М. Г. Народные говоры Курской губернии. СПб., 1904, с. 49.

посещения указанных и смежных селений и районов. В результате, руководствуясь аналогией текстов, мы сумели обогатить собрание Халанского музыкальными записями и вариантами текстов, установить относительные границы распространения отдельных песен, жанровых групп, традиций исполнительского мастерства, а также убедились в устойчивости напевов через 70—100 лет.

Наша поездка в 1956 году по следам М. Г. Халанского в села Козино и Городище дала нам много интересного. А главное, мы встретились с исполнительницами народных песен глубокой старины. Колхознице Марии Яковлевне Ильютченко 86 лет, она ровесница Н. П. Ильинской, от которой записывал песни М. Халанский. На наш вопрос, знает ли она песню «А в поле пшеница, а в поле яровая», она тотчас же запела ее с припевом «Елий мой, елий». Интересно, что текст в обоих вариантах буквально совпадает.



Размер $\frac{6}{4}$ заменяет $\frac{3}{2}$; поскольку в песне встречается размер $\frac{8}{4}$, мы избегаем изменения знаменателя, который в песне указывает характер и интенсивность движения, ее пульс.

Елий мой, елий,
Да у поли пшеница,
А у поли яровая.

Елий мой, елий,
А у поли яровая
Да не сжата стояла.

Елий, мой, елий,
Да не сжата стояла,
Колосом бурьяла.

Елий мой, елий,
Колосом бурьяла,
Голосом кричала.

Елий мой, елий,
Голосом кричала:
«Ой братцы Козинцы,

Елий мой, елий,
Ой братцы Козинцы,
Либо вы меня пожните,

Елий мой, елий,
Либо вы меня пожните,
Либо скоту напустите,

Елий мой, елий,
Либо скоту напустите,
Скоту рогатого,

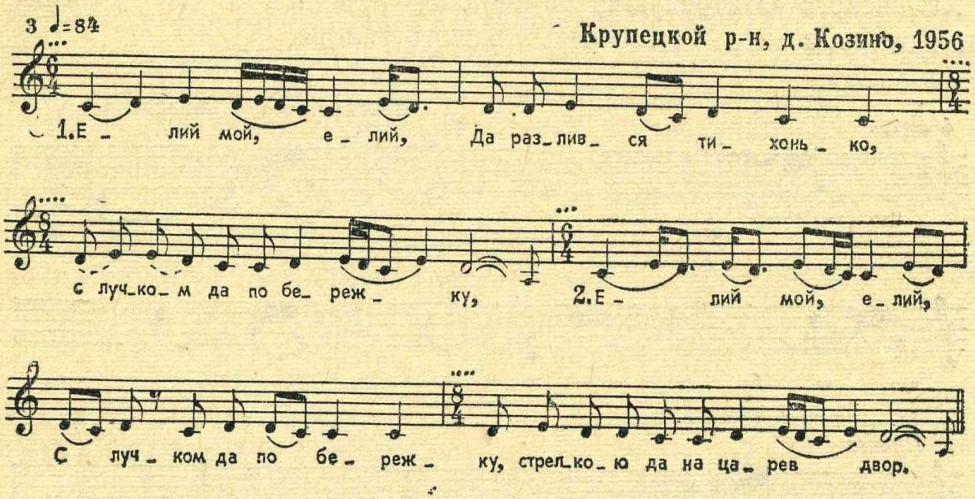
Елий мой, елий,
Скоту рогатого,
Хозяина богатого».

Окончание по Халанскому:

Елим ё, лелим,
Хозяина богатого,
А хозяина Васильюшку.

Елим ё, лелим,
А хозяина Васильюшку,
Хозяюшку Людмилушку».

Разночтения в тексте постовой песни «Разлился Дунай, разлился тихонько» (поется во время разлива реки) тоже незначительны.



Елий мой, елий, Разлился Дунай, да разлился тихонько,
» » » Да разлился тихонько, с лучком да по бережку,
» » » С лучком да по бережку, стрелкою [1] да на царев двор,
» » » Стрелкою да на царев двор, да на царевом на дворе,
» » » Да на царевом дворе стоят кони да занузданные,
» » » Стоят кони да занузданные, царь едет по царевну.
» » » Царь едет по царевну, по молоду королевну.
» » » По молоду королевну, царевна листы пишет.
» » » Царевна листы пишет да назад отсылает:
» » » «Что не едет царь за мною, я сама скоро буду.
» » » Я сама скоро буду, вечером наеду.
Елий мой, елий. С няником, с ляликом, с верными служанками [2],
» » » Да с гор снеги сойдут, речка разольется,
» » » Речка разольется, сады расцветутся».

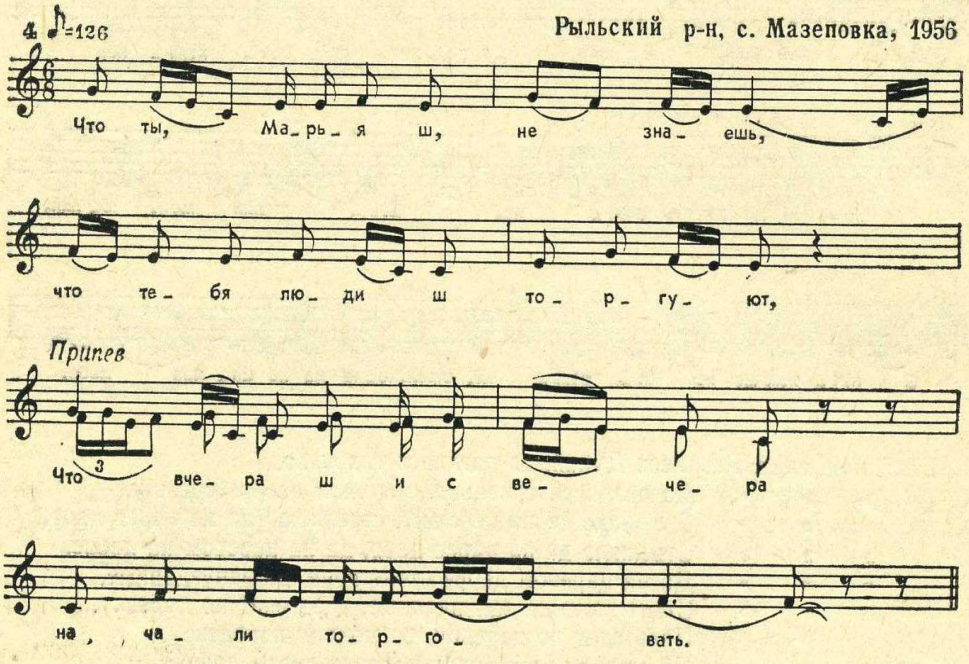
Вариант М. Халанского:

Лелим мой, лелим, Разлился Дунай,
» » » Разлился тихенько,
» » » С лучком да по бережку,
» » » Стрелкою да на царев двор.
» » » А на царевом дворе
» » » Стоят кони позапряжены,
» » » Что не лучше переузданы.

[1] В песни звучит дифтонг ие.
[2] То есть с няньками, с мамками, с верными служанками.

Лелим мой, лелим, Царь едет по царевну,
» » » По молоду королевну.
» » » А царица письма пишет
» » » Да назад отсылает:
» » » «Да не едь, царь, за мною,
» » » По молоду королевну.
» » » Я сама скоро буду, теплою добою» [1].

Следующие три песни — «С-под дубровки», «Ой, липушка», «А вы не гуркуйте» — мы записали в селе Городище, в 3 *км* от Козино, а свадебную песню «Что ты, Марья, не знаешь» — вариант записи М. Халанского «Матренушка не знала» — нашли в 35 *км* к востоку от села Козина, в селе Мазеповке Рыльского района.



Тебя батюшка ш [2] продает, да и денюжек не берет.
Что вчера и с вечера начали торговать.

Винную чару не сливает да Ивана зятем 'зывает.
Что вчера и с вечера начали торговать.

Да Иванушка ш зятечек, а и Павлович сыночек,
Что вчера ш и с вечера начали торговать.

Текст песни в записи Халанского (№ 17):

Матренушка не знала, што ее люди торгуют,
'Ще вчера поздно вечера начали торговати.

Ее батюшка продает и денежек не берет,
'Ще вчера поздно вечера начали торговати.

[1] То есть порою.
[2] Диалектная частица *ш* является характерной чертой манеры исполнительниц указанной местности (функция ее равнозначна огласовке согласных).

Винную чару выпивает, Миколая зятем называет.
'Ще вчера поздно вечера начали торговати.
Ой, зять, ты мой зятечек, Миколушка сыночек,
'Ще вчера поздно вечера начали торговати.

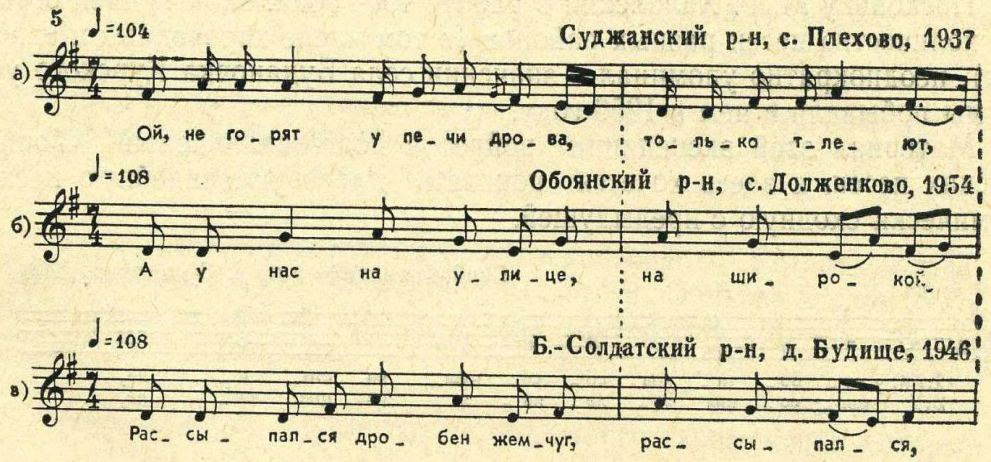
В статье третьей, «Саяны», приведены 12 песен, записанных от Авдотьи Ивановны Булгаковой из села Заломного Суджанского уезда. Девять из них хороводные, остальные — протяжные. Автор писал, что по этим песням можно судить о говорах Суджанского и Обоянского уездов. Мы были в селе Заломном (ныне Больше-Солдатского района), а также в других селах Суджанского, Обоянского, Больше-Солдатского и Медвенского районов (ранее входивших в упомянутые уезды), где записали много таночных и карагодных песен[1]. Из девяти хороводных песен одна, наиболее популярная в крае, представлена у нас в трех вариантах (у Халанского песня № 5 — «У нас на улице на широкой»). Наши варианты имеют разные зачины: «Ой, не горят в печи дрова» (Плёхово), «У нас на улице, улице», «Рассыпался дробен жемчуг» (Будище). (В 1958 году наше собрание пополнилось двумя вариантами этой песни, записанными в других районах б. Курской, ныне Белгородской области.)

Ой, не горят у печи дрова, только тлеют. *Зачин I варианта*
А не любит девка парня, только манит.

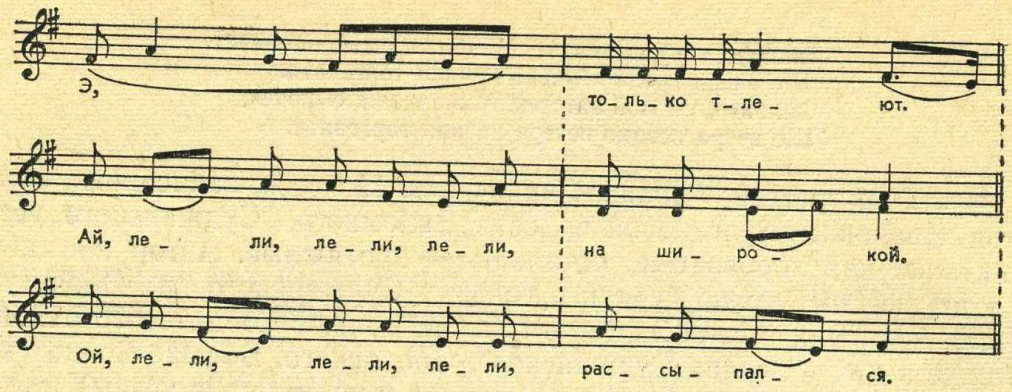
А у нас на улице, на широкой, *Зачин II варианта*
У нас на мураве, мураве зеленой.

Рассыпался дробен жемчуг, рассыпался. *Зачин III варианта*
Подсыпался к девкам в карагод, подсыпался.

В целом текст всех вариантов с незначительными отклонениями одинаковый.



[1] Только в с. Заломном было собрано 50 напевов песен и инструментальных наигрышей. Из 35 текстов, опубликованных Халанским (1904 г.), нами озвучено 24. Кроме того, записано 13 новых напевов, в числе которых «Ой, леса, леса темные», «Гульба моя», «Ой, рябина, рябинушка» и др.



Напев песни варьируется, но строфическое строение и ритмическая формула всех песен едины:

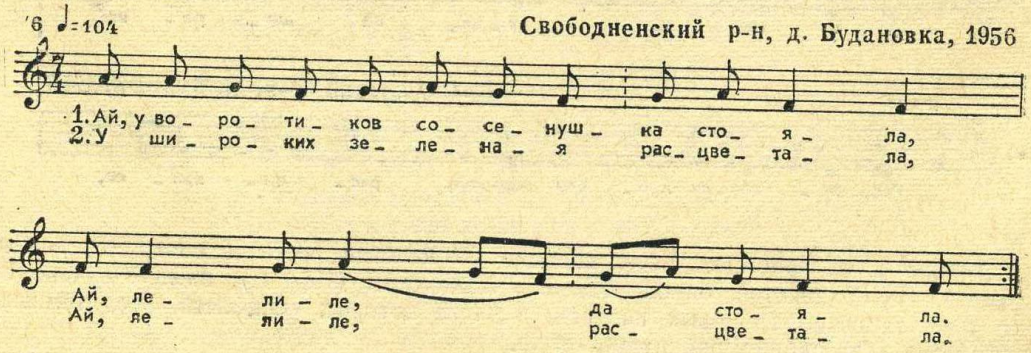
Мелодия	а.б. а′б.
Текст	а.б. п.б
Ритм	а.б. а.б.
Счетное время	8.6 8.6
Структура стиха	7/8.4 7/1.4 (слогов)

Формула применима ко всем трем вариантам песни. Каждое музыкально-поэтическое построение равно семи счетным долям ( ). В конце каждой строфы — непременное отсечение четырехсложной группы стиха, повторяющейся после припева.



Поскольку М. Г. Халанский в работе 1904 года, включавшей огромное количество песен разных районов (в том числе хороводных и таночных), неоднократно упоминал о значении села Будановка Курского уезда, мы побывали в нем в 1956 году.

Материал этой экспедиции войдет в подготавливаемый сборник курских песен, а здесь хочется показать плясовую свадебную песню, ритмически сходную с предыдущей.



В статье «Особенности живого народного говора Обоянского уезда Курской губернии» (1897 г.) В. И. Резанов подчеркивает самобытность местного говора и утверждает, что особенность народного произношения Курской губернии весьма неприятно (разрядка моя.—*А. Р.*) поражает приезжающих из других губерний (особенно близлежащих к Москве), и объясняет эти диалектические особенности «взаимодействием разнообразных элементов, участвовавших в заселении края и подвергшихся нивелирующему влиянию времени и совместной жизни».

К статье приложены 32 песни, записанные сестрой автора, учительницей Е. И. Резановой в селе Любач Медвенского района от Гайдеровой Александры 17 лет, Баряниной Анны 16 лет; в селе Верхнем Реутце (Шелковке) того же района от Агеевой Акулины 22 лет.

Курский сборник 1902 года целиком посвящен собраниям песен: А. С. Машкина (ч. I) и Е. И. Резановой (ч. II). К песням А. С. Машкина (56 свадебных и 36 хороводных) В. И. Резанов предпосылает развернутое предисловие с последующим обзором важнейших трудов по этнографии в целом и литературы об этнографии Курского края в частности. Здесь же имеется подробная биография Машкина.

В этом предисловии В. И. Резанов обращает внимание на склад и конструкцию песен, на поэтические образы. Вот что он пишет:

«Многие Обоянские песни представляют собой своеобразные варианты песен, известных в других местах России, в других из них встречаем только сходные образы, мотивы, входящие в песню в качестве составных частей, целая же песня оказывается особым произведением народной лирики, построенным на своеобразно сочетающихся традиционных элементах...

Сопоставление и сравнительное изучение должно осветить отношение обоянских вариантов к песням, записанным в других местах, выяснить их значение и определить их место в истории развития народных песен»[1]. В. И. Резанов приводит список сборников, из которых извлечены варианты и параллели.

Екатерина Ивановна Резанова, также уроженка Обоянского уезда, учительница деревни Саломыкова, собирала сказки, пословицы, загадки, игры и песни своего уезда. Начала активно записывать песни с 1890 года.

В большом собрании в 168 песен, записанных Е. И. Резановой в деревне Саломыкова, 87 текстов хороводных песен. О музыкальном быте и песнях своей деревни Е. Резанова писала в предисловии:

«В деревне Саломыкова считается 913 жителей, 457 мужчин и 456 женщин. Из них насчитывают 77 певиц и 31 певца, знающих не менее 50 песен каждый. Кроме того, очень много таких певиц, которые

[1] Резанов В. И. «Материалы по этнографии Курской губ., приготовил к печати В. И. Рязанов», предисловие. Курский сборник, вып. III. Курск, 1902.

участвуют в хорах, но по слабости памяти слова песни забывают и запевалами не бывают никогда.

У мужиков-певцов нет своих особых песен, они знают те же песни, что и женщины, но поют по большей части так называемые «протяжные» песни.

В женских хорах принимают часто участие лишь очень немногие из мужиков, которые славятся как «скакуны», «песельники» и «выгадники».

Женские хоры, кроме свадеб, составляются каждый праздник. Женщины и девушки после обеда (в праздник крестьяне обедают тотчас после обедни, в 10—11 час.) выходят на «вулицу». Они садятся группами: летом где-нибудь в тени на траве, зимой — на завалинках, возле изб или на больших бревнах, и поют свои «вулишние», «пратяжные», «весенские» и другие песни. Вечером хоры многолюднее по числу участников, и иногда, долго спустя после захождения солнца, слышатся песни...

Начинают петь крестьянки с 10-летнего возраста, взрослые никогда не прогоняют желающих участвовать в хоре, если они сумеют.

...Песни разделяются на «свадьбишные», «праздничные», «вулишние», «масленские», «гульбишные», «весенские» и «пратяжные».

Певицы, по-видимому, не обращают внимания на содержание песни, и потому в последних встречаются несообразности, как, например, в одной из песен: девушка жнет ячмень, а подъехавший суженый приглашает ее сесть с ним в сани: «Садись же ты в сани, поедем же с нами». На мое замечание певица возразила, что иначе сказать нельзя, «не буде ладно» [1]. По литературным источникам XVII века известно, что в сырых, лесных и заболоченных местностях на санях ездили и летом.

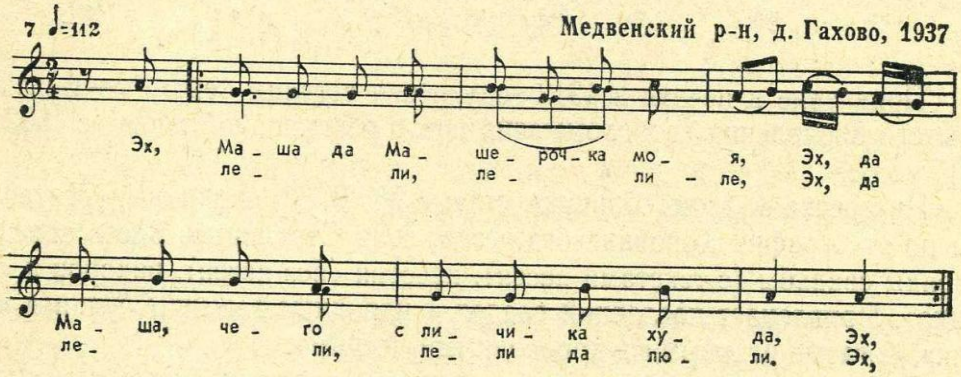
Некоторые записи Е. И. Резановой повторяют песни из собрания А. С. Машкина. Большинство хороводных песен и величальных свадебных из собрания А. Машкина и Е. Резановой зафонографировано нами и представлено в сборнике «Народные песни Курской области». Наиболее популярны в центральной части Курской области южнее Курска (Медвенский, Обоянский, Больше-Солдатский, Суджанский районы) песни «Черемушка», «Заюшка», «Трава моя, травушка», «Что за Марьюшка» (у нас — «Таня, Танюшка»), свадебные, плясовые, величальные: «Ковано, бушовано колесо», «Сгуркнула голубка» и другие.

В статье И. Абрамова «О курских саянах» (1906 г.), посвященной жителям села Виногробль Курского уезда (соседнего с Будановкой), читаем о песнях следующее: «При хоровом исполнении песен парни и девушки становятся в круг, в средину выступают парень с девушкой и пляшут соответственно мотиву; иногда просто мимикой они передают характер песни, то есть изображают ее в драматической форме.

[1] Резанова Е. И. Этнографические материалы, собранные в деревне Саломыковой Обоянского уезда учительницей Е. И. Резановой. Курский сборник, вып. III, ч. 2. Курск, 1902, с. 5—7.

Молодежь предпочитает песни старинные, «протяжные», хотя не прочь спеть и новейшие песенки-частушки, которые здесь называются бакулками и хохошками»[1].

Здесь же приводятся тексты песен. Среди них «Маша да Машерочка», записанная и нами (песня встречается в нескольких собраниях, с разными зачинами и варьированным текстом). Она названа «скоморошеской».



— Эх, Маша да Машерочка моя,
Эх, да Маша, чего с личика худа.
— Я худа, бледна без милого дружка.
Просидела всю я ночь в темноте.

В Курском сборнике 1912 года (вып. 7) имеется ряд ценных статей с публикацией текстов народных песен различных районов области.

Тексты 37 свадебных, масленичных, протяжных, хороводных и календарных песен села Покровского (Алисово) Фатежского уезда записаны уроженкой этого села учительницей Варварой Николаевной фон Рутцен (1863—1953). Среди хороводных преобладают величальные, уже знакомые нам по собранию М. Халанского. В упомянутом селе мы побывали в 1962 году, но записали другие песни.

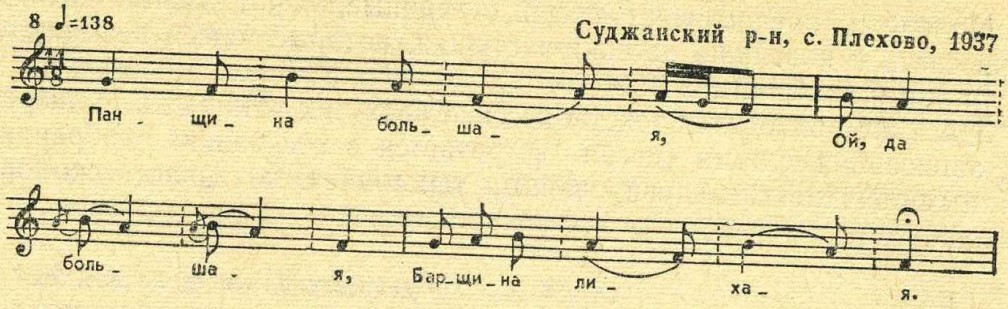
В сборнике есть две песни села Макаровка Льговского уезда в записи А. П. Арнольди. Из них «озвучена» нами песня социального содержания «Сама себя Дуня погубила»:

У нас барщина, барщина лихая,
Командиры злые мироеды,
На барщину рано выгоняют,
А с барщины поздно распускают.

Наша песня начинается словами:

Панщина большая,
Барщина лихая.
На работу рано прогоняет,
А с работы поздно отпускает.

[1] Абрамов И. С. О курских саянáх. «Живая старина», вып. 3. СПб., 1906, с. 210—211.



Появление в печати в 1912 году песни с таким текстом — факт открытого проявления свободомыслия после реакционной поры (с 1907 по 1912 год).

Интересна в этом сборнике статья М. В. Тарянникова «Материалы по этнографии Корочанского уезда, села Стрелицы». Здесь описаны обряды свадьбы (с текстами песен), крестин (без песен), похорон и «семика». Привлекает последний раздел — народные весенние гулянья «семик», богатые игровыми и хороводными песнями.

Попутно с рассказом о развлечениях молодежи (игры с венками и кумление) приводятся тексты песен: «Береза моя, березынька», «Липенька (Рвала цветы)», «Уж ты гулюшка, голубчик» и «Пойдемте, девушки».

В конце помещены тексты пяти хороводных песен, но без описания самих хороводов. Три из них имеются в нашей записи с нотами: это — «Как у нас на улице», «Не свивайся, трава, с повителью» и «Ты гульба моя, гульба».

ЗАПИСЬ ТЕКСТОВ С НОТАМИ

Записи мелодий курских народных песен мы позволим себе начать со сборника Василия Федоровича Трутовского, датируемого 1776—1795 годами[1].

У нас нет никаких прямых документальных сведений о том, что В. Ф. Трутовский поместил в своем сборнике песни Курской губернии. Но мы предполагаем это, основываясь на двух фактах. Во-первых, В. Ф. Трутовский, его родственники и потомки были коренными жителями селений Курской, Белгородской и Харьковской губерний. Во-вторых, песни, записанные нами в южных районах Курской области, имеют прямую связь с многими песнями в сборнике В. Ф. Трутовского; некоторые встречаются лишь в селениях Курской и Белгородской областей и в других областях отсутствуют.

Биография Василия Федоровича Трутовского показывает, что он был «одним из трех сыновей священника Ивановской слободы Белго-

[1] Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами. СПб., 1776—1795; второе издание — М., 1953.

родской губернии, Слободского Харьковского полка — Федора Васильевича Трутовского»[1].

В трудах Курской губернской ученой архивной комиссии 1915 года мы находим некоторые данные о В. Ф. Трутовском в связи с биографией художника Константина Александровича Трутовского: «К. А. Трутовский (художник.— *А. Р.*) происходит из старинного дворянского рода. Предок его Василий Федорович служил при дворе Екатерины II камер-гуслистом в чине гвардии поручика; ему принадлежит, ныне редкость, сборник, первый по времени, русских и малороссийских песен конца XVIII века в 4-х выпусках, а отец служил в военной службе, был любителем живописи и поощрял в том искусстве сына»[2].

Ниже мы касаемся работ художника К. А. Трутовского в связи с его картиной «Хоровод в Курской губернии», имеющей прямое отношение к нашей теме.

Далее предположение, что в сборнике Трутовского имеются публикации песен южных районов Курской губернии (ныне районов Белгородской области), основано также на изучении нами коренного и пришлого населения Курской губернии в связи с разнообразием песенного богатства области.

Эпоха после воссоединения России с Украиной (вторая половина XVII в. и последующие XVIII и XIX вв.) знаменуется огромной миграцией внутри страны. Пришли в движение все районы — и центральные, и окраинные. Многие образованные люди переехали из Украины в Москву и Петербург, коренные жители центральной России заселили окраины, усилилось культурное общение между столицами и провинциальными губернскими и уездными центрами. Расцвет творческих сил, появление талантов — вот чем характеризуются XVII—XVIII вв. Ежегодные ярмарки в Коренной Пустыни (в 27 *км* севернее города Курска) были средоточием торговых, экономических, культурных связей России и Украины. Здесь обменивались новостями техники, промышленности, науки текущего сезона; устраивались массовые народные хороводы-шествия, показывали свое искусство бродячие музыканты, слепые лирники и народные затейники-скоморохи.

В это время имело место интенсивное взаимопроникновение культур украинского и русского народов. Это проявилось особенно отчетливо в творческом подходе В. Ф. Трутовского к составлению и оформлению сборника из русских и украинских народных песен (XVIII в.), а также в тематике (украинские и русские сюжеты) художника К. А. Трутовского (XIX в.).

Песни, о которых будет идти речь,— это мужские песни воинской среды XVI—XVIII вв. и хороводные песни жен и дочерей стрельцов, казаков, «сынов боярских» — однодворцев, солдат, осевших на Курской

[1] Беляев В. М. Предисловие к сб. Трутовского. М., 1953.

[2] Труды Курской губернской ученой архивной комиссии, вып. II. Курск, 1915.

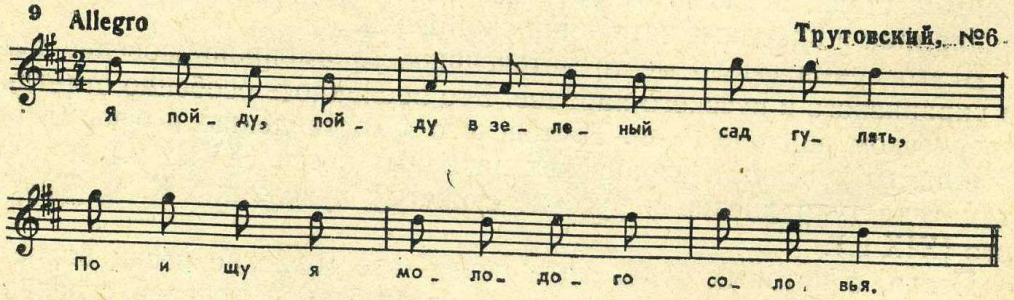
земле и занимавшихся сельским хозяйством. Они были обязаны нести сторожевую службу на окраине русского государства[1]. Эти служилые люди принесли с собой в дикие степи Курского края культуру не столько столичных, сколько губернских, воеводских (провинциальных) городов и посадов.

В сборнике В. Ф. Трутовского мы обнаружили несколько песен, сходных с нашими, записанными в экспедициях ряда лет в Курской и Белгородской областях. Кроме того, на бытование их в этих местах указывает сходство с текстами, опубликованными разными авторами-собирателями курских песен в течение XIX столетия (см. выше разделы «Сведения о музыкальной этнографии» и «Запись текстов народных песен»). В сборнике это преимущественно русские хороводные песни (№№ 6, 8, 11, 13, 16, 19, 21, 37, 41, 47, 57) и песни других жанров (№№ 5, 23, 27, 49). Что же касается украинских, то если ознакомиться с песнями Харьковской области и украинских пограничных селений Белгородской области, то и здесь можно обнаружить параллели с песнями Трутовского.

Граница распространения некоторых русских песен из сборника Трутовского ведет нас также на северо-запад — в Орловскую и Брянскую области и на юго-восток — к Дону.

В этом сборнике преобладают песни изучаемого нами жанра (плясовые, хороводные). Наибольшее сходство мы находим в текстах песен (интересно отметить, что Трутовский сокращает, снимает в них припевные слова-алилёшки). Не полное соответствие мелодий не должно нас беспокоить, поскольку нынешние наши записи показывают, что песня с единым текстом (местами варьированным) может звучать по-разному. Сравним, например, два варианта песни «Трава моя, травушка»: в селе Долженково ее поют в миноре, а в Быстрецах — в мажоре (см. Руднева А. В. Народные песни Курской области. М., 1957, «Советский композитор», №№ 14 и 50).

Возьмем для примера песню № 6 из сборника Трутовского «Я пойду, пойду в зеленый сад гулять».



[1] А. Головащенко пишет, что жители этих земель — «старые воины, упражнявшиеся в свободное время в хлебопашестве». Он ссылается на установленные правительством в 1780 году для ряда городов гербы из красного и зеленого полей. На красном поле было изображено ружье, на зеленом — золотые серп (г. Щигры), борона (г. Фатеж), коса (г. Тим), соха (г. Старый Оскол), грабли (г. Богатое). Краткий исторический обзор Курской губернии. Курск, 1854, с. 52—53.

Я пойду, пойду в зеленый сад гулять, Поищу я молодого соловья, (2) Соловеюшко мой, батюшка, (2) Ты скажи, скажи, мой младой соловей, (2) Кому воля, кому нет воли гулять? (2) Молодушкам нету волюшки, (2) Красным девушкам своя воля гулять, (2)	*I зерно*
У молодки три кручинушки, (2) Да как первая кручинушка, (2) Слать пуховая перинушка, (2) Да другая как кручинушка, (2) Растворяй, жена, широки ворота, (2) А как третья кручинушка, (2)	*II зерно* *Развитие зерна*
Едет, едет мой ревнивый муж домой, (2) Он везет, везет гостинец дорогой, (2) Шелкову плетку гордово кнутовье, (2)	*Фрагмент из другой песни* [1]
Как ударил меня меж белых плеч, (2) Стану с мужа я кафтан скидывать, (2) Часты пуговки расстегивати, (2) Хоть и ручушки белешеньки, (2) Хотя пальчики тонешеньки, (2) На руках ли золоты перстни, (2) Только стану, стану мужа разувать.	*III зерно— Концовка*

Развитой напев в диапазоне септимы почти не встречается в хоровом исполнении «алилёшных» песен (сольный напев явно выведен из соединения нижнего и верхнего голосов хорового варианта). Разбираемая песня была записана нами трижды: в 1940 году в Медвенском районе от старой колхозницы Домны Григорьевны Косиновой, в 1954 году в селе Долженково Обоянского района от участницы хора Александры Комовой и в 1962 году в селе Заломном от Ефимии Михайловны Бородиной. Если сравнить ее с вариантом напева, записанного нами от Д. Косиновой (см. с. 32), то при узком объеме звуков обнаружится более развитая строфа с припевом: $\frac{\text{мелодия } АБАБ}{\text{текст } АБПП}$; у Трутовского она по структуре вдвое короче — отсутствует припев,— с цепной формой поэтических строф: $\frac{АБ}{АБ}, \frac{АБ}{БВ}, \frac{АБ}{ВГ}$ (так нам иногда сказывали песню в экспедиции 1961 года, опуская припев). Мы имеем два варианта собственной записи и не менее пяти вариантов текста у собирателей XIX века.

Самым ранним является вариант текста, записанный в XIX в. Н. С. Кохановской (указ. изд., кн. II, с. 95) с другим зачином в шесть стиховых строк; лишь с седьмой строки начинается сходный текст:

[1] См. текст песни «Белилицы-румяницы вы мои» в издании: С. Рахманинов. Три русские песни для симфонического оркестра с хором (переложение для фортепиано и хора). М., 1953, а также с. 69—70 настоящей книги.

По улице добрый молодец идет,
У руках он ворона коня ведет.
Свалилася черна шляпа с головы...
«Подыми шляпу, ревнивая жена».
Мне поднять шляпу не хочется,
Покориться и в уме того нет.

Зачин — IV зерно

Я пойду ли во зеленый сад гулять,
Я спрошу ли молодого соловья:
«Ты скажи ли, молодой соловей!
Кому воля, кому нет воли гулять?»
«Воля, воля, красным девушкам,
Молодушкам миновалася гульба».

I зерно

У меня ли у молодушки
Как и три мои заботушки:

II зерно

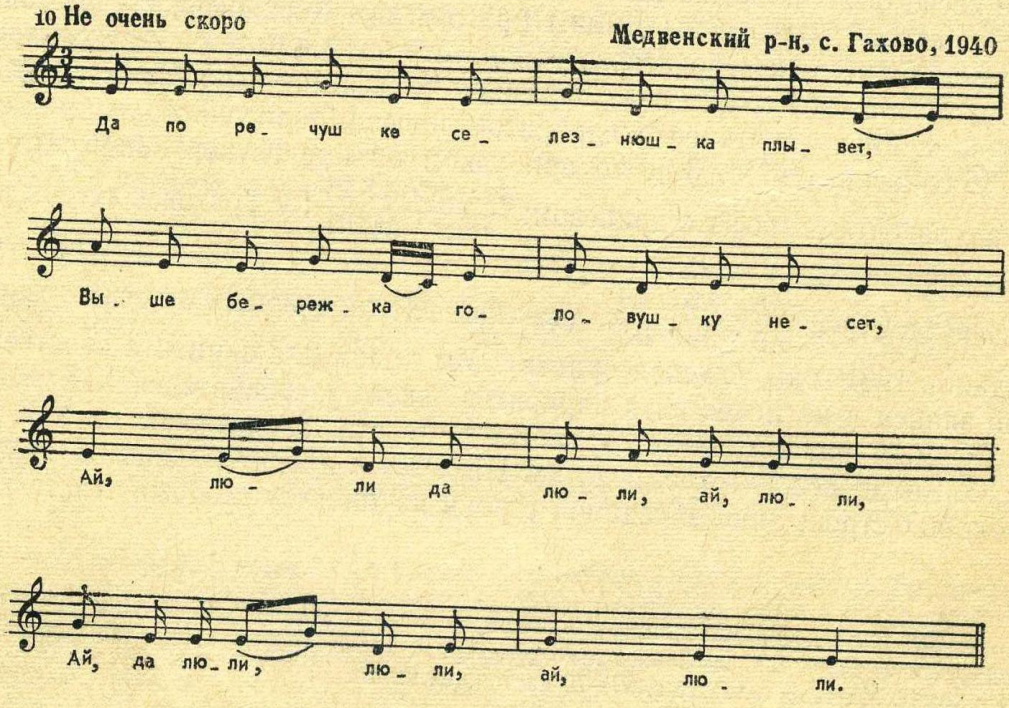
А и первая заботушка,
Чужа дальняя сторонушка,
А другая-то заботушка,
Кропотливая свекровушка,
А и третья-то заботушка,
Муж — удалая головушка,

Вариант II зерна

Замотайло-замотайлушка,
Замотал мою головушку.

Концовка

В записи М. Г. Халанского мы находим более развитый вариант текста («Русский филологический вестник». Варшава, 1880, № 49) с новым зачином, который есть и в нашей записи:





К. В. Квитка



А. В. Руднева за расшифровкой фонографических валиков. 1937 г.



Мужчина и женщина, играющие на дудке и кугиклах.



Н. С. Соханская (Кохановская)



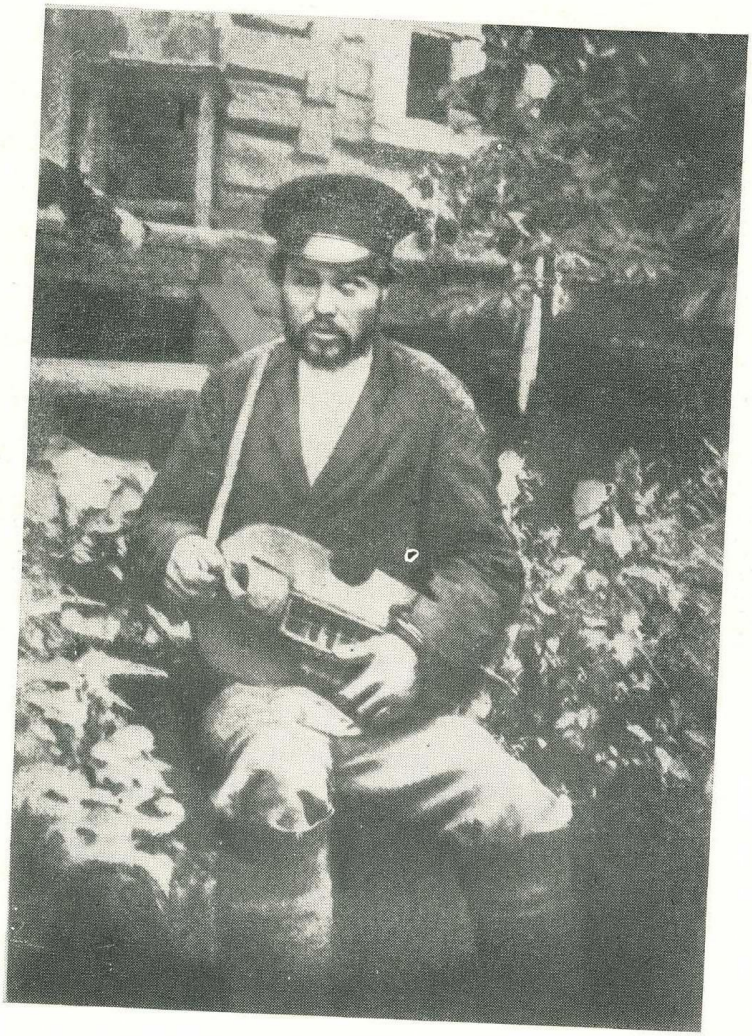
М. Т. Халанский



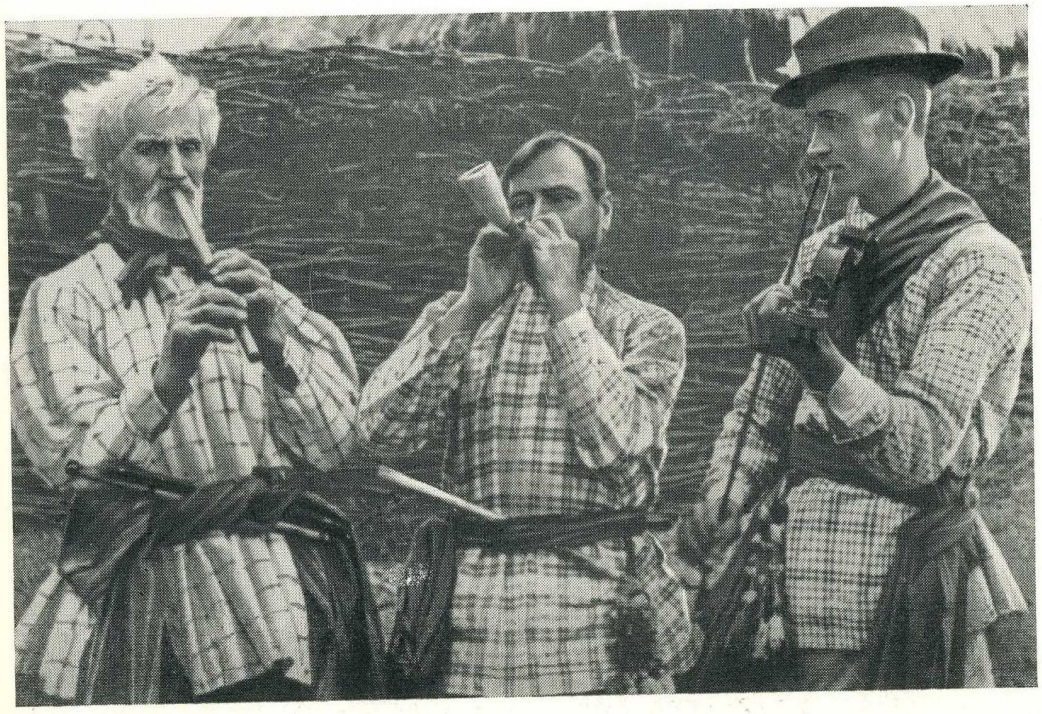
К. Н. Трутовский. Хоровод в Курской губернии. Третьяковская галлерея



Карагод с. Плёхово Суджанского р-на



Слепой лирник Т. И. Семенов



Мужской наряд с. Будище Больше-Солдатского р-на



Женская одежда (спереди)



Женская одежда (сзади)



Женский (справа) и девичий (слева) головные уборы



Головные женские уборы (сзади)



Карагод в с. Долженково Обоянского р-на



Карагод в с. Долженково Обоянского р-на



Три исполнительницы на кугиклах из с. Черный Олёх Суджанского р-на

Да по речушке селезнюшка плывет,
Выше бережка головушку несет,
Ай, люли да люли, ай, люли,
Ай, да люли, люли, ай, люли [1].
Да повыше бережка головушку несет,
Да выше бережка крутенького, (2)
Да выше садика зелененького.

Зачин (встречается и в других вариантах записей)

Да вдоль по улице метелица метет,
Да по метели добрый молодец идет,
Возле бок себя сударушку ведет.
Позади его ревнивая жена,
Ревнивая, шелудивая.
Да подул, подул буйный ветер со моря,
Свалилася черна шляпа с головы.
Да свалилася, покатилася:
«Подыми, моя ревнивая жена».
Да я думала не думала поднять.

IV развитое зерно

Как пойду я во зеленый сад гулять,
Уловлю я молодого соловья,
Уловивши, стану спрашивать (2)
Да разговоры да разговаривать.
«Ты скажи, скажи, соловьюшко,
Скажи, удалая головушка твоя,
А кому воля, кому нет воли гулять?»
«Воля, воля красным девушкам гулять,
А молодушкам мужья не велят,
Не велят и не приказывают».

I зерно

У молодушки три заботушки:
Три заботы — три печальные.
Как и первая заботушка —

II зерно

Свекор-батюшка не с правдою живет.
А другая заботушка —
Непокойное дите родилось,
Непокойное, неугомонное,
Всей семье покою не дает,
Свекор-батюшка люлечку дерет,
А свекра-матушка пеленочки шьет.
А деверья перендуючки вьют,
А невестушки свивают и кладут,
А я, молода, покачиваю
И разговоры разговариваю.

Разработка II зерна

«Если бы были у меня крылышки
Да позолоченные перышки,
Я бы села и полетела к нему,
Рассказала бы про все горе про свое,
Что не пивши, не евши я сижу,
Разобувши, разодевши хожу».

Концовка — более полное развитие II зерна (у Резановой находится в зачине песни).

[1] Припев поется после каждого двустишия.

Совершенно иной зачин в сходной по тексту «масленичной» песне дер. Саломыково Обоянского уезда (ныне Медвенский район) в записи Е. И. Резановой (№ 60).

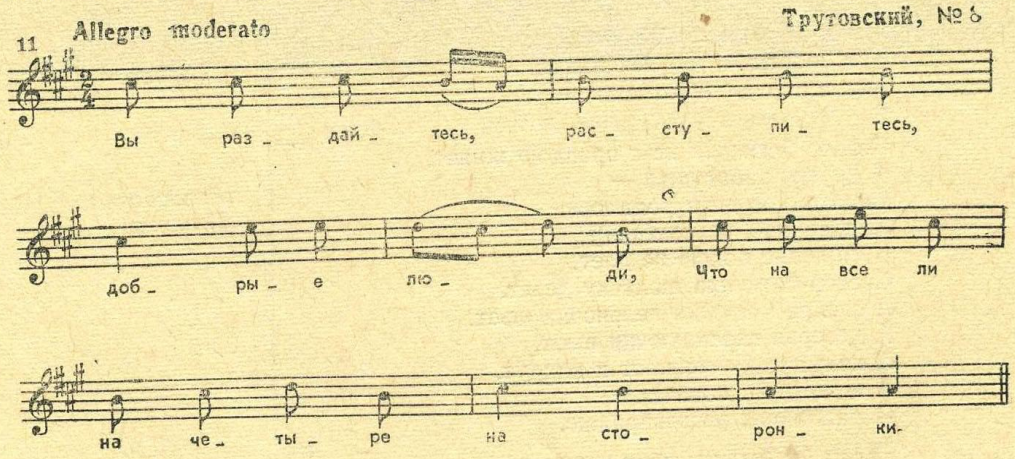
Да на речушке селезнюшко плывет. — *Зачин*

Свекор батюшка не с правдою живет,
Моего мужа во солдаты отдает,
А я, млада, солдаткою осталась,
Я не пивши, не евши сижу,
Разобута, разодета я хожу.
Кабы у меня сизые крылушки были,
Полетела б я на хвартерушку к нему,
Села б, села зли кроватки зли его,
Рассказала б про все горе про свое,
Про горе-гореваньице. — *Новый мотив — V зерно*

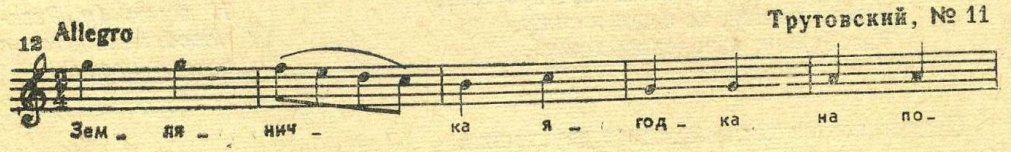
И дальше, как в основном варианте (см. вариант текста на с. 102).

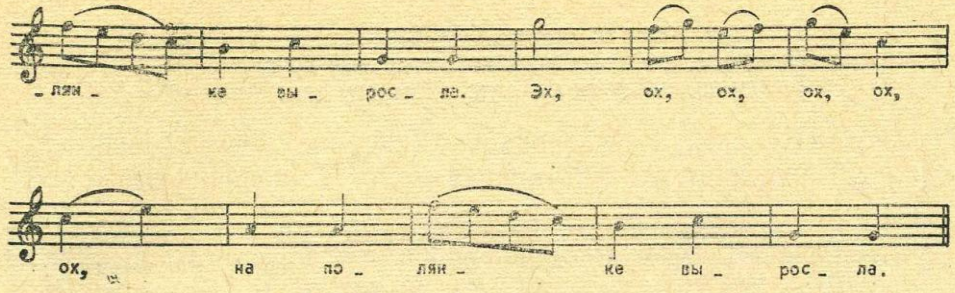
Наши варианты текста самые развитые, развернутые и более близкие друг другу территориально. Основа в них та же, что и у Трутовского, а развитие сюжета уже иное, сходное с вариантами Халанского и Резановой. У Трутовского в тексте показаны лишь отношения между супругами (ревнивый муж обижает жену). В поздних вариантах выступают и другие действующие лица.

Нам не удалось найти варианта текста и напева другой песни из сборника Трутовского «Вы раздайтесь, расступитесь, добрые люди» (№ 8). Но в собрании Н. С. Кохановской есть точно такая же песня с незначительными разночтениями.



Песня Трутовского «Земляничка ягодка» (№ 11) очень редкая.





У нас нет варианта мелодии, но в собрании М. Г. Халанского (1881 г.) имеется текст второй половины песни — «Хвалилася теща зятем» — очень сходный с Трутовским со слов:

Ах ты, зять мой, зятюшка,
Дорогой зять, ласковый.
У тебя, мой зятюшка,
Ни ус, ни бороды.

Песня Трутовского отличается развернутым сюжетом, последовательностью в развертывании действия, оправданным диалогом между тестем и зятем. Запись Халанского включает диалог только между тещей и зятем, отсутствует эпическое начало.

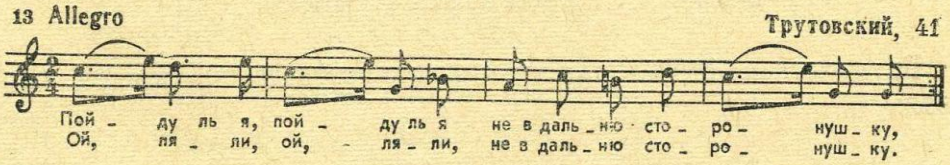
Вариант Халанского:

Хвалилася теща затем: «У моего зятюшки
Нет ни усов, ни бородушки, ни сохи, ни боронушки,
Землицы ни бороздочки, на току ни кладушечки,
На столе ни краюшечки».

При сходном смысловом значении продолжение песен различно.

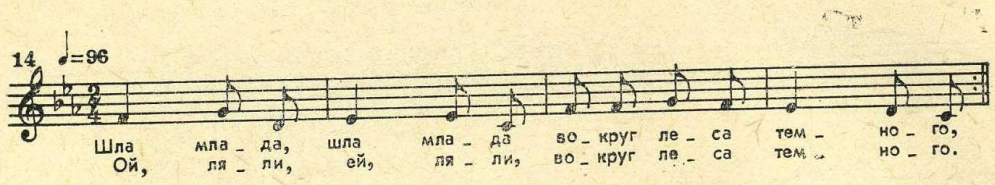
В ряде селений есть таночные и свадебные песни с разным поэтическим содержанием и напевами, но одинаковые по структурной форме стиха и строению музыкально-поэтической строфы. На подобные напевы поется по нескольку различных текстов, и они становятся напевами-формулами (в радиусе района, области и даже всей страны), не прикрепленными к определенным текстам.

Песня «Пойду ль я, пойду ль я» (№ 41) в сборнике Трутовского по ритму и форме стиха очень сходна с записанной нами в Рыльском районе песней «Шла млада, шла млада» (с. Мазеповка, 1956).



Пойду ль я, пойду ль я не в дальню сторонушку,
Возьму ль я, возьму ль я веночек березовый,
Брошу ль я, брошу ль я во быструю реченьку.

Тонет ли, тонет ли веночек березовый,
Любит ли, любит ли меня мой сердечный друг,
Выйду ли, выйду ли я замуж к Петрову дню.



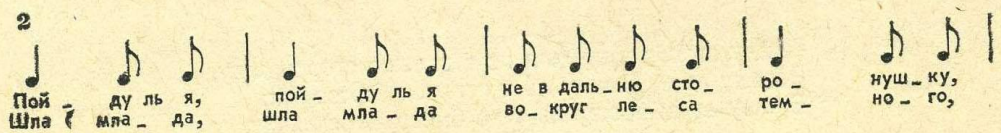
Шла млада, шла млада вокруг лесу темного,
Садику, садику, садику зеленого.
Видела, видела большую диковину,
Большую диковину, черную смородину.
Вызрела, вызрела черная смородина.
Вызнала, вызнала да лютого свекра-батюшку,
Я в танок, я в танок, а лютой свекор у маток.
Я скакать, я плясать, а люта свекровь бить, таскать.
Кто топтал, кто топтал, кто толочил улицу.
Топтали бояре, толочили большую.
Все ж то они, все ж то они, ой Аннушку сватали.
Собрана, собрана а, ой, Аннушка у батюшки,
Хоть собрана, хоть собрана, дары не напрядены,
А хоть напрядены, в сундук не покладены.

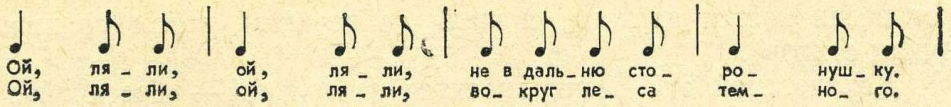
Песня Трутовского представляет собой хороводную весеннюю, наша рыльская — хороводную бытовую, скрещенную со свадебной песней.

У Кохановской подобная песня есть среди свадебных (указ. соч., т. II, с. 74).

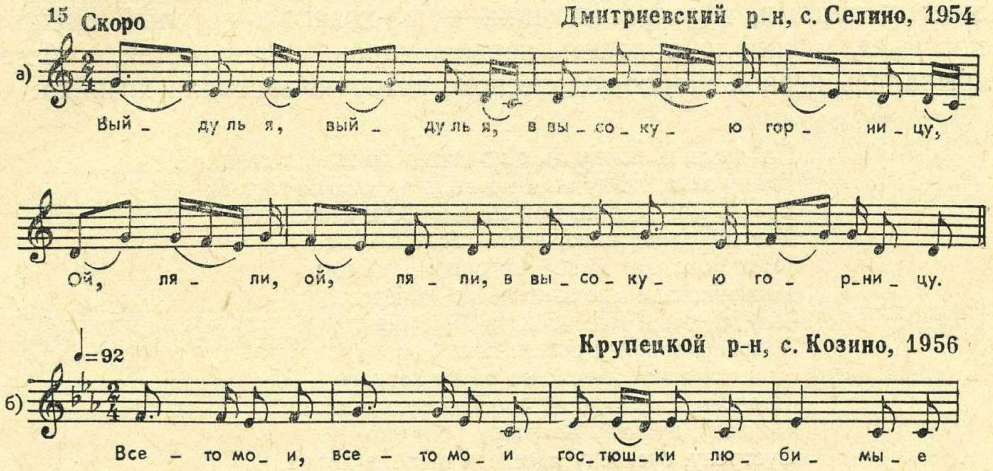
Улица, улица, улица широкая!
Мурава, мурава, мурава зеленая!
Кто топтал травушку, кто топтал муравушку
со боярска сватанья.
Сватались, сватались за красную девицу,
Спросите, спросите у ближних соседушек,
Какова, какова да и Анна Дмитревна,
Ростом она, ростом она тонкая, высокая;
Личиком, личиком белая, румёная;
Глазушки, глазушки, что у ясна сокола;
Бровушки, бровушки, что у черна соболя;
В ней коса, в ней коса до шелкова пояса.

Ритмическая структура музыкально-поэтической строфы одинаковая:





Мы располагаем еще двумя вариантами напева (Дмитриевского и Крупецкого районов) и тремя вариантами текста песни Трутовского (№ 41).



Заметна мелодическая близость приведенных песен.

К рыльскому варианту у нас имеются еще тексты двух корительных песен. Это говорит о том, что напев хороводно-плясовых песен, поющийся с разным текстом, удобен для вождения танка. Приводимые ниже примеры представляют образцы типичных для Курской области уличных, таночных песен с восхвалением своего села и высмеиванием соседнего.

мазеповцы

а) Вострецы, вострецы да семеновцы молодцы,
Стреляли, стреляли, с окна в окно стреляли.
Убили, убили семь соболей с соболем,
пятьдесят крыс и с крысою,
Пошили, пошили женам шубы новые,
женам шубы старые,
'Статочки, 'статочки да ребятам на шапочки,
'Брезочки, 'брезочки девкам на застежечки.

б) Выйду я, выйду я да на улицу выйду я,
Взойду я, взойду я, на крутую гору выйду я,
Вынесу, вынесу, сухих дровец вынесу,
Раскладу, раскладу теплушко огоню́шко,
Наварю, наварю, ребятам каши наварю,
Вкину я, вкину я, комариное стегнышко.
семь пудов сала вкину я.
Тужила молода, что много укинула,
мало
Много я вкинула, перевар каши сделала.
Мало недовар

(текст песни поется дважды, сначала по верхним, потом по нижним строчкам стихов).

У Кохановской эта песня значится застольной — «беседной». Отклонения в ее тексте незначительны. Вот что пишет Кохановская о «беседных» песнях: «На беседах песня наливала чару, песня подносила гостю, и без песни не пилось, не потчевалось. Когда собирались гости и усаживались чинно по местам, хозяйка с подносом, установленным налитыми чарами, в сопровождении мужа-хозяина, который кланялся и потчевал, начинала обносить первою чарою своих гостей, а беседа открывалась первой начальной песнею, которую запевала хозяйка:

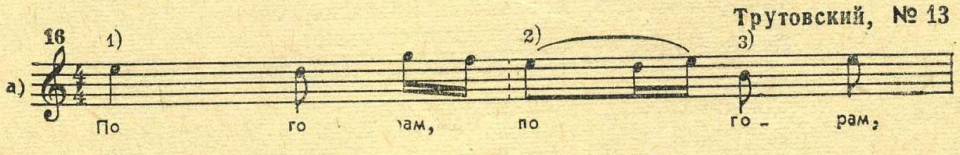
Пойду ль я, пойду ль я по своим по новым сеням;
Гляну ль я, гляну ль я по всем по милым гостям;
Все ль мои, все ль мои милые гости съехались?
Нет мово, нет мово, моего гостя милого,
(Нет мово, нет мово) батюшки родимого.
Или мне, или мне запречь было нечего?
Или мне, или мне послать было некого?
Запрягу, запрягу своего коня ворона;
Пошлю, пошлю я своего слугу верного;
(Пошлю я, пошлю я) своего друга милого.
Привезу, привезу батюшку родимого,
Сустрену, сустрену по́середь широка двора,
Посажу, посажу по конец дубова стола;
Поднесу, поднесу чару зелена вина» [1].

Слова, поставленные в скобки, в подлиннике отсутствуют. Возможно, в этих местах должны быть припевные слова с варьированием второй половины стиховой строки.

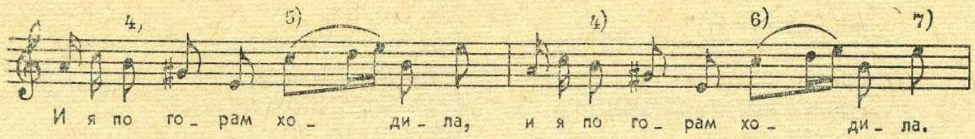
Надо отметить, что именно в Курской области популярна эта песенно-ритмическая формула строфы с разнообразным содержанием и жанровой направленностью.

Приведенные тексты наших записей близки также к тексту песни Трутовского «По горам, по горам» (№ 13). Но строение музыкально-поэтической строфы последней иное. Оно аналогично песням с другим содержанием: например, «Подойду, подойду, под Иван-город подойду» в сборнике Балакирева, № 2, «Подойду, подступлю» и «Круг куста, круг куста» в сборнике Римского-Корсакова, № 60 и 59. Мелодия песни № 60 представляет вариант песни Трутовского.

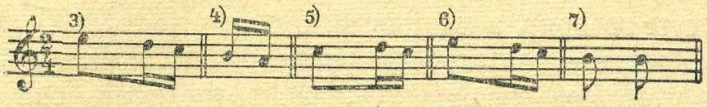
Трутовский, № 13



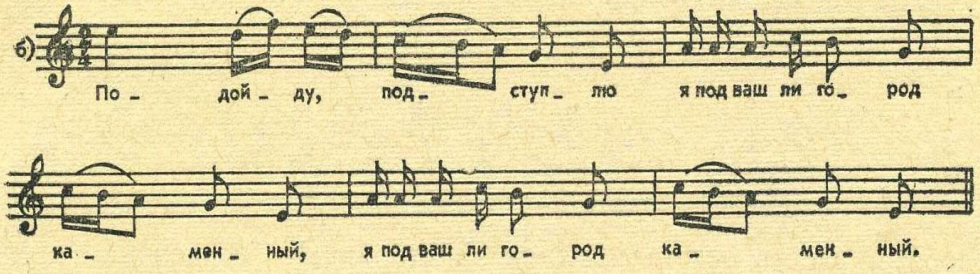
[1] Кохановская Н. С. Указ. соч., т. II, кн. 20, с. 116.



Отклонения по Прачу:



Р.-Корсаков, № 60



По горам, по горам,
И я по горам ходила. (*2*)
Все цветы, все цветы
И я все цветы видела, (*2*)
Одново, одново,
Одново цвета нет, как нет. (*2*)
Нет цвета, нет цвета,
Ах, нет цвета алово, (*2*)
Алово, алово,
Моего цвета прекраснова.
По двору, по двору,
Я по двору ходила, (*2*)
Всех гостей, всех гостей
И я всех гостей видела, (*2*)
Видела, видела,
Одного гостя нет как нет, (*2*)
Нет гостя, нет гостя,
Ах, нет гостя милова, (*2*)
Милова, милова,
Моево друга любезного. (*2*)
Аль ему, аль ему,
Аль ему ли служба сказана. (*2*)
Аль ему, аль ему,
Аль ему ли государева. (*2*)
Али мне, али мне
В своем доме воли нет, (*2*)
Али мне, али мне
Послать было некого. (*2*)
. . . . . .
Я сама, я сама,
Я сама с другом простилася, (*2*)
Ты прости, ты прости,
Ты прости, сердечный друг.

Интересно примечание к этой песне в сборнике М. А. Герстенберг и Ф. А. Дитмар. Русские песни XVIII века:

«Возможно, стилизация под народную песню. Автор музыки не установлен. Текст песни приписывается М. Л. Нарышкиной («Песни русских поэтов» под ред. П. Н. Резанова. Л., 1936, с. 80). Музыка песни впервые была опубликована Трутовским. Существенных разночтений с публикацией Трутовского нет.

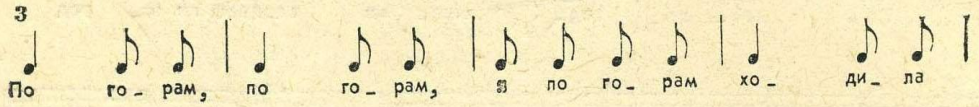
Близкий вариант напева опубликован Прачем (1790)—«Песни протяжные», № 1 (приводится нотная строчка по Прачу.—*А. Р.*).

Текст песни полностью совпадает с публикациями Трутовского и Прача. В вариантах—с расхождениями и вставкой после 10-го стиха:

Аль его, аль его
Красным солнцем выпекло,
Аль его, аль его
Буйным ветром выдуло,
Аль его, аль его
Желтым песком вынесло,

Аль его, аль его
Боярышни вырвали,
Вырвали, вырвали,
В быстру реку бросили,
Аль его, аль его
Совсем в поле не было...»[1]

Приведенные тексты говорят, в частности, о том, что в XVIII веке структура музыкально-поэтической строфы АББ была очень популярна преимущественно в репертуаре горожан. Однако закрепилась она гораздо раньше на основе распева стиха с повторением отсекаемого трехчетырехсложного полустишья с определенной устойчивой ритмической формулой в свадебных и хороводных песнях:



Подобный распев текста известен в старинных свадебных песнях: «Чей то конь (чей то конь) у ворот выступает».

Утверждение П. Н. Резанова поэтического авторства М. Л. Нарышкиной не состоятельно, ибо основа текста ведет нас к свадебному обряду; а напев и сходный текст записаны нами в довольно отдаленных от городских и культурных центров уголках: селах Козино Крупецкого района, Селино Дмитриевского района, Мазеповка Рыльского района. Думается, что и этот тип распева стиха, известный в двух вариантах строфического строения (АБПБ и АББ), появился в народной практике до XVIII и даже XVII веков. Руководствуясь нашими наблюдениями, мы можем высказать предположение, что оба варианта — южного происхождения и возникли на границе России с Украиной. Следует отметить, что этот вопрос требует глубокого изучения и подкрепления дополнительными исследовательскими данными.

Во всяком случае, в сборник Трутовского эти две песни (№№ 13 и 41) попали не из столичного репертуара, а из южных районов Курской губернии, родины Трутовского.

Много раз встречалась нам в Курской области песня «Фонаречки» с разными зачинами и следующим основным текстом: «Шли через мосточек, несли фонаречек, обронили уголечек... Уголечек упал на мосточек. Горит калин мостик, горит, выгорает, у молодца сердце изнывает».

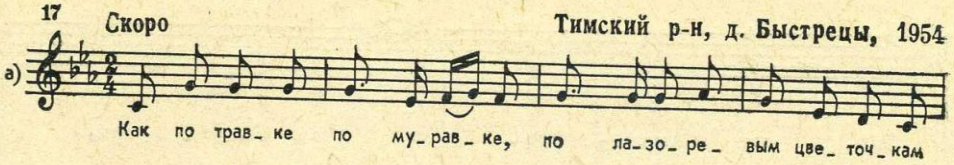
Напев этой песни записан нами в селе Быстрецы Тимского района Курской обл. (1954 г.) и селах Афанасьевка и Иловка Алексеевского района Белгородской области (1958 г.) с иными зачинами.

[1] Герстенберг М. А. и Дитмар Ф. А. Русские песни XVIII века. [Общая редакция и вступительная статья Б. Вольмана.]. Примечание к песне «По горам, по горам», № 116. М., АН СССР, Ин-т русской литературы, 1958. с. 350.

17 Скоро

Тимский р-н, д. Быстрецы, 1954

а)

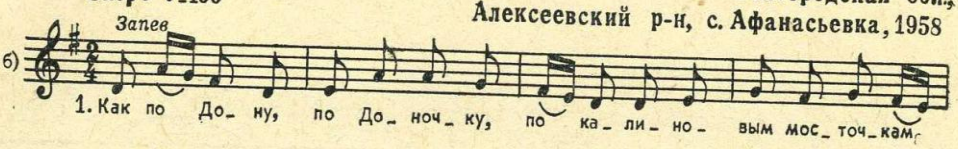


Скоро ♩=100

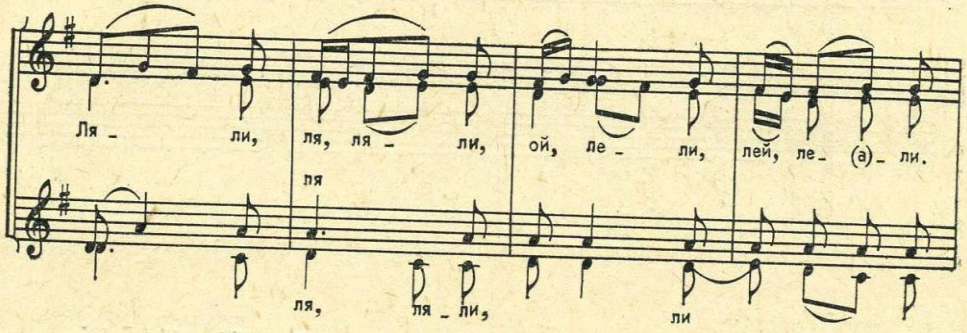
Белгородская обл.,
Алексеевский р-н, с. Афанасьевка, 1958

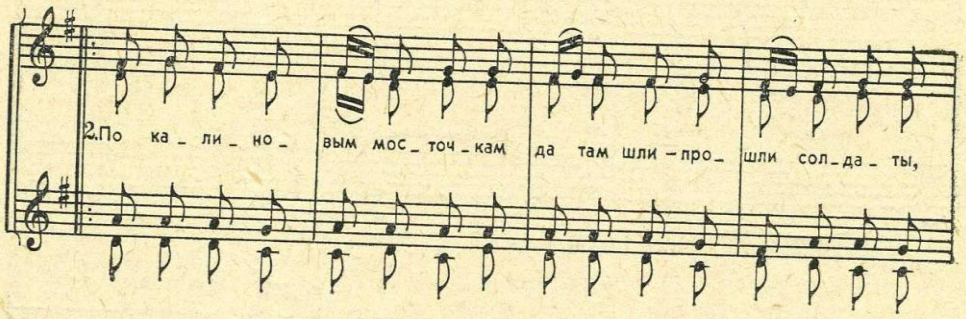
Запев

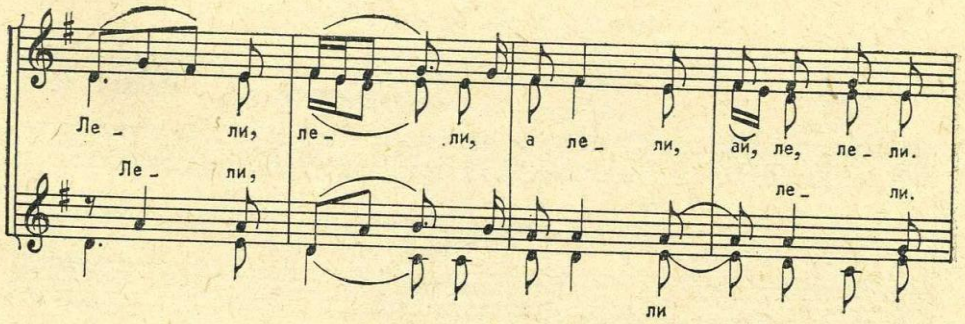
б)

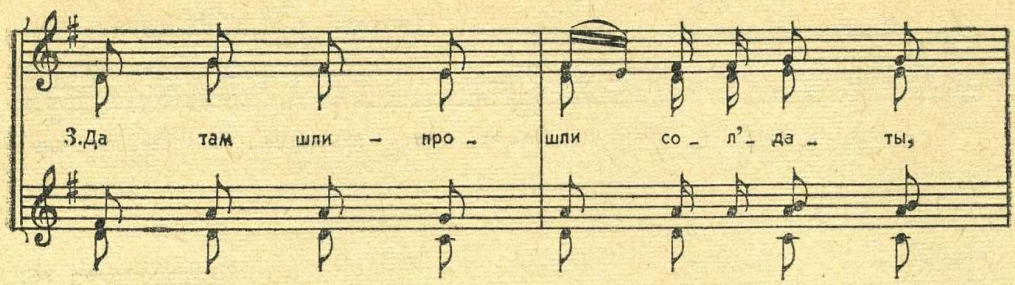


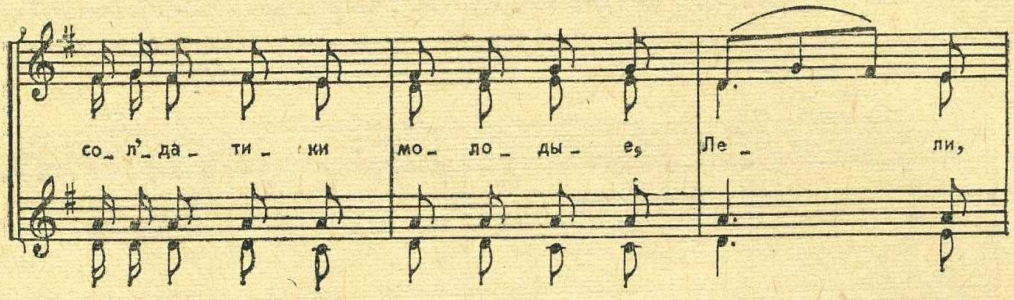
Хор и запевала

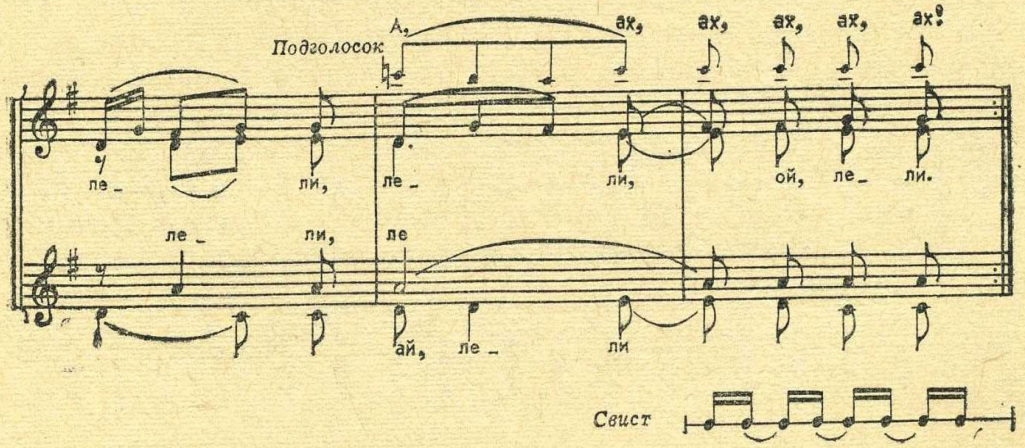






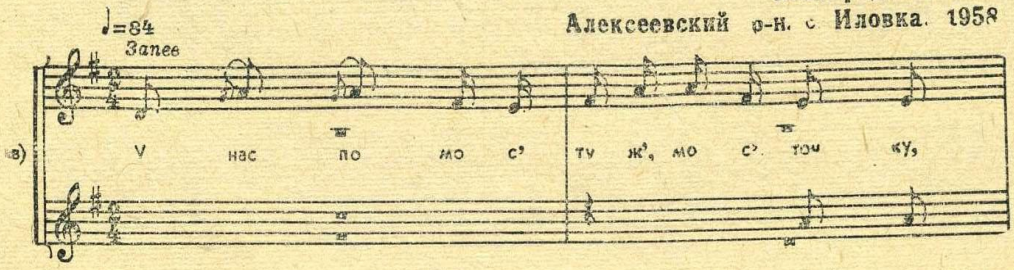


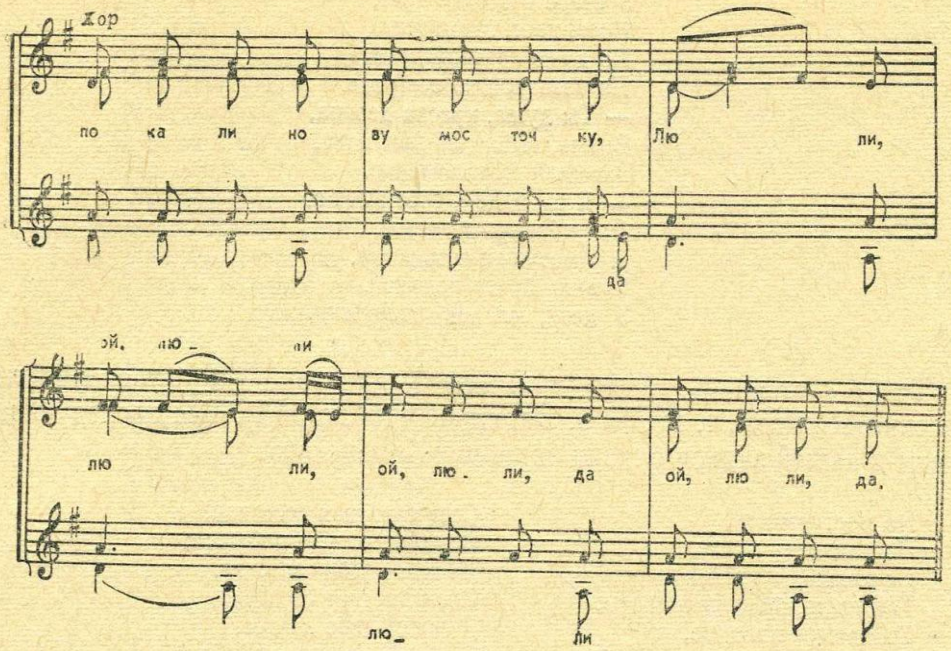




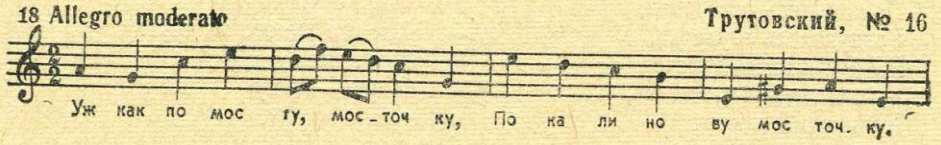
звучит периодически:

Белгородская обл.
Алексеевский р-н. с. Иловка. 1958





Она совпадает с песней Трутовского «Уж как по мосту, мосточку» (№ 16) без припева «лели-лели».



Текст песни в записи Трутовского отличается от позднейших строчкой «шли души красны девицы», в то время как в прочих вариантах всюду находим «шли-прошли солдаты, солдатушки молодые, офицеры полковые». Далее у Трутовского: «У старого сердце ноет», в наших вариантах — «Младца сердце замирает». Последние стихи (концовка) лучше у Трутовского, она не встретилась нам вовсе: «Я бы рада к тебе выйти, да у батюшки соседи, а у маменьки есть гости, у мила брата подъячи, у меня, младой, подружки». Возможно, она взята из другой песни.

Приводим текст Трутовского полностью:

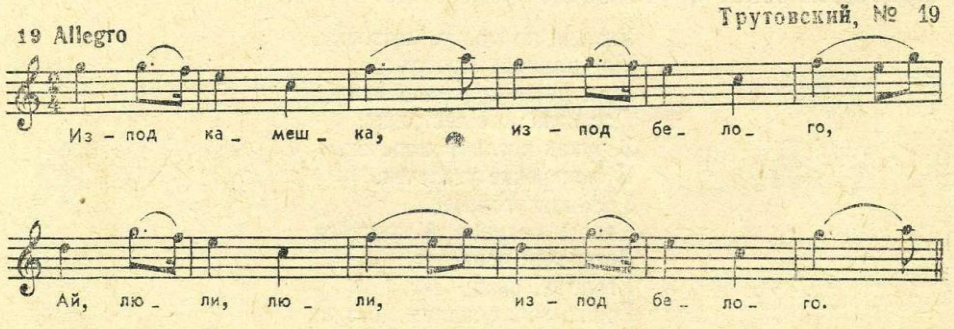
Уж как по мосту, мосточку,
По калинову мосточку
Шли души красны девицы,
Две названые сестрицы.
В руках несли фонарёчек,
В фонарёчке уголечек,
Уронили уголечек,
Сквозь калиновый мосточек.
Ветерочек повевает,
Уголечек раздувает,
Горит, горит калин мостик,
Горит, горит, выгорает.

У старого сердце ноет,
Ноет, ноет, занывает
По душе красной девице,
По названой по сестрице.
— Ты душа, красна девица,
Выйди, выйди на крылечко,
Взвесели мое сердечко.
— Я бы рада к тебе вышла,
Да у батюшки соседи,
А у матушки есть гости,
У мила брата подъячи,
У меня, младой, подружки.

Текст этот очень развит в записи Халанского («Русский филологический вестник», т. IV, № 3. Варшава, 1880, с. 115). Все последующие тексты в нашей записи близки варианту Халанского.

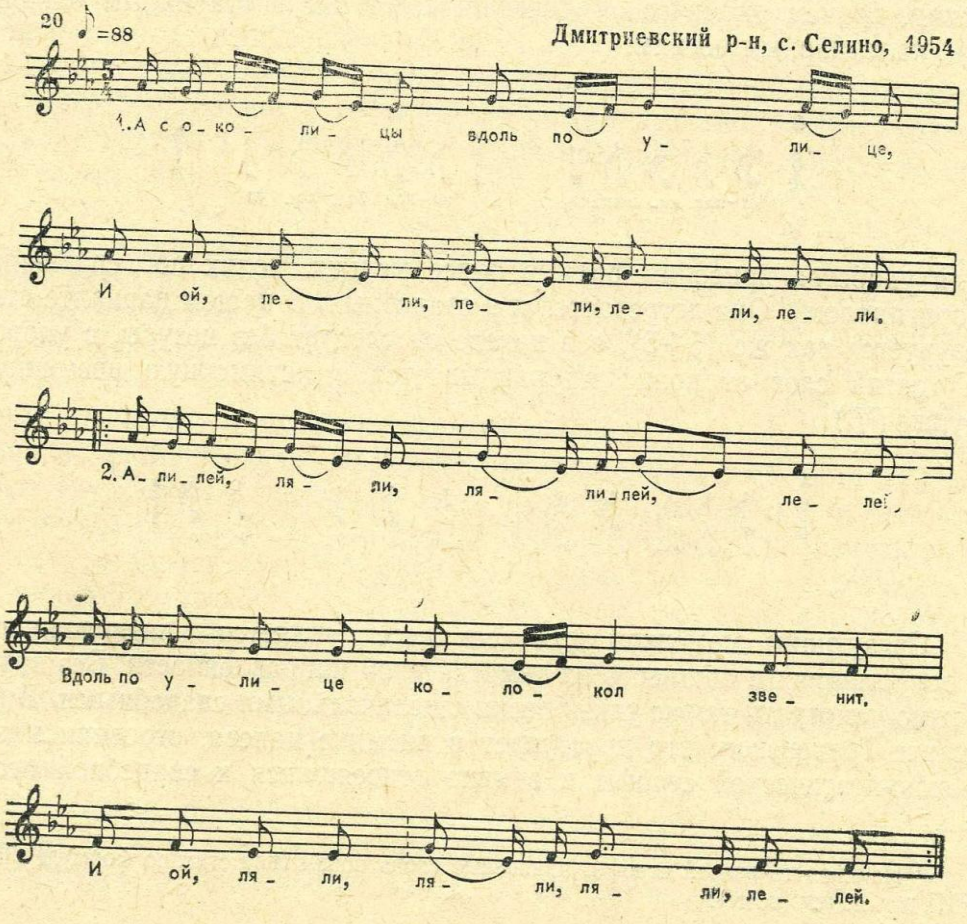
По мосту, мосту,
По калинову мосту,
По калиновом зеленом —
Там ишли, прошли солдаты,
Солдатики молодые,
Офицеры полковые.
У них плети шелковые,
Во платочках — фонаречки,
В фонаречках агулечки,
Подымались ветерочки,
Раздувались агулечки,
Выпал, выпал агулечек
На калиновый мосточек,
Калиновый мосточек —
Он горит, не угорает.
Младца сердце занывает,
По душе красной девице,
Свет по названой сестрице.
— Уж ты, девушка, девица,
Свет названая сестрица!
Подойди ко мне поближе;
Я скажу тебе словечко,
Обомрет твое сердечко;
Я скажу тебе другое,
Обомрет ретивое.
Я скажу тебе третье:
Хочет милый друг покинуть,
А иную полюбить,
У вовеки погубить.
— Ой, и что же это за друг?
Семерых любил удруг;
А восьмую — жену,
Девятую — удову,
Десятую — солдатку.
У солдатки губы сладки,
У солдата — слаже,
Солдат губы медом мажет.

Очень часто в курских песнях встречается песня со следующим содержанием: девушки не хотят идти замуж за солдат; они «испугались, за старых мужьев побросались». Подобная песня есть и в сборнике Трутовского — «Из-под камешка, из-под белого», № 19.



Из-под камешка, из-под белого *Зачин*
Протекал ручей бел-серебреной.
Вдоль по улице, вдоль по широкой,
Что как шли, прошли три полка солдат. *Основа*
Про меж собой речь говорили, *содержания*
Мы пойдем в село во Ростаньево,
По квартерушкам расположимся,
И мы, братцы, (там) переженимся,
Поберем девок, все купеческих.
Красны девушки испугалися,
За старых мужьев побросалися.
Они год живут и другой живут,
Уж на третий год встосковалися.
Солдатские жены насмехалися,
Хорошо нам жить за солдатами,
И мы пьем, едим все готовое,
А квартерушка не наемная
Что цветно платье государево.

Весь последующий текст целиком соответствует таночной песне «А с околицы вдоль по улице», бытующей в разных районах Курской области и записанной нами в селе Селино Дмитриевского района:

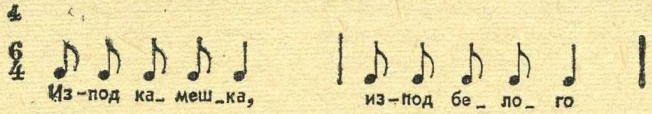


А с околицы вдоль по улице
Колокол звенит, капитан едет [1].
Девкам вести везет, а все радости.
«Идите, девки, во Казань-город,
Во Казань-город, за солдат замуж.
Там пьют, едят все готовое,
Платье носят все казенное,
Танки водят с колоколами,
Наряжаются молодцами».
А девушки испугалися,
За молодых ребят пометалися.

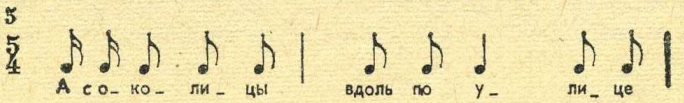
Текст не полный; вероятно, стихи из середины выпущены.

Эта же песня имеется в записи Халанского («Русский филологический вестник», т. VI, № 4. Варшава, 1881, с. 73) с более полным текстом.

Все три варианта песни сложены десятисложным стихом и в одинаковой степени могут быть положены на напев Трутовского и наш. Ритмика и форма последнего сложнее, что объясняется местом записи (с. Селино Дмитриевского района), где манера распевания песен и исполнения их в танках и хороводах весьма своеобразна. У Трутовского отчетливо выделяется стиховая и музыкальная цезура между полустишиями, причем ритмическая формула ведет нас к старинным обрядовым, календарным песням:



(для удобства приводим ритм в более мелких долях по сравнению с оригиналом). Она встречается и в свадебных. В нашем варианте стих цезуруется так же (5+5), а в напеве он следует без цезуры, с упором на третий слог от конца и укладывается в пятимерную временную группу ($^5/_4$).



Связующим моментом для всех песен является пятисложность в полустишиях и общность их тематической направленности. Без труда можно усмотреть также связь песни с величальными свадебными. В варианте Трутовского это проступает в ритмике напева, строении музыкально-поэтической строфы и в явно относящихся к свадебной песне

[1] Начиная со второй строфы, припевные слова обрамляют стих по формуле ПБП ПВП и т. д. (см. ноты).

первых двух стихах текста; у Халанского подчеркивается упоминанием двух имен величаемых:

Капитанушка у нас Андреюшка,
Капитаньша его у нас свет Марьюшка

с типичным присловьем «свет Марьюшка»; в нашем варианте на свадебный характер указывает время исполнения песни в традиционном танке «Молодцев водить» на троицу.

Ограничиваясь разобранными выше песнями из сборника Трутовского, мы можем предположить следующее.

Трутовский располагал песнями, не только полученными из «вторых рук», то есть записанными в городе, как до сих пор считали, но и воспринятыми непосредственно из уст народных певцов. И далее. Как уроженец Белгородской губернии (долгое время входившей в Курскую губернию в качестве ее уезда) он привез эти песни с родины. Поэтому мы позволяем себе утверждать, что первые нотные записи курских песен появились в XVII веке в сборнике Трутовского. Исполнительская и творческая индивидуальность Трутовского как певца, музыканта и даже композитора, а также среда, для которой он исполнял свои песни, могли оказать влияние на изменение (своеобразное редактирование в угоду времени) текстов и напевов, привезеных им с родины. Но бесспорно то, что песни, записанные нами в Курской области, и песни Трутовского отражают музыкальный быт военных поселений южных окраин Русского государства и являются местными песнями, скорее получившими известность за пределами курско-белгородской зоны, чем привнесенными извне.

Вместе с тем следует отметить, что репертуар В. Ф. Трутовского включал и современные ему народные песни. Вероятно, они уже в то время были всероссийскими и в курские края попали через миграцию русских служилых и военных людей на окраину России; а возможно, они создавались в военно-пограничной зоне и путем культурного общения с центром проникали с окраины в столицу. Это предположение имеет основание в сходстве вариантов народных песен, записанных нами в глухих уголках курско-белгородской зоны, с песнями из сборника Трутовского — уроженца этого края, знатока песенного бытового репертуара русских военных селений Белгородского уезда. Сличая наши записи (и записи курских собирателей прошлого века) с песнями из сборника Трутовского и беря за основу наши варианты как подлинно народные, мы пытались показать отношение автора к их записи и редактированию. Мы видели, что напевы таночных песен, связанных в народном быту с действием (игрой или танцем), Трутовский перевел в концертный (эстрадный) жанр. Он избавил песни от длиннот, сосредоточил внимание на одном поэтическом (преимущественно лирическом) мотиве, отбросив остальные (семейно-бытовые), как, например, в песне «Я пойду ли во зеленый сад гулять» (№ 6), освободил тексты от конкретных подробностей, сделав их обобщенно житейскими; придал

напевам широкий мелодический распев, присущий мужской манере исполнения песен; местами изменил строфическую форму, сократив ее до трех или двух музыкальных построений, убрал припевные слова (алилёшки). В мелодии закрепил обороты-попевки и каденции, типичные для художественно-профессионального искусства того времени; приблизил их к гармоническому складу, связанному с гусельным аккомпанементом (столовидные гусли) на тонико-доминантовой и тонико-субдоминантовой основе с преобладанием мажорного лада, упростил метрику, сведя все песни к простым размерам. Все эти особенности отдаляют варианты напевов в записи и редакции Трутовского от подлинных народных образцов (об этом писали и его современники). Они производят впечатление оторванности от первоисточников и поэтому вводят в заблуждение исследователей, которые усматривают в сборнике Трутовского исключительно песни городского музицирования, оснащенные приемами традиционного мелодико-гармонического кантового мышления, свойственного городской песне того времени.

Здесь хотелось бы сделать небольшое отступление от исследования записей песен с нотами и обратиться к деятельности упоминавшегося художника Константина Александровича Трутовского. Его творчество относится ко второй половине XIX столетия (1826—1893). Он, как и его предок Василий Федорович Трутовский, отражает в своей живописи глубокую любовь к родным местам (селениям Курской и Харьковской губерний) и к людям, среди которых он рос и жил много лет. В числе его картин есть несколько, непосредственно связанных с темой настоящей книги.

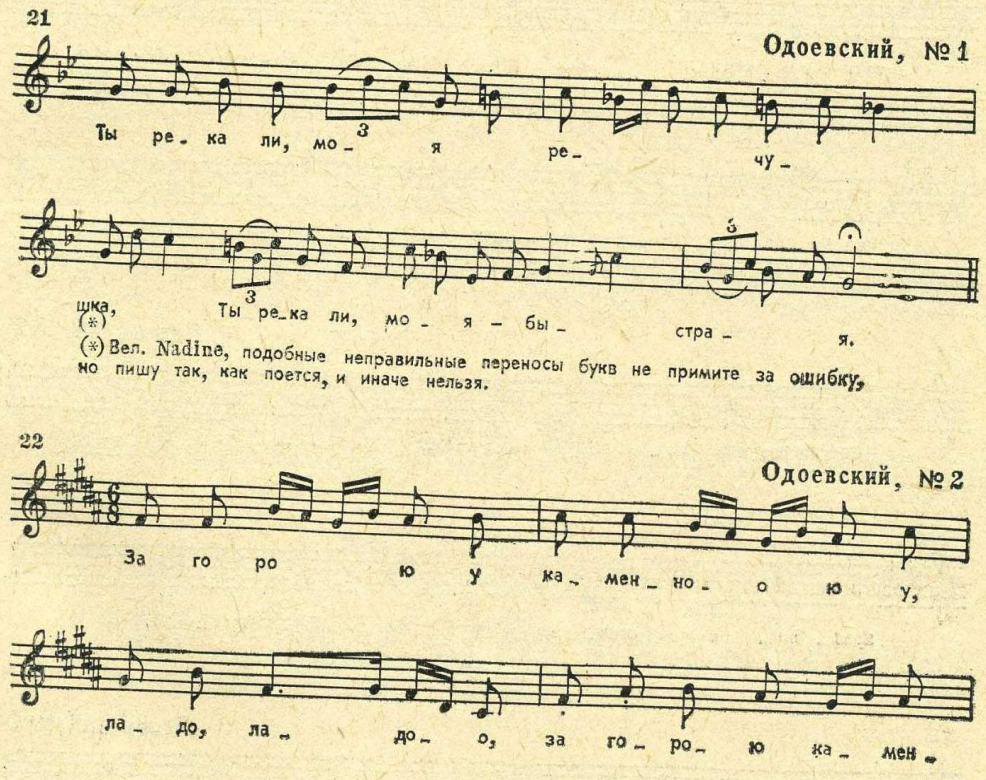
«Хоровод в Курской губернии» как бы прямо иллюстрирует наши наблюдения над курскими хороводами и плясками. Она написана Трутовским в 1860 году. За нее художник получил звание академика (фото на с. VI).

Мы бывали во многих селениях, видели народные хороводы и пляски и, несмотря на то, что картину от нашего времени отделяет больше ста лет, мы смело можем сказать, что художник сумел передать наиболее яркие особенности курского хоровода. Не беда, что он сочетал в одном изображении и типичную для карагодов парную пляску под музыку, и таночное шествие вдоль улицы: пляшущие пары движутся не по кругу, как обычно, а пара за парой вдоль улицы, как это бывает в танках, но различные движения пляшущих, не подчиняющихся единому рисунку, говорят о том, что художник изобразил карагодную пляску под музыку. Женские фигуры выглядят правдиво. Тот, кто видел курские пляски, знает, что женщины пляшут сдержанно, плавным притоптывающим шагом, изменяя положение рук, как бы «рассуждая», причем они держатся с достоинством; а мужская пляска всегда более стремительная, резкая, лихая, с множеством колен, присядок и всяких вывертов. Видно, что художник не задумывался над тем, насколько его картина полно соответствует народным традициям. Главное — позы танцующих мужчин и женщин, легкость и свобода в движениях — схваче-

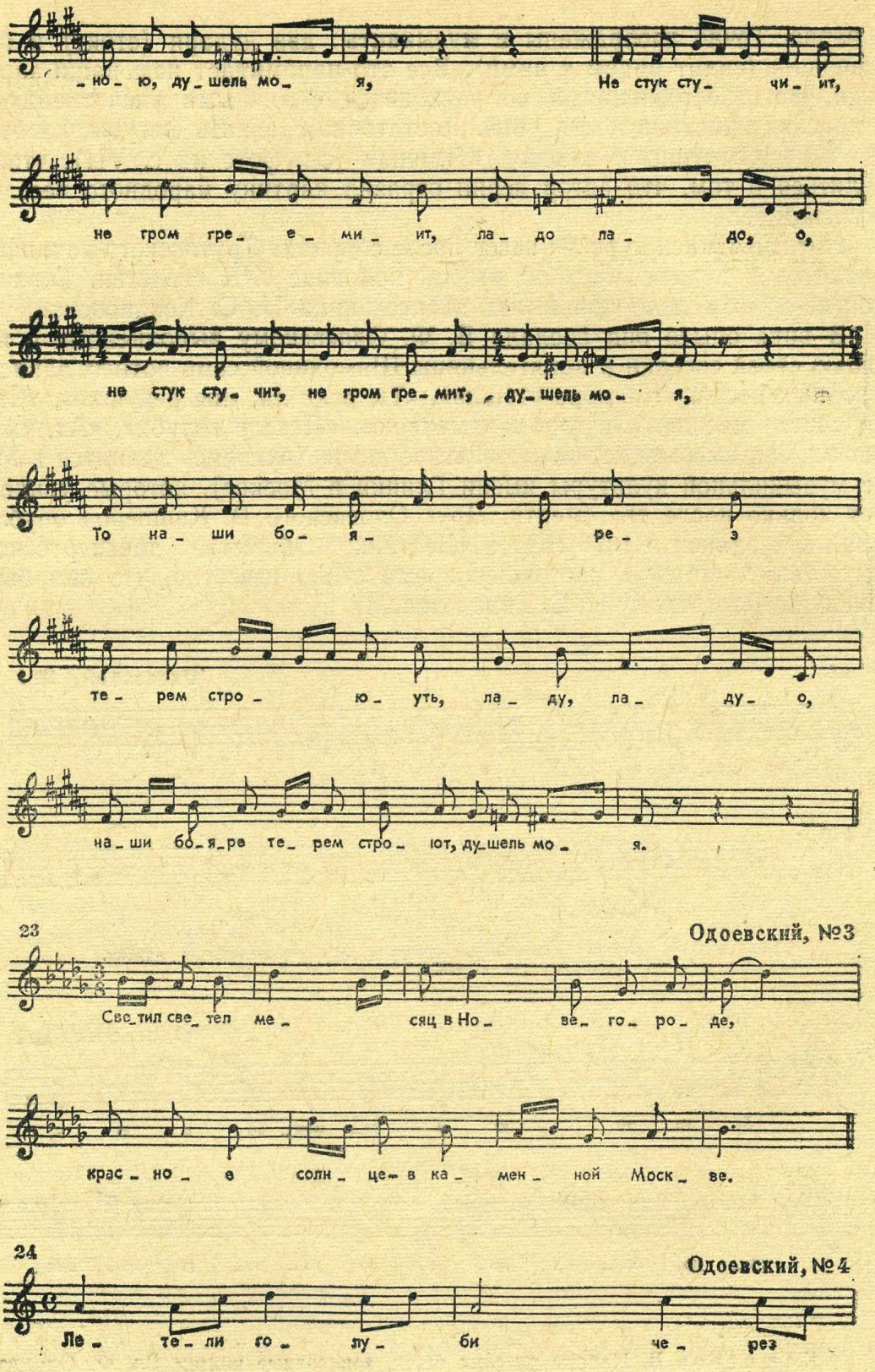
но верно. Точно изображены и музыканты: два дударя (стоят) и балалаечник (сидит рядом с ними). Все это напоминает нам наши зарисовки, фотоизображения и не расходится с личными впечатлениями от курских плясунов и плясуний. Достаточно сравнить фигуры, изображенные на картине, с пляской «Тимоня» (см. фото на с. VII), чтобы убедиться в том, что автор верно отразил картину народного веселья в курском селе.

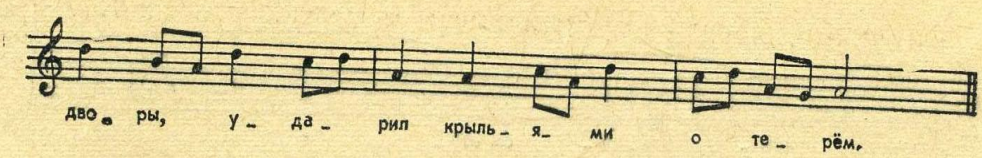
Нотные записи курских песен после сборника Трутовского начинают появлятся в печати лишь во второй половине XIX столетия. Горячее участие в этом деле принимает писательница Н. С. Кохановская.

В виде опыта она послала В. Ф. Одоевскому выполненные с помощью своей соседки и приятельницы Шамохиной семь нотных записей народных песен: «На море утушка», «Ты река ли, моя речушка», «Светил светел месяц», «За горою каменною», «Летели голуби», «Ах, уж и свет ли мои высокие хоромы», «Татаре идут» (рукопись хранится в Музее музыкальной культуры имени Глинки в Москве), которые увидели свет только после его смерти. Друг Одоевского В. Кашперов опубликовал эти записи в 1876 году в «Вестнике Общества древнерусского искусства» [1]. Лишь в настоящее время стало известно, что они были присланы Одоевскому Н. С. Кохановской.



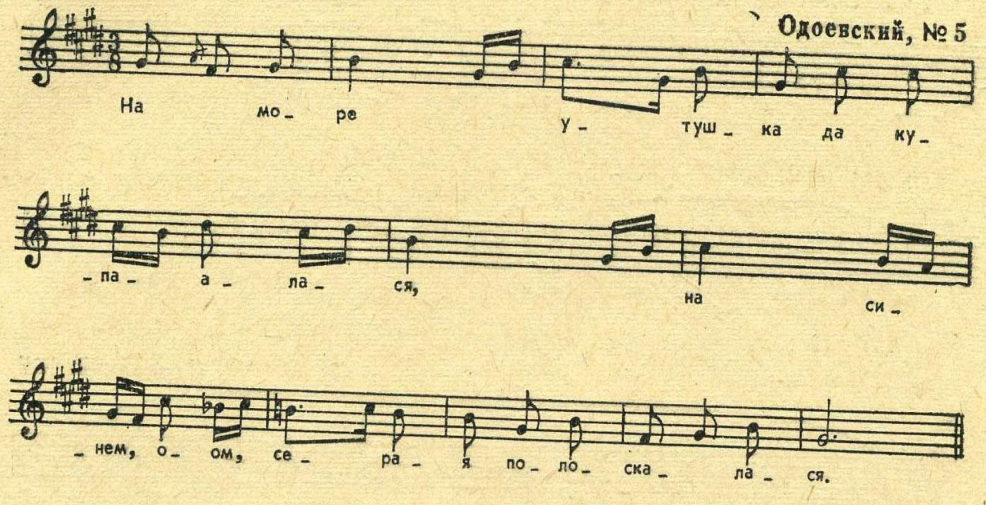
[1] Кашперов В. Напевы русских песен, записанные князем Вл. Ф. Одоевским. «Вестник Общества древнерусского искусства». М., 1875, май.


_но_ ю, ду_шель мо_ я, Не стук сту_ чи_ ит,
не гром гре_ е_ ми_ ит, ла_ до ла_ до, о,
не стук сту_ чит, не гром гре_мит, ду_шель мо_ я,
То на_ши бо_ я_ ре_ э
те_ рем стро_ ю_ уть, ла_ ду, ла_ ду_ о,
на_ши бо_я_ре те_ рем стро_ ют, ду_шель мо_ я.
23
Одоевский, №3
Све_тил све_ тел ме_ сяц в Но_ ве_ го_ ро_ де,
крас_ но_ е солн_ це_ в ка_ мен_ ной Моск_ ве.
24
Одоевский, №4
Ле_ те_ ли го_ лу_ би че_ рез



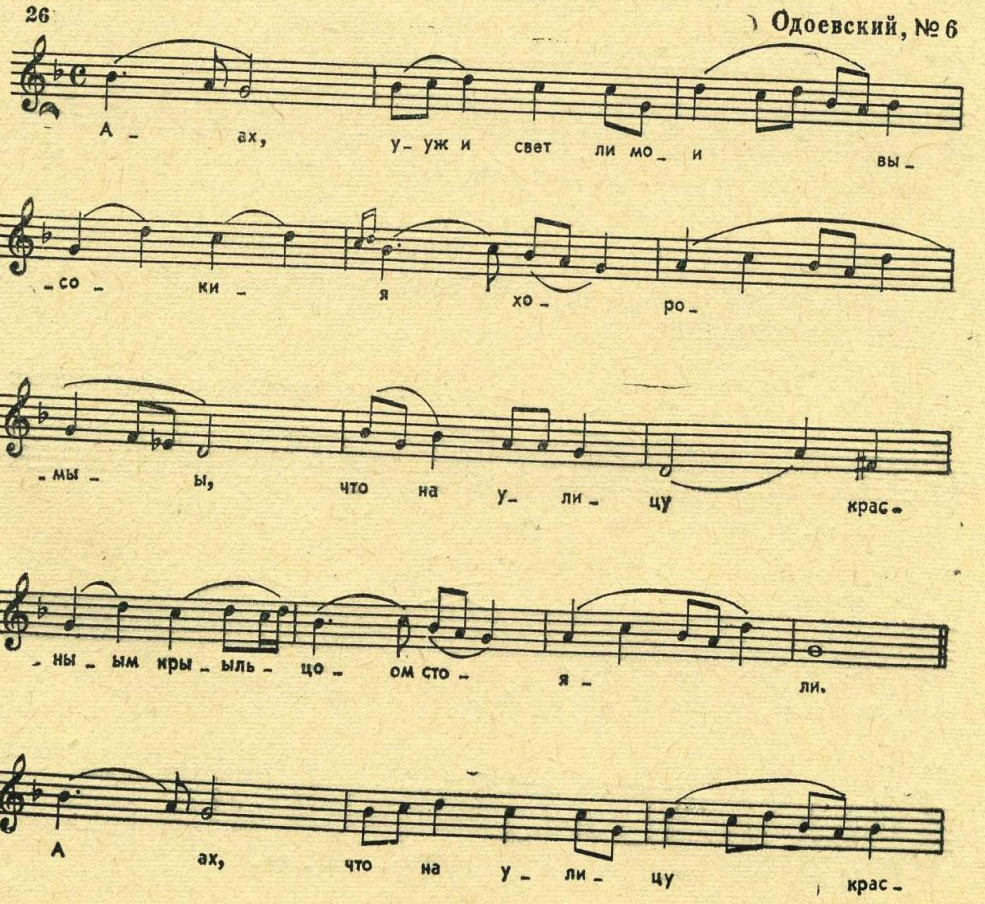
25

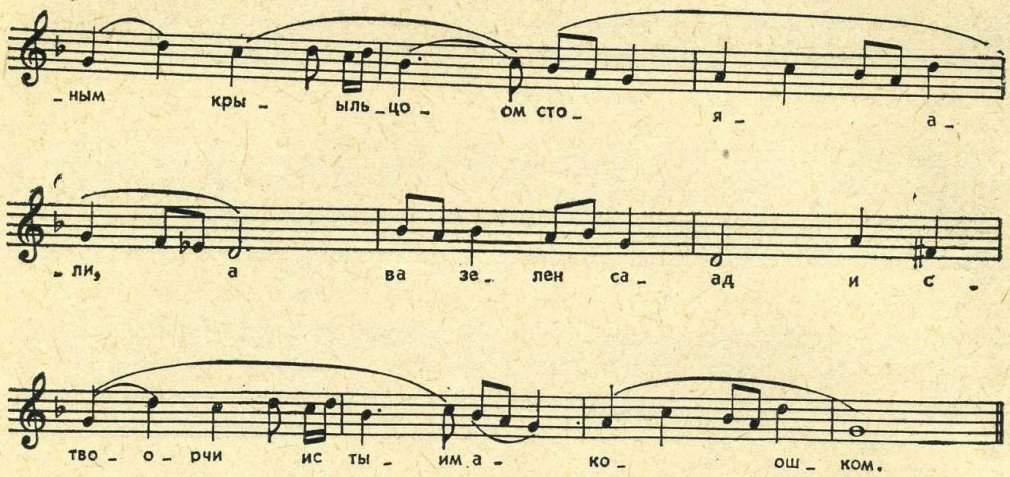
Одоевский, № 5



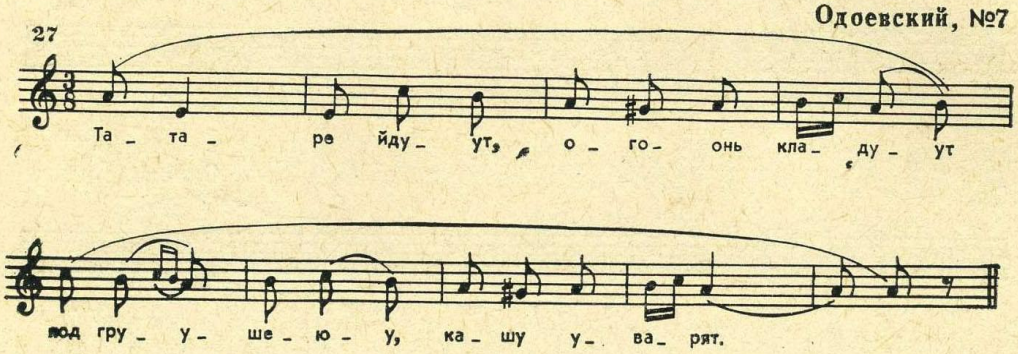
26

Одоевский, № 6



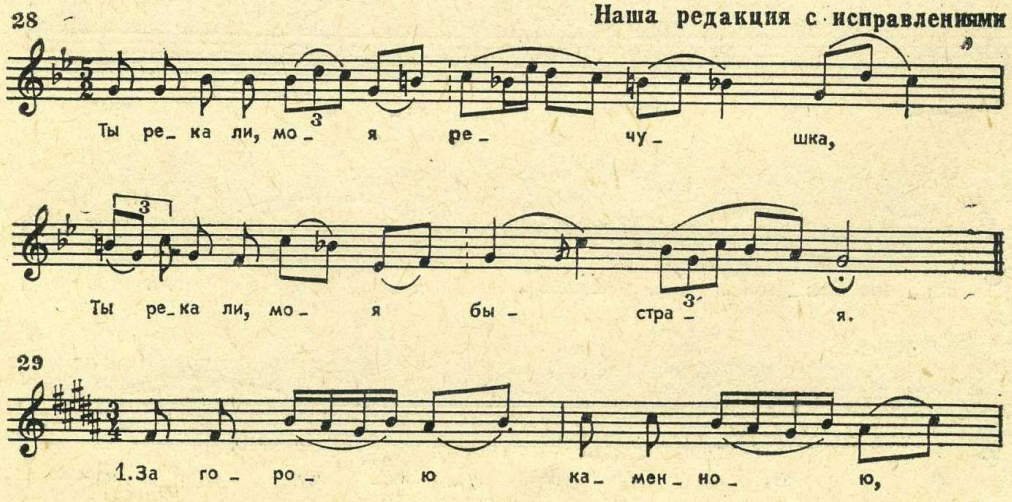


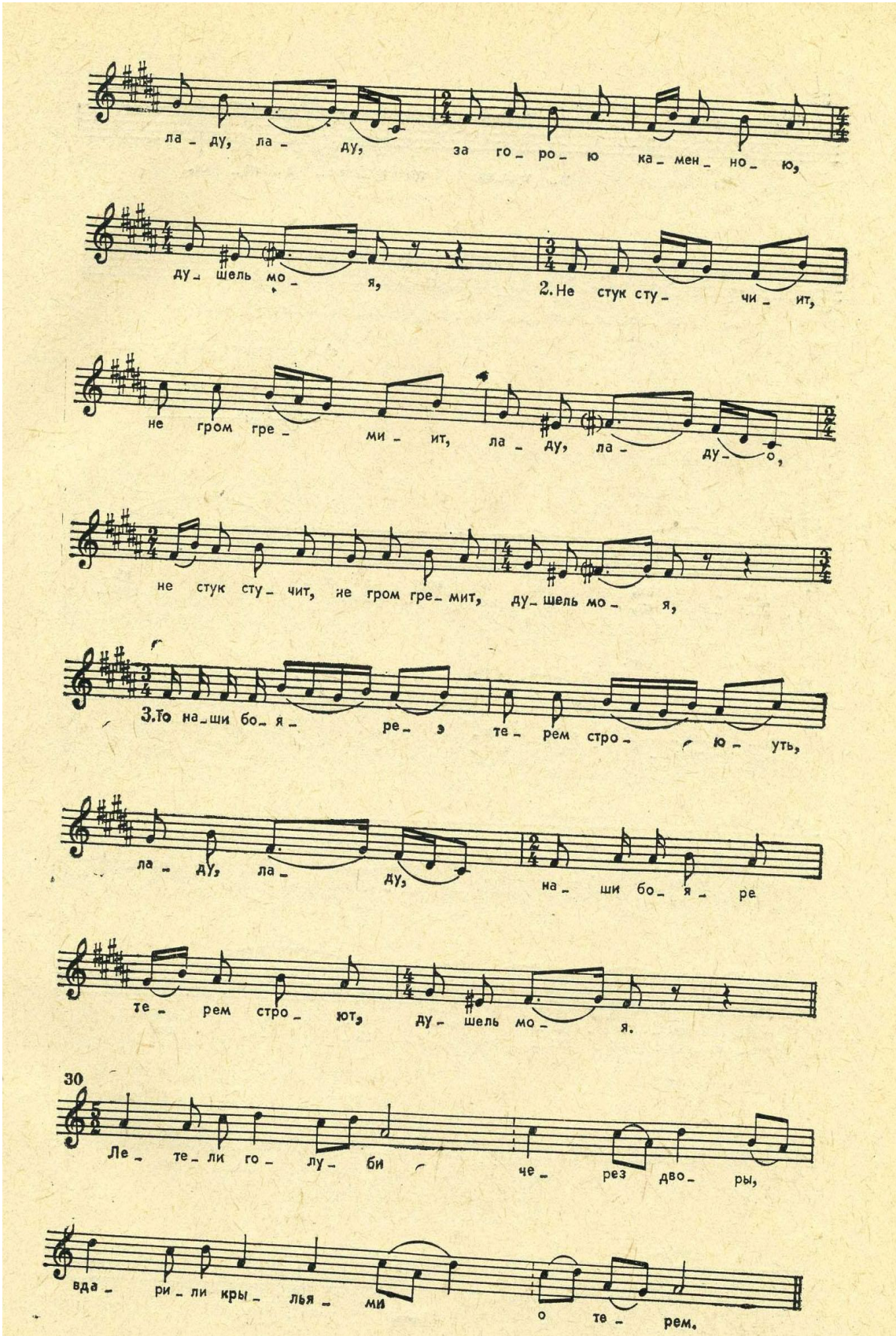
Одоевский, №7

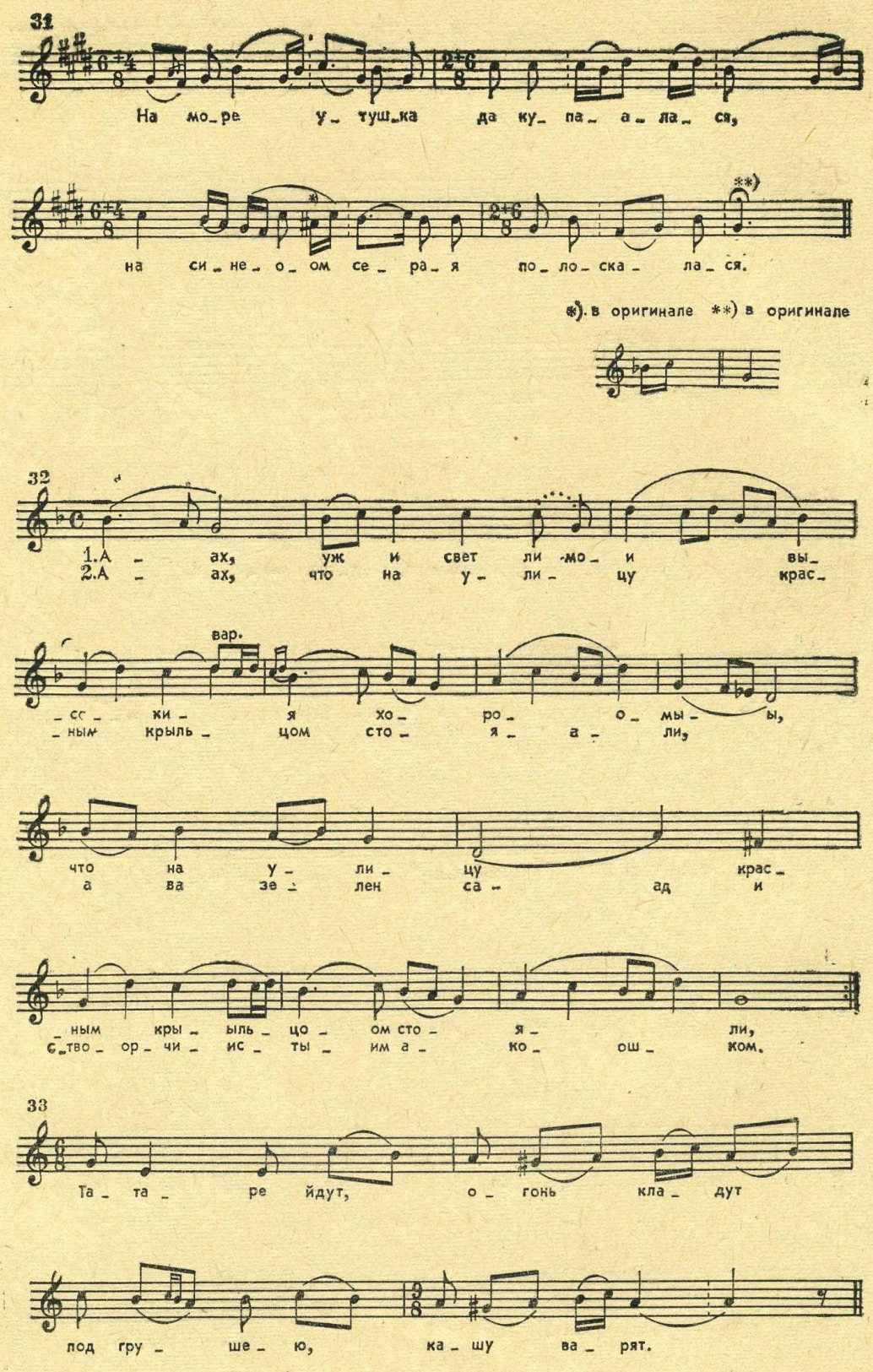


Записи сделаны очень хорошо с точки зрения выявления своеобразия мелодии, но технически требуют исправлений, которые мы и даем в качестве рекомендаций.

Наша редакция с исправлениями




ла - ду, ла - ду, за го - ро - ю ка - мен - но - ю,
ду - шель мо - я,
2. Не стук сту - чи - ит,
не гром гре - ми - ит, ла - ду, ла - ду - о,
не стук сту - чит, не гром гре - мит, ду - шель мо - я,
3. То на - ши бо - я - ре - э те - рем стро - ю - уть,
ла - ду, ла - ду, на - ши бо - я - ре
те - рем стро - ют, ду - шель мо - я.
30
Ле - те - ли го - лу - би че - рез дво - ры,
вда - ри - ли кры - лья - ми о те - рем.


31
На мо_ре у_ туш_ка да ку_ па_ а_ ла_ ся,
на си_не_ о_ ом се_ ра_ я по_ ло_ ска_ ла_ ся.
*). в оригинале **) в оригинале
32
1.А_ ах, уж и свет ли_мо_ и вы_
2.А_ ах, что на у_ ли_ цу крас_
вар.
_сс_ ки_ я хо_ ро_ о_ мы_ ы,
ным крыль цом сто_ я_ а_ ли,
что на у_ ли_ цу крас_
а ва зе_ лен са_ ад и
ным кры ыль_ цо_ ом сто_ я_ ли,
с_тво_ ор_ чи_ ис_ ты_ им а_ ко_ ош_ ком.
33
Та_ та_ ре йдут, о_ гонь кла_ дут
под гру_ ше_ ю, ка_ шу ва_ рят.

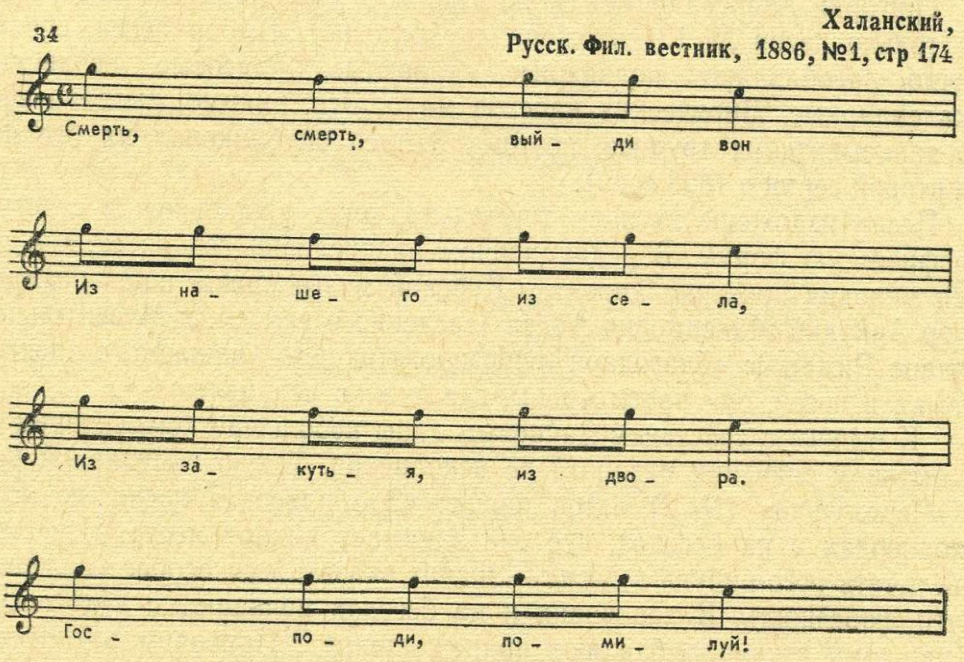
Тексты к песням, за исключением последней («Татаре идут»), мы находим в «Русской беседе» (т. II, М., 1860, с. 83, 91, 97, 99, 135) с некоторыми разночтениями в начальных строках. Однако отсутствие текста последней песни, записанной нотами, и разночтения в зачинах показывают, что напевы песен записаны после 1860 года, но не позднее 1869 года (года смерти В. Ф. Одоевского).

Советским музыкантам-фольклористам сто лет спустя представляется возможность записать много песен из тех, что были собраны Кохановской, и уберечь их от забвения. Частично это уже выполнено нами и В. М. Щуровым в экспедициях 1954—1972 годов.

В 1886 году Халанским была опубликована песня, сопровождавшая обряд изгнания смерти. Запись мелодии выполнена Кузьминым[1].

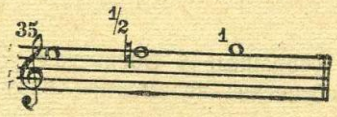
34

Халанский,
Русск. Фил. вестник, 1886, №1, стр 174



Мы не знаем, какова музыкальная квалификация Кузьмина и кто он, и не хотели бы подвергать сомнению правильность записи незамысловатой мелодии, почти не встречающейся в народных обрядовых песнях и построенной на трех звуках в объеме малой терции — *ми*[2] — *соль*[2] с промежуточным полутоном.

35



[1] Халанский М. Г. Песня, сопровождающая обряд изгнания смерти. «Русский филологический вестник», т. 15, № 1. Варшава, 1886, с. 174—175.

Однако невольно хочется внести поправку — либо понизить *ми* на полтона (*ми-бемоль*), переведя мелодию в мажорное звучание в пределах большой терции, или повысить на полтона *фа* (*фа-диез*), превратив фригийскую минорную терцию в дорийскую. Автор не указывает, при каких обстоятельствах исполнялась эта песня, но, судя по тексту, она сопровождала ритуальное опахивание села во время эпидемии.

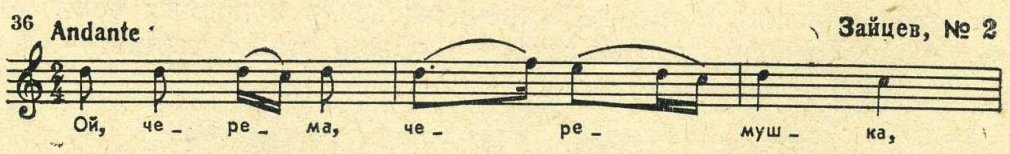
В 1897 году в Курске было напечатано тринадцать народных песен, собранных Г. А. Зайцевым, учителем школы пригородной слободы Казацкой города Обояни [1].

Эти записи появились вследствие того, что редакция обратилась с просьбой к лицам, «близко стоящим к народу, принять на себя труд собирания народных песен Курской губернии и при возможности приложить к своему собранию и ноты песен» [2].

Григорий Александрович Зайцев записал мелодии песен одноголосно (только песня № 12 изложена двухголосно). Выбор песен сделан удачно, преобладают подвижные — таночные, плясовые, свадебные и календарные. Лирических напевов мало. Это, видимо, вызвано тем, что записывать их труднее, поэтому Зайцев опубликовал их без нот (во второй серии в 1898 году).

Песни изложены автором тщательно, текст упорядочен в строгую строфическую форму. В редакционном предисловии говорится, что записи мелодий проверил директор Курской музыкальной школы композитор Аркадий Максимович Абаза (сведения о нем см. в Музыкальном словаре Римана): «благодаря любезности нашего уважаемого знатока музыки и песен, они просмотрены, где нужно, исправлены» [3].

К песням с действием Зайцевым даны небольшие комментарии об их бытовом значении и характере исполнения. Так, о популярной песне «Черемушка» (№ 2) автор пишет: «Это плясовая песня: ее поют в хороводах и на беседах, где она занимает видное место. Известно, повеличать кого-нибудь в песне — значит оказать ему особое уважение, почти любезность. В хороводах и на беседах начинают с этой песни. К каждому стиху прибавляют припев «лели» [4]. Приводим эту песню, очень сходную с нашими вариантами Обоянского и Суджанского районов: одноголосный напев производит впечатление второго голоса многоголосной хоровой песни.

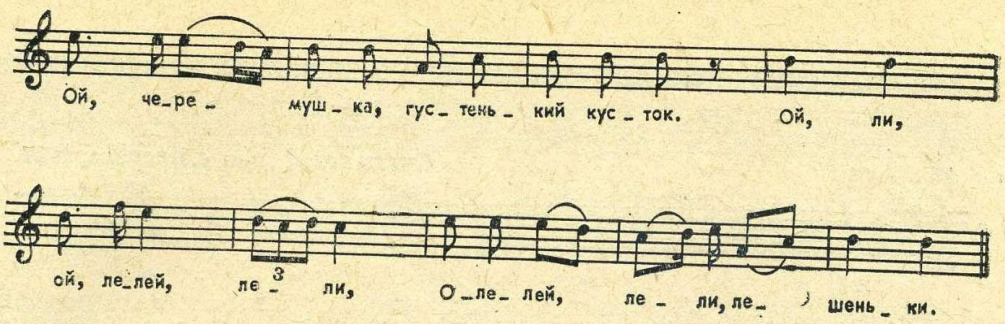


[1] Зайцев Г. А. Песни, собранные в Обоянском уезде и на ноты положенные Г. А. Зайцевым. «Курские губернские ведомости», раздел «Народная песня», 1897, №№ 252, 253, 254.

[2] Предисловие к песням Зайцева, указ. соч., № 252.

[3] Там же.

[4] Зайцев Г. А. Указ. соч., № 252, песня № 2.



Ой, черема, черемушка,
Ой, черемушка, густенький кусток.

Ой, ли, ой, лелей, лели,
Олелей, лели, лешеньки.

Ой, черемушка, густенький кусток,
На черемушке аленький цветок.

Далеко в поле алеется,
Алеется, голубеется.

Ой, и кто ж у нас молоденький,
Ой, и кто ж у нас хорошенький?

Вот Иванушка молоденький,
Семенович хорошенький.

Вот Иванушка в конюшеньку входил,
Семенович-то коня выводил.

Иванушка по улице проезжал,
Семенович-то на вороном коне.

Варварушка у ворот стояла,
Васильевна возле[1] точеной вереи.

Иванушка громким голосом вскричал:
— Варварушка! Отворяй ворота,

Варварушка, отворяй ворота,
Васильевна, впускай ворона коня.

— Иванушка-то Семенович,
Уж я очень-то сердита на тебя,

Уж я очень-то сердита на тебя,
Что не ездишь, не жалуешь ко мне.

Без тебя в тереме скучно,
И все пташки приунывши сидят.

Соловьюшка, пригорюнившись,
А я, млада, припечалившись.

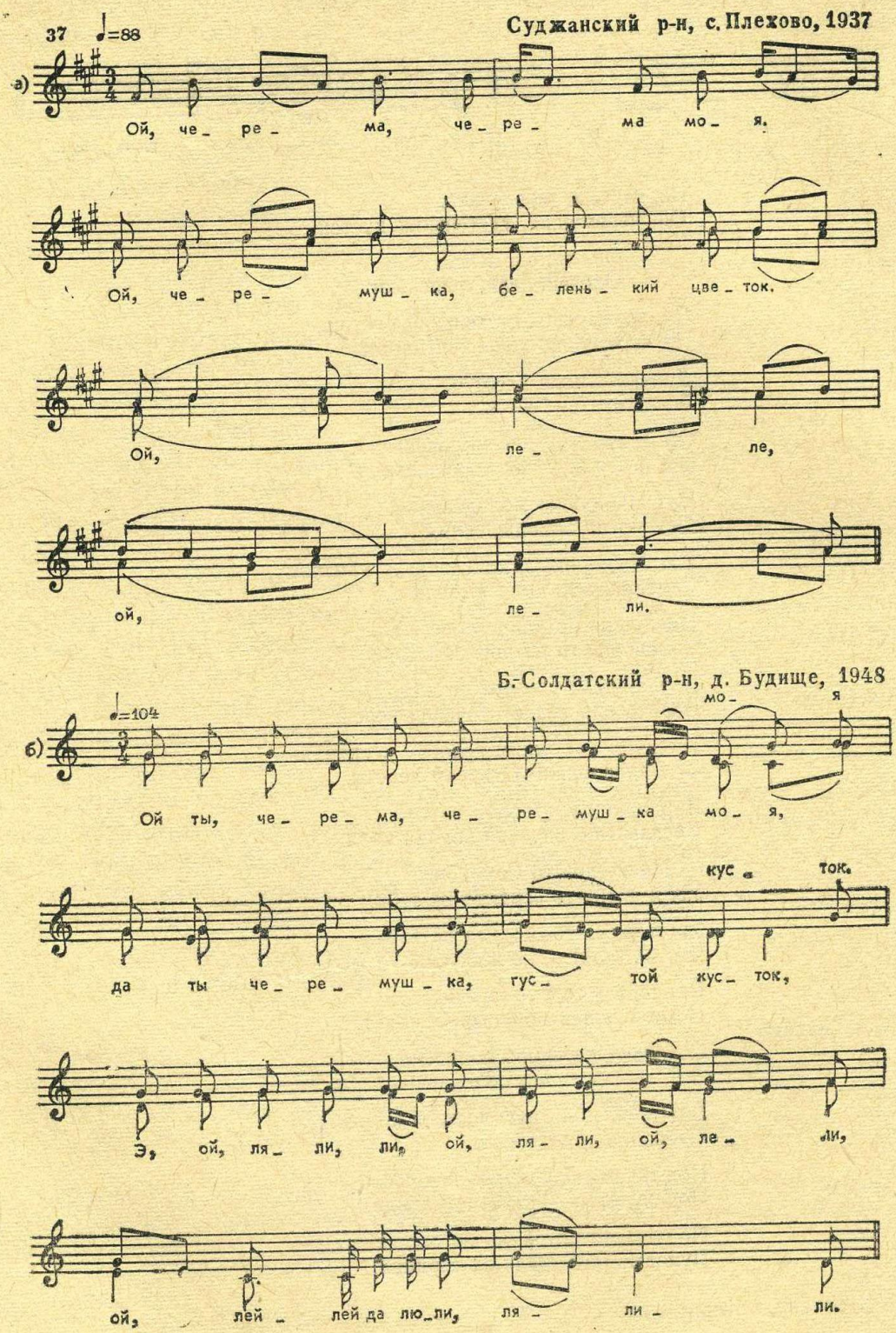
Без тебя, мой друг, постеля холодна,
Одеялице заиндевело.

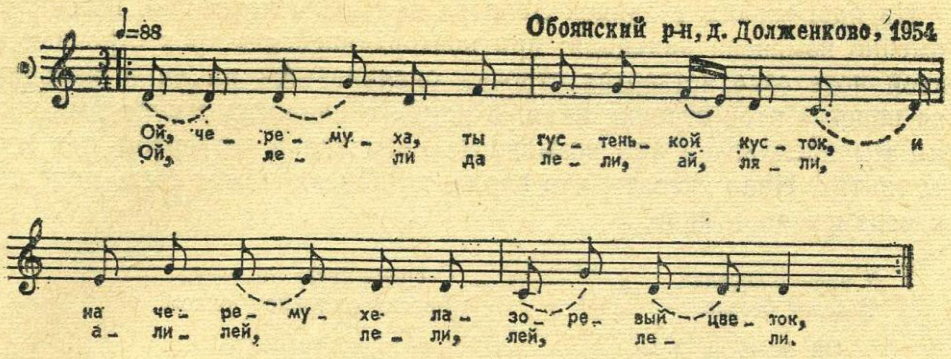
Под перинушку мороз подошел,
Под пуховые — студеная земля.

Подушечки потонули во слезах,
Пуховые разметали во сердцах.

[1] Вероятно, в пении «зли».

Для сравнения приводим мелодические варианты наших записей.

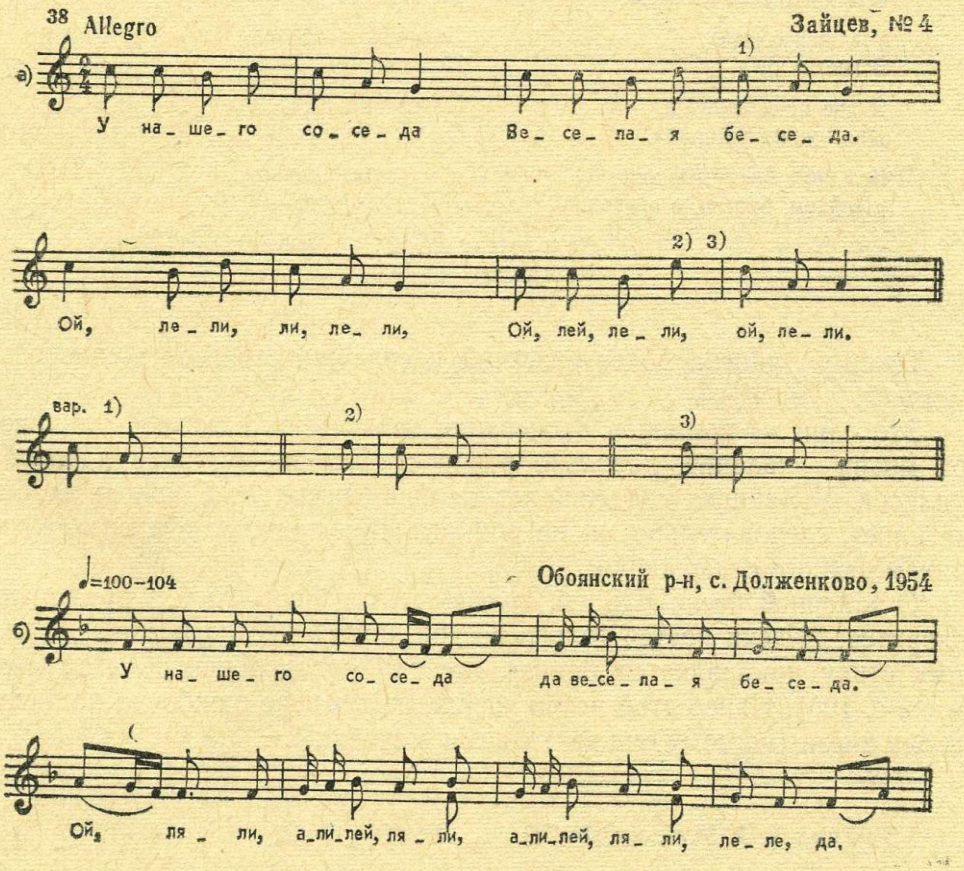




В текстах имеются незначительные разночтения, скорее варьирование отдельных поэтических мотивов: образа черемушки, женского одиночества, грусти, величания молодца (без припевания женского имени).

Песня-баллада «У нашего соседа» (№ 4) названа плясовой: «поется на свадьбах и беседах».

Мы имеем несколько вариантов напева этой песни, наиболее близкий к ней — из села Долженково Обоянского района.



На наш взгляд, в записи Зайцева допущена некоторая неточность, а именно изменена каденция: при повторяющейся в трех строчках конечной ноте *соль* четвертая строчка оканчивается на *ля* и мелодическая попевка этой строчки иная. В порядке аналогии с курскими напевами мы предлагаем три возможные поправки в четвертом и в восьмом тактах. Надо сказать, что вариант Зайцева может быть приемлем и в неизмененном виде.

У нашего соседа
Веселая беседа.

Ой, лели, ли, лели,
Ой, лей, лели, ой, лели.

Гуляньице собрато,
Там гуляли два брата.

Хвалилися сестрою:
Наша сестра умница,

Умница-разумница,
На улицу не ходит.

Белого лица не кажет,
Никто худа не скажет.

Увозвался попов сын:
«Не хвалится сестрою.

У вашей сестры
В гостях был.

Я две ночи ночевал,
Два ужина ужинал».

Вот брат брату говорит:
«Пойдем, братец, в огород.

Свернем снегу по кому,
Бросим сестрице у окно».

А сестрица говорит:
«Не дури ты, попов сын.

Иди прямо во терем,
Нету дома никого.

Мой батюшка в соседа
На веселой беседе.

А два брата в охоте
На легонькой работе».

Вот брат брату говорит:
«Пойдем, братец, во кузню.

Мы сделаем по ножу,
Срубим сестре голову».

Покатилась голова
Под поповы ворота.

Попов сын выходил,
С головою говорил:

«Головушка, голова.
Победная моя.

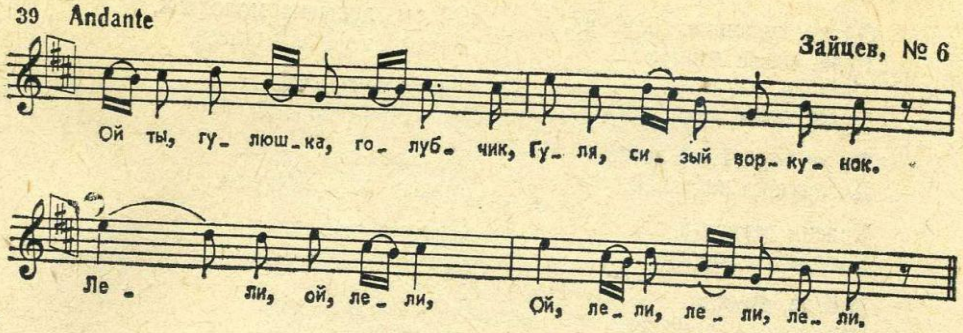
Не я голову срубил,
Не я голову сгубил».

Текст у Зайцева более развитой и содержательный по сравнению с нашим.

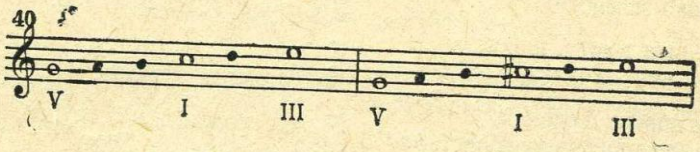
Это один из примеров распевания трагического сюжета на плясовой мотив — явление, довольно распространенное в жанре хороводов и плясок. У Зайцева свадебно-величальная песня № 5 поется на этот же напев, следовательно, он не прикреплен к данному тексту и служит стихам разного содержания.

О таночной песне «Ой ты, гулюшка, голубчик» № 6 в примечании говорится: "Песня поется только весной, поется весело и живо. К каждому стиху прибавляется припев «лели»" [1] (подробнее об этой песне см. на с. 105). Напер этой песни хорош, но в ключе ошибочно поставлены два диеза (поэтому они взяты нами в скобки).

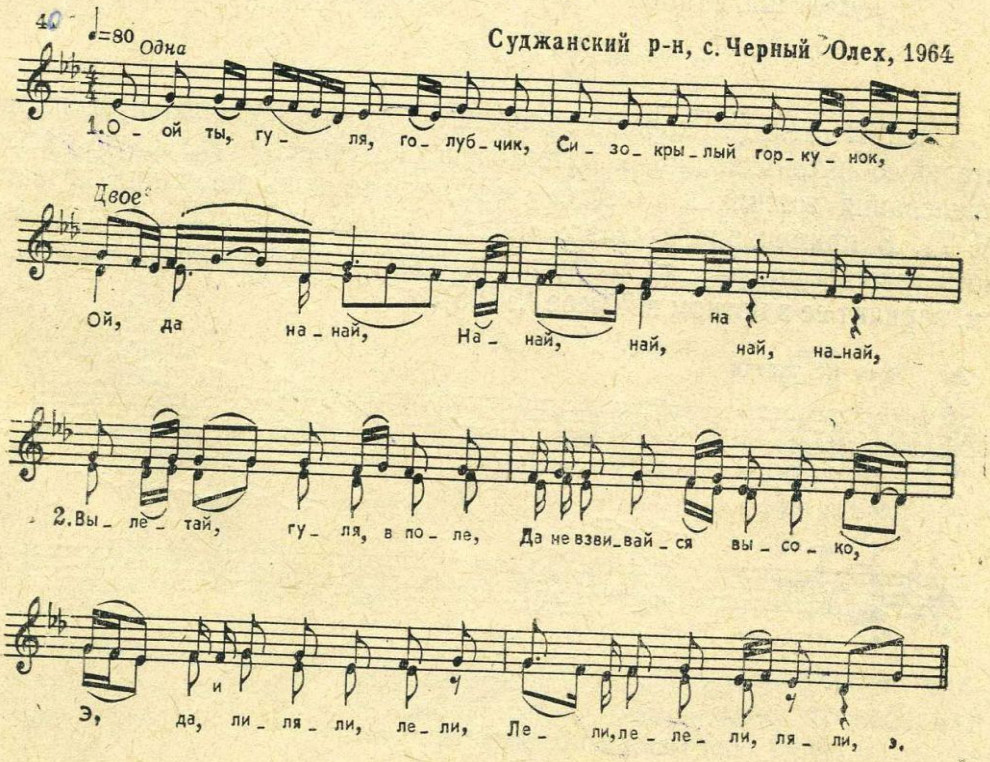
[1] Зайцев Г. А. Указ. соч., № 253.



Звука *фа* в мелодии нет вообще, а при *до* ♯ в звукоряде образуется увеличенная кварта *соль—до* ♯. Многие курские мелодии построены на тритоне с расширением его вверх и вниз, но ни одна песня с таким звукорядом не имеет устоя на квартовом звуке. Как правило, основной устой на первой или второй ступени звукоряда. Напев естественнее звучит в до мажоре.



Приводим эту песню и в нашей записи с увеличенной квартой (текст Зайцева, варианты его — у Резановой и Халанского).



Ой ты, гулюшка, голубчик,
Гуля, сизый воркунок.
Лели, ой, лели,
Ой, лели, лели, лели.

Ты не воркуй, не летай,
Досадушки не давай.

Красна девица-душа
Уродилась хороша.

И бела, румяна,
Черноброва, пригожа.

На ней шубочка-швея,
Рубашечка-кисея.

С подборами башмачки,
Серебряны каблучки.

Золотые пряжечки,
Шелковы подвязочки.

Близко темного леса шла,
Близко зеленого.

Она шла и шла, пристала
И раскинула шатер

При дороге широкой,
При ямщицкой, столбовой.

Там молодчик проезжал,
Не женатый, холостой.

Не женатый, холостой,
Кудреватый, молодой.

«Ой ты, душечка молодчик,
Заезжай ко мне в шатер.

У меня-то в шатре
Три забавы хороши.

Ой, первая забава —
Красна девушка-душа.

А вторая-то забава —
Кроватушка тесова.

А третья забава —
Перинушка пухова.

Мы привяжем коня
Ко точеному столбу.

Ой ты, душечка молодчик,
Дай головку причешу.

Кудри русы разовью,
По плечам раскладу».

Она головку причесала,
Добра молодца приспала.

На своих белых руках,
На кисейных рукавах.

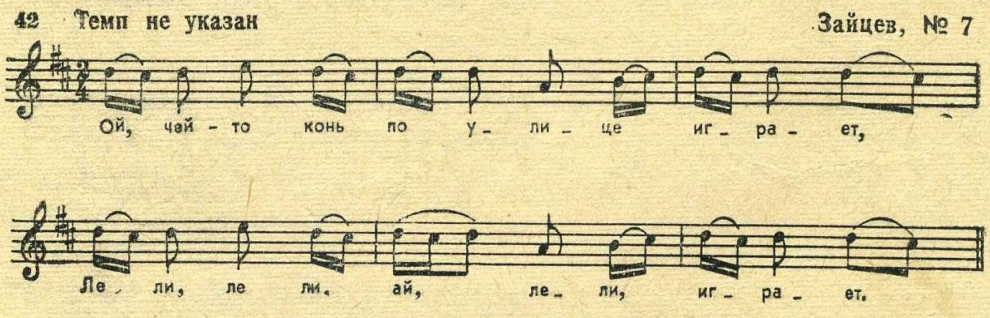
Вот он выспался, проснулся,
Нет ни девки, ни шатра.

Нету ворона коня,
Ни точеного столба.

И заставила она
Во век пешему ходить.

В балалаечку играть,
Красных девок забавлять.

Следует отметить хорошо записанную, ярко эмоциональную, выразительную интонационно и интересную по сюжету свадебную песню «припевания жениха к невесте» «Ой, чей-то конь по улице играет» (№ 7). В примечании сказано: «когда жених катается с подругами своей невесты по селу, то подруги невесты поют величальную песню...» (см. вариант ее в нотном примере № 155).

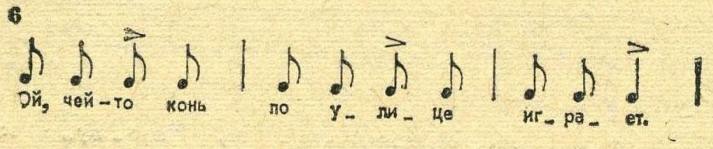


Чей-то вороной по широкой гуляет?
Матвеюшка по улице играет,
Вот Павлович по широкой гуляет.

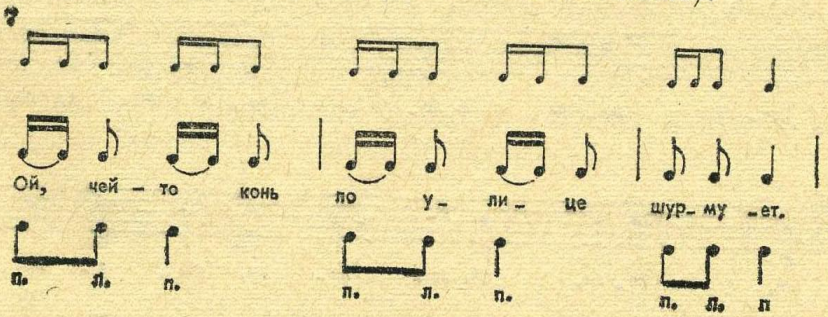
Ворвался ко тестю в сад-огород,
Повытоптал, повытоптал все цветы
И алые, лазоревы цветочки.
Увидела Наталюшка — смолчала,
Не смолчала Наталюшкина матушка.
Соступала она с широкого терема,
Сломила она калинову веточку,
Ударила ворона коня по бедру,
Зацепила Матвеюшку по лицу.
Закраснелся, зарумянился млад Матвей.
Подъезжает Матвеюшка ко двору,
Состречает его родимая матушка.
«Чего ж ты, мое дитятко, бел, румян,
И бел, румян, и бел, румян, чернобров.
Русые кудри, русые кудри ниже бровь,
И где ж ты, мое дитятко, был-пробыл?»
«Ой, был же я, матушка, у тестя,
У ласковой, приветливой тещеньки».
«Чего ж ты, мое дитятко, видел там?»
«А видел я, моя матушка, девушек.
Все девушки, все красные хороши,
Наталюшка Николаевна лучше всех,
На ней платье шелковое, светлей всех».

(после каждой строчки прибавляется «лели»).

Стих представляет собой силлабический одиннадцатисложник с характерным для свадебных песен отсечением трехсложного полустишия, повторяющегося после припевных слов «лели» во второй полустрофе (4+4+3). Возможно увеличение слогов из-за распева.



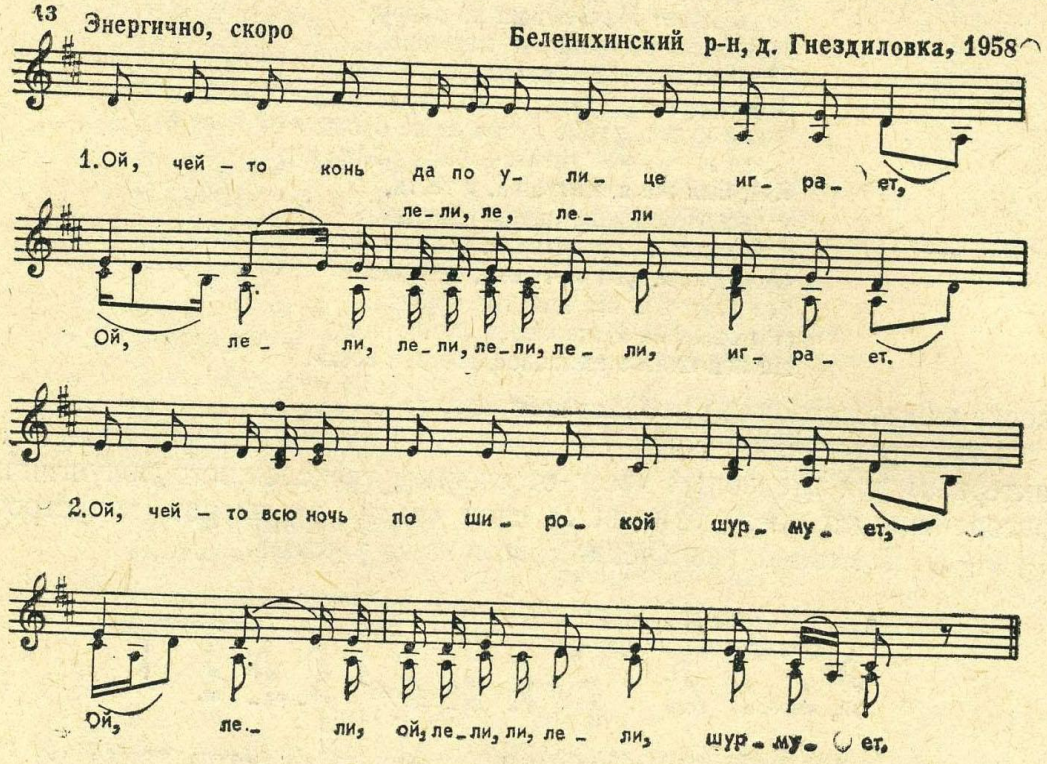
Типична для свадебных песен шестимерность (три такта по $^2/_4$) в каждой полустрофе. Тактовая организация напева создает впечатление силлаботоничности, поскольку акцент падает в каждом такте на третью восьмую, образуя музыкальный трехстопный анапест — ритм русской пляски «в три ноги» (подробно о ней см. ниже).



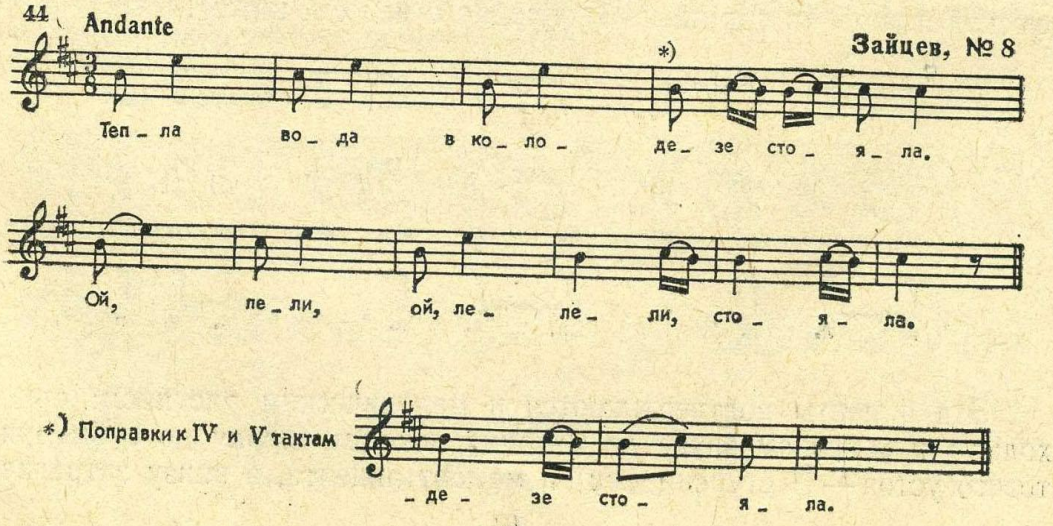
Эти акценты подтверждаются и мелодическим рисунком: при исходном и конечном звуке *ре* мелодия доходит вверху до субдоминантового устоя — II ступени (*ми*) в момент акцента, а внизу затрагивает

доминантовый устой (V ступень), в третьем такте акцент приходится на утверждающий тонический звук I ступени *ре*.

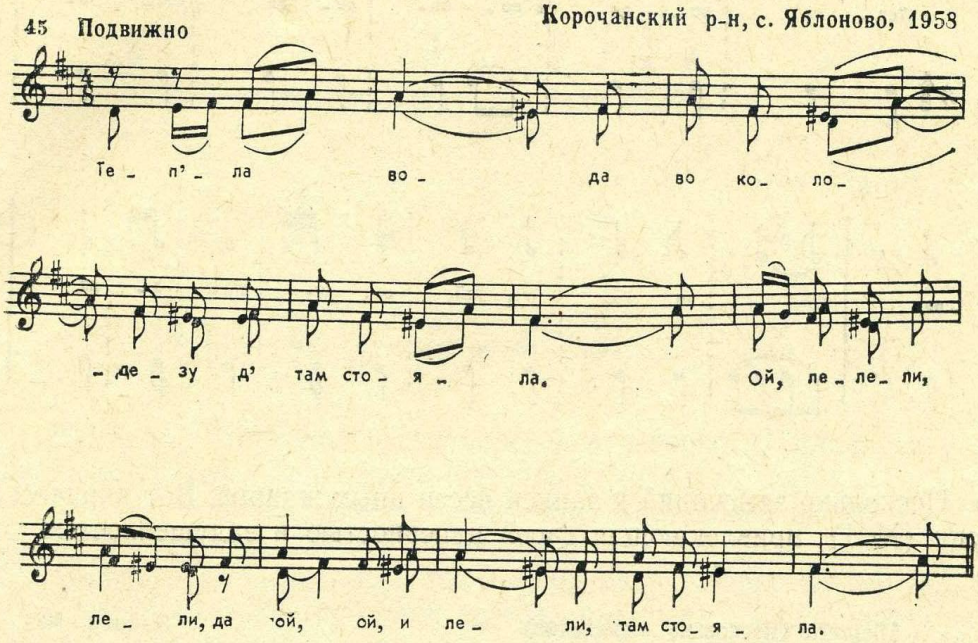
Лаконичность и вместе с тем выразительность мелодии с устремленным ритмом создает впечатление непрерывности, моторности, танцевальности; «раскачивание» мелодии на внутрислоговом распеве придает песне торжественность и праздничность — черты, характерные для величальных свадебных песен. Приводим для сравнения нашу запись.



В свадебной величальной песне «Тепла вода в колодезе» (№ 8) неверно записана ритмика первой половины строфы.



Сравним ее с нашей записью из Беленихинского района Белгородской (бывшей Курской) области.

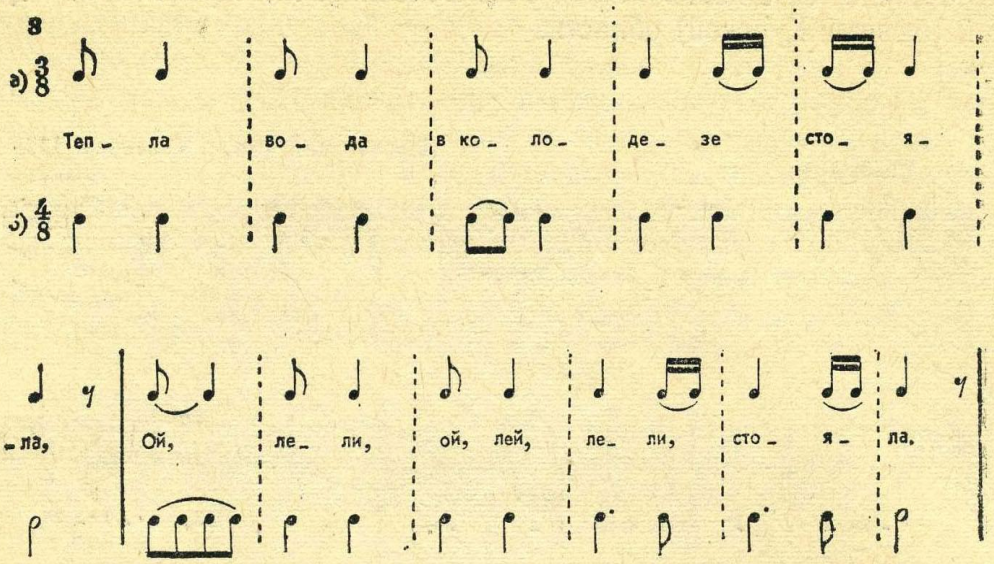


В результате необходимой ритмической поправки песня приобретает правильную строфическую форму, типичную для этого рода песен (с отсекаемым трехсложным словом).

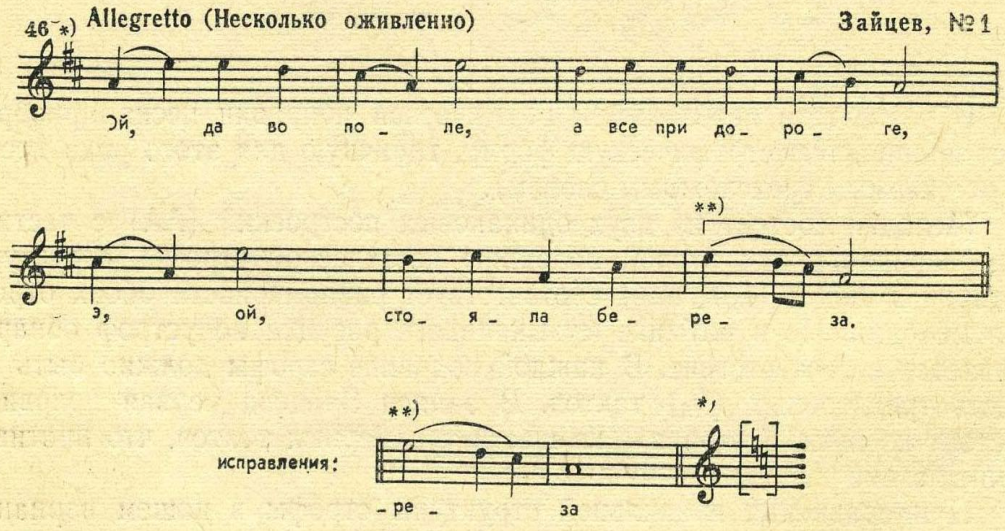
Мелодия состоит из двух одинаковых построений (АА) с частичным варьированием второй половины поэтической строфы, структура которой в целом (абв, ппв) соответствует равномерности обоих отрезков мелодии. Но в ритмике музыкального рисунка полустроф обнаруживается несоответствие. В каждой половине строфы должно быть по шесть трехдольных ($^3/_8$) тактов. В записи Зайцева первая половина состоит из пяти, а вторая — из шести трехмерных тактов, что противоречит логике развития подобных песен.

При сравнении правильной структуры строфы в нашем варианте (а) с записью Зайцева (б) ошибка станет очевидной.

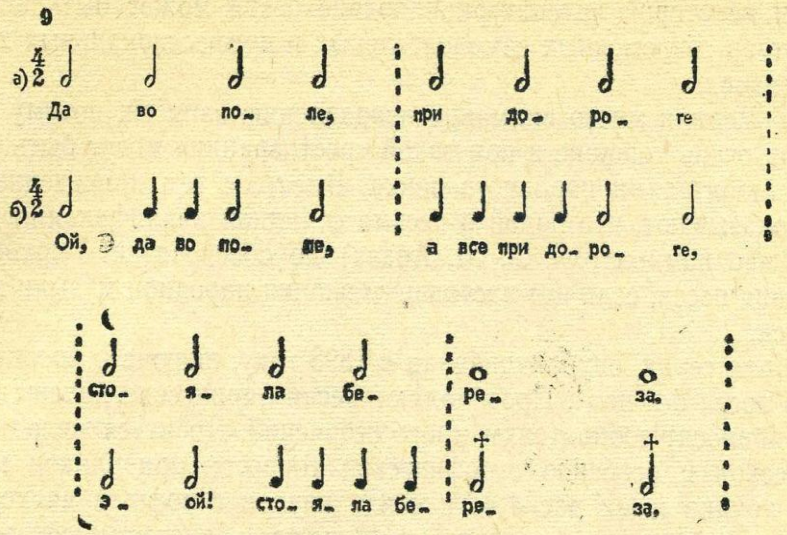
	а)		б)
Мелодия	абв	абв	абв, абв[1]
Текст	абв,	ппв	абв, ппв
Ритмика	абв,	абв	абв, авг
Структура стиха	443,	343 (слога)	443, 343 (слога)
Счетное время	666,	666 (♪)	654, 666 (♪)



Несколько замечаний к записи песен иных жанров. Вот лирическая песня (№ 1), привлекающая своей напевностью и задушевностью.

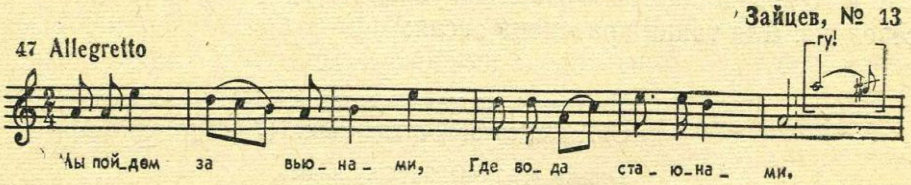


В ней также есть некоторые погрешности. Обнаруживается ритмическая неточность в последнем такте на слогах рё — за. Они укорочены вдвое, в результате чего восьмитактовая строфа превратилась в семитактовую. В основе напева лежит четырнадцатисложный стих с двумя цезурами (4+4+6) и традиционной ритмикой: восемь слогов равновременны, а шестисложная группа имеет удлиненные последние два слога. Ниже показан нераспетый стих (строка а) и распетый стих с указанием нарушения ритмики (строка б).



Думается, что и лад песни определен неверно. В миноре она звучит убедительней и мелодичнее (см. конец: *ми, ре, до, ля*).

Хочется, наконец, отметить еще одну, последнюю песню из собрания Зайцева — «Мы пойдем за вьюнами» (№ 13). О ней автор пишет: «Эту песню поют девушки, когда толпой идут в весенний теплый день в лес или в поле для прогулки, игр, за цветами»[1]. Песня полна молодого чувства, светлой лирики, это поэтическая веснянка о далеком друге-воине, тоскующем вдали от родного дома. Мелодия ее обаятельна, нежна, овеяна ощущением весенней природы. Так и хочется в конце каждой строфы «гукать» на высокой ноте, как это делают певицы в Брянской области, исполняя весенние песни.



Мы пойдем за вьюнами,
Где вода стаюнами (вар. — омутами).
Там казаки гуляли,
Там казак стоит, плачет:
«Ах, головка бедная,
Что сторонка чужая.
Отец, мать не родные.
Напишу письмо перами.
Оболью письмо слезами,
Перешлю домой друзьями».

[1] Зайцев Г. А. Песни, собранные в Обоянском уезде. «Курские губернские ведомости», 1897, № 254, песня № 13.

При некоторой литературной правке песня может быть включена в репертуар современных самодеятельных и профессиональных хоровых коллективов.

Мы уделили много внимания исправлению записей, потому что сами песни очень хорошие и при такой «реставрации» могут быть использованы любителями народного пения. Вместе с тем приведенные примеры показывают, что порой и весьма солидная квалификация (в данном случае композитора А. М. Абаза) не обеспечивает правильного отражения песен, если нет настоящего знания народной музыки и опыта ее записи.

Вторая серия, опубликованная в 1898 году, включает восемнадцать текстов песен без нот[1]. Преобладают песни лирические, напевы которых всегда приносят собирателям много огорчений. Добиться мелодической, ритмической и особенно строфической точности при записи на слух весьма трудно из-за распетости стиха внутри строфы и двухголосной основы напева: из нее нелегко «вылущить» одноголосный вариант.

В этой группе песен есть и плясовые, и хороводные.

Песня № 9 «На улице дождь идет, поливает» имеется в нашем собрании в двух вариантах: «Ах ты, Пора, Параша» из села Селино Дмитриевского района и «Парашенька пашенку пахала» из села Козино Крупецкого района[2].

Песня № 11, плясовая «Трава моя, травушка» записана нами в селении Быстрецы Тимского района и в селе Долженково Обоянского района (более близкий вариант записи Зайцева)[3].

Нельзя не отметить песню № 14 — «Метелицу». К ней автор дает описание народного танца с тем же названием: все становятся в круг, в середину выходит парень с девушкой, с которой он совершает круг под руку. Затем парень исполняет то же самое с другими девушками, после чего возвращается к своей девушке, которая все время находится в середине. Для танца приведена песня:

На калине, на малине соловей, (*2*)[4]
Ой, лели, соловей-птица сидит. (*2*)

Горьку ягоду-калинушку клюет,
А малиной закусывает.

Вы, беленицы, румяницы мои,
Сокатилися с бела лица долой.

Едет, едет мой ревнивый муж домой,
Он везет, везет подарок дорогой.

[1] «Курские губернские ведомости», 1898, №№ 24, 36, 38.

[2] Руднева А. В. Народные песни Курской области. М., «Советский композитор», 1957, с. 30; Материалы экспедиции 1956 г. (рукопись).

[3] Руднева А. В. Там же, с. 45 и 121.

[4] В примечании автор записи указывает, что к каждому стиху, который исполняется два раза, прибавляется «лели».

Полуженый батожок, батожок,
Хочет, хочет меня молоду побить.

Я не знаю, не ведаю, за что,
Я не знаю, за какую за беду.

Только винушки-провинушки мои —
У соседа на беседе пробыла.

Насупротив холостого сидела,
Насупротив неженатого.

Холостому стакан меду поднесла,
За твое, сударь, здоровье выпила.

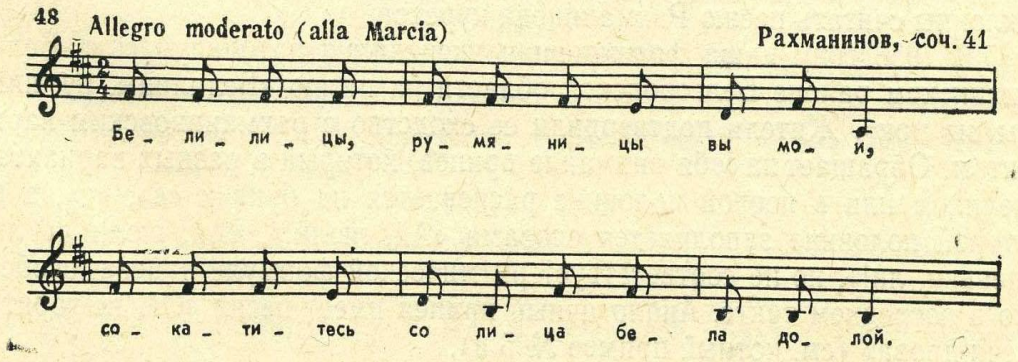
У нас нет записи этой песни, но невольно напрашивается сравнение ее с вариантом из «Трех русских песен» С. Рахманинова (Музгиз, 1953, соч. 41). Начиная с третьей строфы: «Вы беленицы, румяницы мои», текст совпадает буквально, но у Рахманинова он более полный. Характер рахманиновского напева с двумя устоями в секунду (*ля* и *си*) на конечных слогах и почти точное соответствие текста ведут нас к курскому источнику: Рахманинов получил песню от уроженки Курской губернии, эстрадной певицы, исполнительницы русских песен Н. В. Плевицкой.

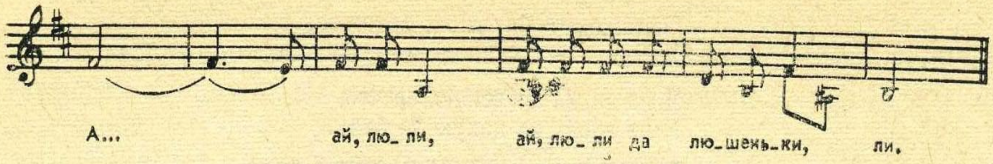
Песня танцевальна по своей природе и, по указанию Зайцева, поется в умеренном темпе, ибо движения танцующих «плавные, равномерные, в такт песне». Рахманиновым указан темп Allegro moderato (alla Marcia), подчеркивающий размеренность и внутреннюю моторность движения.

Такты 20, 21, 39—42 наиболее близки мелодически припевам курских таночных песен со сменой устоев на соседних ступенях *ля* и *си* (и запеву в первой строке, тактам 8—13).

Строфическое строение поэтического текста у Рахманинова органичнее, чем у Зайцева, который не сумел без нотной записи правильно изложить текст с припевными словами «лели» (этот текст есть также у Кохановской и Халанского).

В примере приведены такты 8—13 клавира.





Белилицы, румяницы вы мои,
Сокатитесь со лица бела долой.

Сокатитесь со лица бела долой,
Едет, едет мой ревнивый муж домой.

Едет, едет мой ревнивый муж домой,
Он везет, везет подарок дорогой.

Плетеную шелковую батожу!
Хочет, хочет меня молоду побить.

Хочет, хочет меня молоду побить,
Я ж не знаю и не ведаю, за что.

Я ж не знаю и не ведаю, за что,
За какую за такую за беду.

Только было всей моей-то тут беды —
У соседа на беседе я была.

Супротиву холостого сидела,
Холостому стакан меду поднесла.

Холостой стакан меду принимал,
Ко стакану белы руки прижимал,
При народе сударушкой называл.

Ты сударышка, лебедушка моя,
Понаравилась походушка твоя.

Белилицы, румяницы вы мои,
Сокатитесь со лица бела долой.

Едет, едет мой ревнивый муж домой,
Хочет, хочет меня молоду побить.

Право слово, хочет он меня побить,
Я ж не знаю и не ведаю, за что.

Нигде в других областях не встречается так часто текст со словами «Белилицы, румяницы вы мои» (везде другой зачин), поэтому мы склонны считать песню Рахманинова курской.

В 1958 году наша фольклорная экспедиция натолкнулась в Беленихинском районе Белгородской области на песню «Белилицы, румяницы вы мои». Жители подтвердили ее сходство с рахманиновским вариантом. Обращает на себя внимание припев, который в разных вариантах целиком или в первой половине распевается на буквах «а», «о», а во второй половине заполняется словами «Ай, люли!», «Ай, люли да люшеньки, ли!», но не соответствует ритмической формуле напева, особенно в последнем такте. Аналогичный припев имеет песня «Ой, не горят в печи дрова» (см. нотный пример № 5 а).

Напев у Рахманинова очень близок «Черемушке» и структурно, и в ладовом отношении (см. нотный пример № 37 а).

Уроженка города Рыльска Курской области Е. Д. Буромская опубликовала в 1904 году «Свадебные песни и обычаи в Рыльском и Льговском уездах Курской губернии»[1]. К описанию свадебного обряда она привлекает народные песни (тексты с нотами). Поскольку многие песни поются на одинаковый мотив, даны музыкальные записи лишь к некоторым, в других случаях указан лишь номер напева.

Мы побывали в селениях Рыльского района, упомянутых в работе Буромской. Напевы ее песен очень интересны (нам удалось вторично записать лишь немногие), жаль только, что запись выполнена не квалифицированно. Размеры расставлены небрежно, некоторые песни лишены тактового деления, имеются явные опечатки. Все эти погрешности (в песнях №№ 5, 15, 22, 25) исправлены нами.

Свадебные песни не имеют непосредственного отношения к нашей теме, поэтому мы не приводим их.

В 1911 году увидели свет «Песни, собранные в Вышнем-Реутце и прилежащих деревнях Обоянского уезда», записанные пианисткой А. П. Горяиновой (26 текстов с нотами)[2].

Редактировал собрание А. М. Абаза. Мы уже имели возможность убедиться в его некомпетентности в этом деле.

Песни Горяиновой различны по жанру. Многие были широко распространены в первой четверти XX века. Преобладают мужские лирические песни с ярко выраженными украинскими чертами и песни с заметным воздействием городских интонаций и поэтических образов: «Лети, пташка-канарейка», «Жил я мальчишка свободный» и др. Песен, близких к хороводно-плясовому жанру, немного — это свадебная плясовая «По полю галушка летала», № 2 (неполная запись—без припева), «Мимо мово сада», № 14, «Цвели, цвели во поле», № 20, и «У Катюши муж гуляка», № 25, с несколько необычной формой строфы. Записи Горяиновой не представляют художественной ценности, уровень их не высокий. Ими заканчивается дореволюционный период собирания народных песен с нотами.

Приведенный обзор литературы по истории музыкальной этнографии Курской области далеко не исчерпывающий. В данной главе были привлечены в основном труды и источники, касающиеся таночных и карагодных песен и музыкальных пьес.

Мы видим, что в опубликованных в XVIII—XX вв. трудах хороводно-плясовые жанры курского фольклора нашли достаточное освещение. В собраниях филологов, писателей и этнографов напечатано немало

[1] Буромская Е. Д. Свадебные песни и обычаи в Рыльском и Льговском уездах Курской губернии. Харьков, 1916.

[2] Горяинова А. П. Песни, собранные в с. Вышнем-Реутце и прилегающих деревнях Обоянского уезда. Труды Курской губернской ученой архивной комиссии, вып. I. Курск, 1915.

текстов хороводных и плясовых песен; большого уважения заслуживают труды учителя А. И. Дмитрюкова, филолога М. Г. Халанского, писательницы Н. С. Соханской (Кохановской), этнографа А. С. Машкина, учительницы Е. И. Резановой и ее брата филолога.

Курские песни в первые десятилетия Советской власти собирались эпизодически. Четыре таночные песни, записанные от жительниц слободы Пушкарной в Курске, помещены в виде приложения к статье С. Н. Ефременко о народных традициях вождения танков, опубликованной в 1927 году. Как бы в дополнение к высказываниям Я. Золотарева в 1902 году Ефременко пишет:

«...Еще и теперь, в настоящее время, на Лобановке ежегодно в определенные праздничные дни, хотя теперь все реже и реже, ведутся хороводы с пением старинных песен. Хороводы эти зовутся «танками».

Песен этих раньше было много, но мне удалось записать лишь четыре. Количество певцов с каждым годом убывает, и в настоящее время ведут танки лишь две любительницы-песельницы. Первая из них, Марфа Васильевна Еськова, 37-ми лет, является одной из главных заправил в этих танках...

...Другая любительница, Анна Яковлевна, постарше первой и также очень предана этому делу.

...Записанные мною четыре песни поются непременно хором. Поются они на Благовещение, Вербное воскресенье, на Пасху со второго дня до понедельника (включительно). На Фоминой неделе провожают Пасху — «отдание Пасхи».

Песни эти поются либо в хороводе (кругу), либо участники идут в два ряда и поют их.

Многие участвующие наряжаются. В первом ряду посредине идут ряженные женихом и невестой двое молодых людей — мужчина и девушка. Принимают в танках участие мужчины и женщины, молодежь и люди среднего возраста и старики.

Одеты все участники в праздничные одежды...

...Я записала все песни языком народным, как их выговаривают певцы, и привлекла З. Н. Четвертушкину к переложению песен на ноты.

Все четыре записанные песни поются, вернее, пелись раньше кроме Лобановки и в Казацкой и Пушкарской слободах. Значит, они чисто местные, курские.

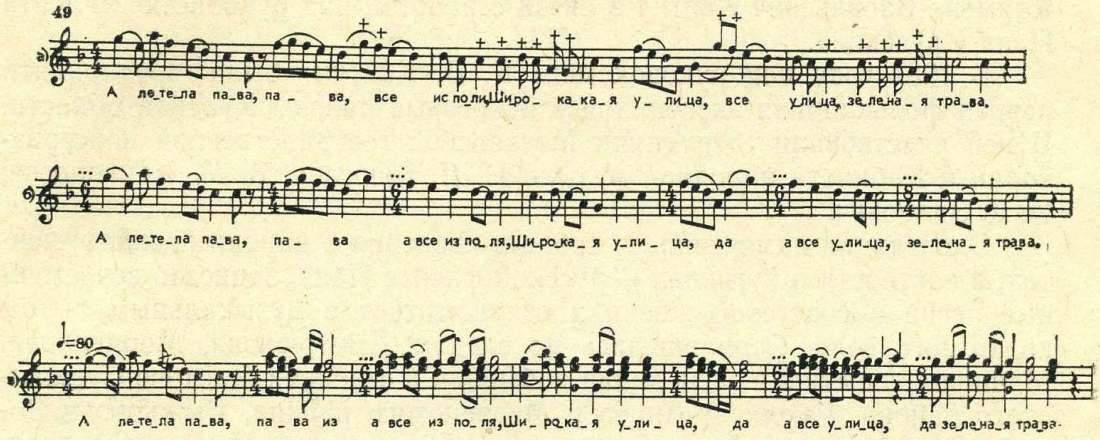
К сожалению, за последние годы танки эти исчезают. На Лобановке в этом году играли танки всего раз. В Ямской совсем прекращены; в Казацкой еще ведутся, хотя редко»[1]. Приводятся тексты и напевы четырех песен: «Ивушка», «Дорожка», «А летела пава» и «В городе Белеве».

Чтобы убедиться в несовершенстве записей Четвертушкиной, достаточно сравнить две из них с нашей расшифровкой фонозаписей М. Кри-

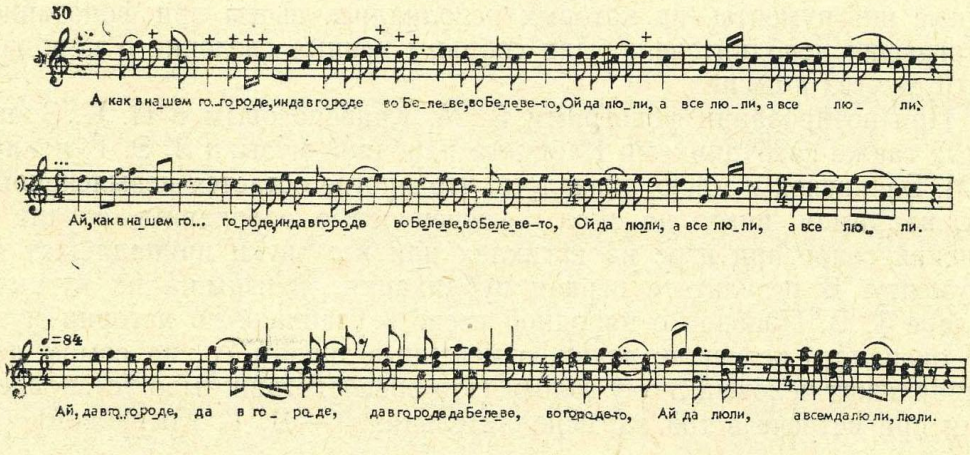
[1] Ефременко С. Н. Лобановка в гор. Курске и ее традиционные песни. «Известия Курского губернского общества краеведения». Курск, 1927, № 4, с. 62—63.

воносова и И. Здановича в фольклорной экспедиции 1937 года этих песен от тех же исполнительниц, их подруг и родственников (полную партитуру см. в нотном примере № 54 а, б)[1].

А ЛЕТЕЛА ПАВА



АЙ, ДА В ГОРОДЕ БЕЛЕВЕ



В 1964 году мы встретились с певицами Еськовой и ее подругами, пытались восстановить в их памяти эти песни. Первую запели сразу, а вторую долго «ладили», не могли вспомнить середину.

[1] Строчки а) в примерах 49 и 50 — оригиналы записи З. Н. Четвертушкиной 1927 г. Подлинники звучат на тон ниже. Крестиками отмечены ошибки в ритмике или высоте звуков. В строчках б) даны ритмические исправления записи Четвертушкиной по фонозаписи 1937 г. (исполнители те же). Верхние голоса в строчках в) взяты из хоровой партитуры фонограммы 1937 г.

Основные неточности допущены Четвертушкиной в ритмических обозначениях. В примере 49 она подгоняла ритмику песни под единый четырехдольный размер ($^4/_4$) и в результате мелодия уложилась в восемь тактов. На самом деле размер переменный (см. строчку *в*).

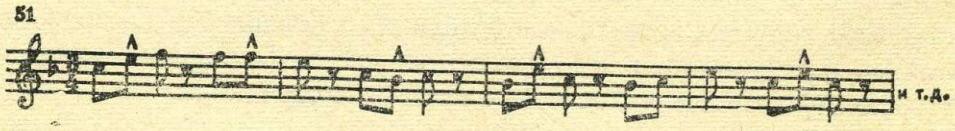
ЗАПИСИ КАБИНЕТА НАРОДНОЙ МУЗЫКИ МГК

Настоящий интерес к музыкальной культуре Курской области в советское время впервые проявил научный руководитель Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории профессор Климент Васильевич Квитка в связи с работой над рукописью «Флейта Пана у русских».

В 1937 году под руководством К. В. Квитки была предпринята первая фольклорная экспедиция в некоторые районы Курской области. В ней участвовали сотрудники Московской государственной консерватории и Кабинета народной музыки Н. Я. Брюсова, В. М. Кривоносов, И. К. Зданович.

Экспедиция намеревалась собрать сведения о народных инструментах, в частности о кугиклах — русской флейте Пана, записать современные песни о советской жизни и ознакомиться с музыкальным бытом колхозного села. Отправившись по следам Дмитрюкова, Мордвинова, Машкина, участники экспедиции побывали в селениях Плехово Суджанского района, Гахово и Липовец Медвенского района, Рыжково и Зорино Стрелецкого района. Они записали посредством фонографа девяносто восемь народных песен и инструментальных пьес, привезли различные инструменты, на которых исполнялись пьесы при фонозаписи, фотографии исполнителей; были собраны ценные сведения о народных инструментах и песнях.

При нотировании фонограмм В. М. Кривоносовым и И. К. Зданович, а также сотрудниками Кабинета народной музыки З. Э. Гуменник, Н. М. Бачинской и мною, оказалось, что многое остается невыясненным. Так, например, никто не смог с уверенностью определить, звучит ли женский голос при игре на кугиклах или все звуки принадлежат инструменту. В результате первая публикация наигрыша на кугиклах в главе Т. В. Поповой о народной песне в учебнике по истории музыки [1] оказалась неточной: звуки, отмеченные знаком Λ, на самом деле принадлежат человеческому голосу (это впоследствии было установлено нами при встрече с той же исполнительницей — Д. Г. Косиновой).

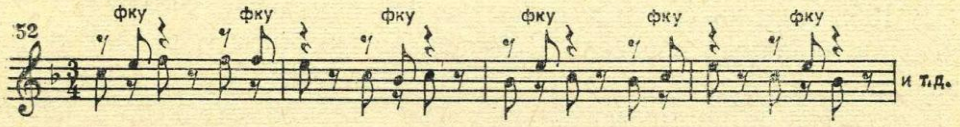


Качество записи на фонографических валиках было невысокое. Нотировать ансамблевую игру семи разных инструментов было трудно, поэтому столь несовершенная партитура инструментального ансамбля нас не могла удовлетворить. В 1940 году К. В. Квитка предпринял но-

[1] История русской музыки, под ред. М. С. Пекелиса, т. I, гл. 1. М., 1939, с. 63.

вую поездку в те же и новые места (я сопровождала его в качестве помощника). В центре нашего внимания были музыкальные инструменты и исполняемые на них музыкальные пьесы. Мне лично удалось собрать немало ценных сведений, сделать интересные наблюдения.

Были выявлены новые исполнители — одиночки и целые ансамбли: в селах Черный Олех Суджанского района, Будище Больше-Солдатского района (в 5 *км* от Черного Олеха), Высоком Медвенского района. В этих местах мы узнали отличных музыкантов: Матвея Малышкина, Андрея Воронцова, Федора Музалевского, Андрея Письменнова и других. Снова встретились с Д. Г. Косиновой, уточнили записи 1937 года; особенно ясно стало соотношение звуков голоса и дудочек при игре на кугиклах. Наигрыш, опубликованный в статье Поповой, теперь выглядит иначе.



Участие в экспедиции 1940 года натолкнуло меня на мысль об изучении таночных и карагодных песен Курской области. В 1943 году, когда в фондах Кабинета уже имелось около десятка нотированных таночных и карагодных песен и столько же инструментальных наигрышей (три из них — в партитурном ансамблевом звучании), мною был написан эскизный очерк на эту тему.

9 мая 1946 года для участия в концерте, посвященном празднованию годовщины победы над фашистской Германией, в Москву были вызваны по нашему настоянию пятнадцать музыкантов и плясунов из деревни Будище Больше-Солдатского района. В этот раз ансамблевую игру удалось записать технически более совершенно, что дало в дальнейшем возможность воспроизвести в нотах шесть ансамблевых пьес. Тогда же мною было записано двадцать пять таночных и свадебных песен от нескольких исполнительниц. Так количество разнообразных песен плясового характера достигло тридцати.

В 1948 году во время командировки я еще раз встретилась с музыкантами и певцами деревни Будище, чтоб подготовить их к Всероссийскому смотру художественной самодеятельности в Москве. Здесь я по-настоящему соприкоснулась с искусством вождения танков и карагодных плясок под музыку курских дударей. Для смотра мы поставили народный танок «Таня-Танюшка» и две пляски: «Журавля» и «Тимоню». Последние после показа в Москве вошли в репертуар хора им. Пятницкого в свободной переработке Т. А. Устиновой. Листовка «Русская пляска «Тимоня» была сувениром на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве.

В этот раз Домом звукозаписи были сделаны окончательные, очень удачные фонозаписи инструментальных пьес «Тимоня» и «Чибатуха» с пением и пляской (см. антологию «Народные музыкальные инструменты» — семь долгоиграющих пластинок фирмы «Мелодия»).

В 1948 году в Кабинете народной музыки мы записали 60 народных курских песен от уроженки села Селино Дмитриевского района З. Г. Арбузовой, покинувшей родные края еще в 1928 году. По ее уверению, едва ли кто в селе Селино помнит напетые ею песни. Среди исполненных было немало таночных и карагодных. От Арбузовой впервые были получены сведения о танке «Молодцев водить». Таким образом наше собрание пополнилось очень интересными и своеобразными таночными и карагодными песнями, но они требовали проверки на месте в коллективном исполнении. Лишь в 1954 году удалось снарядить экспедицию для записи селинских песен.

В 1953 году на смотр художественной самодеятельности в Москву приезжал народный хор села Долженково Обоянского района под руководством И. Я. Русанова. От этого коллектива было записано несколько песен и инструментальных пьес, весьма сходных с песнями деревень Будище, Черный Олех и других ранее обследованных нами сел. Мне представлялось, что в Долженково можно было бы услышать немало новых таночных песен в хоровом исполнении.

Собираясь в экспедицию в 1954 году совместно со студентами консерватории, я включила в план посещение трех пунктов: сел Селино Дмитриевского района, Долженково Обоянского района и одного из поселков Тимского района, связанного с публикацией песен Н. С. Кохановской.

Экспедиция 1954 года дала около пятидесяти замечательных таночных и карагодных песен, а также несколько сольных и ансамблевых инструментальных пьес. Часть таночных песен, собранных в этой экспедиции (14), вошла в наш первый сборник народных песен Курской области[1].

Собрание таночных песен пополнилось также тридцатью новыми записями, сделанными в 1956 году в Рыльском, Крупецком и Свободненском районах Курской области.

Находятся в стадии обработки и расшифровки материалы экспедиции 1958 года в Белгородскую область — Корочанский и Беленихинский районы бывшей Курской области. Последний изобилует «алилешками», то есть таночными, карагодными и свадебными величальными песнями (многие из них перекликаются с песнями в записях Кохановской, Машкина, Резановой).

[1] Руднева А. В. Народные песни Курской области. М., «Советский композитор», 1957.

Семь песен из сборника вошли в ораторию Г. Свиридова «Курские песни» для солистов, хора и оркестра.

Лишь некоторые вошли в настоящую работу: «Тепла вода», «Ты гульба моя», «Чей то конь», «У нас по Дону, по Доночку» и др.

Исследование Курско-Белгородской зоны продолжается. В 1962 году была организована экспедиция в Курскую область по следам М. Г. Халанского (в села Заломное Больше-Солдатского района и Расховец б. Щигровского уезда, ныне района) и В. Н. фон Рутцен (в село Алисово Фатежского района), в 1967 году — в село Плехово Суджанского района. Последняя экспедиция в селения Бегичево и Долженково Обоянского района состоялась в 1972 году. В 1958 году была проведена экспедиция в Белгородскую область. В настоящее время изучением народного творчества этой области занимается фольклорист В. М. Щуров. Полная обработка всех собранных материалов потребует дополнительно много времени, и поэтому в предлагаемую книгу они не могут быть включены.

Таким образом, песни, собранные в 1937—1956 годах усилиями профессора К. В. Квитки, В. М. Кривоносова, И. К. Зданович, Н. М. Владыкиной-Бачинской, Л. Н. Бачинского и автора настоящей работы (находятся в Кабинете народной музыки Московской государственной консерватории и в фондах Союза композиторов), могут считаться основным достоверным фондом народных курских хороводно-плясовых песен и инструментальных наигрышей в количестве 150. Изучение курских песен, танков и карагодов позволило нам написать этнографическое исследование о народной хореографии, о сольном и хоровом пении в Курской области в наши дни, составляющее содержание последующих глав.

Глава 2

ТАНКИ И КАРАГОДЫ

О РУССКИХ ХОРОВОДАХ

Особенностью музыкального творчества Курской области являются разнообразные хороводные и плясовые песни и плясовые инструментальные пьесы с короткими текстами. Они неразрывно связаны с действием и пляской, поэтому изучать эти жанры без параллельного знакомства с народной хореографией нельзя.

Песни с действием — плясовые, хороводные, игровые, свадебные, трудовые, календарно-обрядовые, то есть такие, в которых широко и разнообразно представлено народное музыкально-драматическое искусство, — заметно выделяются в огромном музыкальном богатстве, созданном русским народом, в качестве самостоятельной обособленной группы [1].

Упомянутые песни как часть драматического целого выполняют весьма важную функцию. Они помогают создать необходимую эмоциональную атмосферу, комментируют поведение исполнителей, раскрывают содержание игры, организуют хороводные шествия.

К наиболее ранним видам русского народного музыкально-поэтического творчества с действием следует отнести песни, отражающие производственную и семейную жизнь наших предков — древних славян-земледельцев.

С течением времени, естественно, бытовые функции многих древних песен изменились, расширилась их тематика, обогатившись мотивами личной и общественной жизни, а также элементами эпических, геро-

[1] Понятие «драматическое искусство» в применении к народному музыкально-поэтическому творчеству мы употребляем, исходя из слова «драма» в значении «действие». В фольклористике принято употребление этого слова в таком смысле. В статье В. Ю. Крупянской «Народный театр» читаем: «Под народным театром следует разуметь всю совокупность проявлений народного драматического творчества, включая и его простейшие формы (игры и хороводы, драматические действия, возникшие на почве обрядов и т. д.) и так называемую драму в узком понимании этого слова». (В. Крупянская. Народный театр. Русское народное поэтическое творчество. М., 1954, с. 382).

ческих сказаний. Хороводы превратились в самостоятельный жанр, не связанный с определенными народными праздниками.

В поэтических сюжетах хороводных песен большое место занимают светлые лирические темы дружбы, любви, брака, семьи. Наряду с этим открыто бичуются отрицательные стороны быта старой деревни и города, уродливые формы семейных отношений и т. д.

Хороводы и хороводные песни, отделившись от обрядов, во многом сохранили тематику, поэтические образы, форму старинных игр, их мелодику, лад, склад стиха и строфическую структуру. В одних заметна преемственная связь с календарными праздничными и трудовыми действами, так как они продолжают исполняться только в определенное время года, хотя форма их бытования стала более театрализованной. В других явственные черты традиций обусловливают соблюдение «чина» — порядка, установленного старшим поколением и поэтому неохотно выполняющегося молодежью. Третьи, наконец, отмечены ростками нового, они характеризуют прогрессивные устремления молодого поколения к лучшей жизни, к преобразованию быта сельской общины, независимому положению каждого взрослого в семье.

Хороводы старого слоя корнями уходят в обряды древности и средневековья, хороводы нового слоя отличаются от них. Хороводы стали излюбленным видом народных развлечений с конца XVII в. и до нашего времени, особенно среди молодежи. Они отразили изменившиеся духовные и эстетические запросы народа: появились жизнеутверждающие песни, а движения участников стали более сдержанными, мягкими и красивыми, в них ощущается бо́льшая хореографичность — неотъемлемый элемент хороводного действа.

*

Хороводы и хороводные песни по их содержанию и функциям можно разделить на игровые и плясовые.

В игровых значительное место занимает собственно драматическое искусство, в плясовых — хореография. Из последних выделились пляски и сопровождающие их плясовые вокальные и инструментальные мелодии с соответствующим текстом; их следует рассматривать как третью самостоятельную группу.

Отличительные черты этих трех жанровых групп заключаются в следующем.

Хороводы-игры (1) представляют собой небольшие законченные музыкально-драматические сценки. Корифеи хора (в центре) разыгрывают действие под пение остальных участников, стоящих или двигающихся вокруг них. Существенно здесь содержание песен, ибо все, о чем поется, изображается действующими лицами в виде маленькой пьесы. В исполнении песен ведущую роль играет запевала, который начинает каждую строфу и передает содержание, обычно весьма разнообразное:

это, как правило, какой-нибудь жанровый эпизод из народного быта. Хор продолжает песню, поет припев или повторяет слова запевалы. Темпы таких песен умеренные или даже медленные. Песня и игра заканчиваются одновременно.

В хороводах-плясках (2) заняты большие группы людей. Главная их особенность заключается в том, что все пляшущие поют, стремясь в такт пению четко выполнить хореографические построения—«змейку», «ручеек», «улицу», «ворота» и пр., они точно и отчетливо выбивают ногами ритм танцевальных па, установленных местными традициями. Такие хороводы обычно движутся вдоль улицы, значительно реже — по кругу.

Громадную роль в них играет темп и ритм как основа коллективного движения-танца.

Содержание песен хороводов-плясок самое разнообразное: лирическое, эпическое, драматическое, а порой и шуточное. Наиболее характерен для них мотив величания или «припевания» юношей к девушкам с упоминанием имен величаемых или припеваемых.

Особо стоят песни, отражающие трудовые процессы: сеяние проса, уборку и обработку льна, плетение плетня, изготовление полотна и пр.

Поют песню все участники хоровода. Запевала только начинает, задавая тон и устанавливая темп. Хор подхватывает и продолжает петь до конца. Часто тот же напев служит трем или четырем разным по смыслу, но одинаковым по строению стиха песням. Песни меняются, но хоровод не останавливается с окончанием одной песни.

Собственно пляски (3 — движение по кругу) отличаются от хороводов-плясок степенью исполнительского мастерства, виртуозными приемами, доступными лишь немногим. Главное здесь в согласованности, относительной независимости пары исполнителей от остальных участников, как, например, в пляске «Гусачок» Смоленской области, польке и иных круговых парных плясках.

Содержание песен для плясок по кругу или на месте в большинстве своем шуточное, бытовое, либо лирическое. Поют песни только зрители, стоящие вокруг, а не пляшущие. Привлекаются и музыканты-инструменталисты, исполняющие небольшими ансамблями или соло плясовые инструментальные пьесы. Темпы значительно быстрее, чем в хороводных плясовых песнях. Мелодии ограничены объемом квинты мажорного или минорного наклонения. Крайние звуки в ансамблевом пении могут звучать непрерывно в качестве своеобразного органного пункта. В этом сказывается близость плясовых напевов инструментальной музыке. Их амбитус (звуковой объем) зависит от устройства и настройки таких народных музыкальных инструментов, как лира, волынка, гудок, жалейка и др.[1].

[1] Более подробно о русских хороводах и плясках см. в кн.: Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни. М. — Л., 1951.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТАНКОВ И КАРАГОДОВ

Переходя к танкам и карагодам Курской области, следует заметить, что основой утвердившегося в науке и литературе слова «хоровод» послужили различные местные обозначения, принятые в некоторых районах нашей страны: харагод, курагод и др. В Архангельской области встречается название «ходеци» («ходечи», от слова ходить). В Курской области «хоровод» бытует в народной транскрипции «каравод», «карагод», но с несколько иным смыслом против общепринятого: это пляска парами и тройками по кругу. Здесь употребляют также «танок» (от слова «танцевать»), что объясняется соседством с Украиной: от украинцев, у которых «танок» означает танец и место, где собирается молодежь потанцевать, слово перешло и в Курскую область; встречается оно также в Орловской и Брянской областях.

Изучение народного творчества Курской области по литературным источникам и опытным путем приводит нас к выводу, что у курян «водить танки» соответствует общерусскому «водить хороводы». Вместе с тем определения «танка» разноречивы. В одном случае танки совпадают с хороводами: «ведутся хороводы с пением старинных песен. Хороводы эти называются танками» [1]; в другом они самостоятельны: «водили танки и хороводы» [2]; в третьем являются частью хоровода: «водят танки, образовав хоровод» [3]; а «кривой танок» — уже не просто хоровод, а высшее развитие хоровода» [4]. Иногда танки значат то же, что хороводы-игры: «водят танки, то есть хороводы, соединенные с некоторыми движениями, называемыми играми» [5]. Порой подчеркивается хореографическое начало: «танки-хороводы движутся вдоль улицы — ходят с песнями или пляшут в такт песне». И, наконец, участники хоровода «собираются в круг и поют хороводные песни, приплясывая по кругу» [6] — это уже пляски в кругу.

Приведенные скупые и разноречивые сведения потребовали тщательной проверки на местах у самих жителей разных деревень и селений области. В результате мы установили следующее различие между словами «танок» и «карагод».

[1] Ефременко С. Н. Лобановка в гор. Курске и ее традиционные песни. «Известия Курского губернского общества краеведения», 1927, № 4.

[2] Путеводитель по городу Курску. Курский сборник, вып. I. Курск, 1901.

[3] Резанова Е. И. Деревня Саломыкова Обоянского уезда Курской губернии. Курский сборник, вып. III, ч. 2, 1902.

[4] Кохановская Н. С. Несколько русских песен. «Русская беседа», т. I, кн. 19. М., 1860, с. 50.

[5] Старый Курянин. Курские танки. «Курские губернские ведомости», 1900, № 78.

[6] Кривоносов В. М. Отчет об экспедиции 1937 г. Материалы Кабинета народного творчества МГК, 1937 г., рукопись.

Танки — это хороводы преимущественно плясового характера с развитыми хореографическими построениями и множеством фигур. Но есть танки с элементами сценического действия — игрового начала.

Карагоды в Курской области — род пляски, в основе которой лежит индивидуальное мастерство пляшущих, самостоятельность действий, почти полная независимость плясуна, плясуньи или пары солистов от других пляшущих.

Существенное различие между танками и карагодами отражается и в музыке. Танки исполняются только под песни самих участников, а карагоды — часто под игру музыкантов.

*

Танки в Курской области водили с первых дней наступления весны до глубокой осени.

Многие крестьяне рассказывали нам, что танки водили «на святой неделе» (на пасху). Особенно многолюдными они были с третьего дня пасхи до понедельника Фоминой недели включительно[1]. Весенние танки на «святой неделе» оставили глубокий след в памяти наших современников.

Нам говорили, что танки исполнялись также и до пасхи, на Благовещение (25 марта ст. стиля), в вербное воскресенье и даже в воскресные дни на протяжении семи недель великого поста (со специальными «постовыми» песнями).

О танках в другое время, например в Юрьев день (23 апреля ст. стиля) и Петров день (29 июня ст. стиля), имеются указания опрошенных нами горожан и крестьян и свидетельства очевидцев прошлого столетия: «под качелями» водили хоровод, как это было на «Святой неделе»[2]. Чрезвычайным случаем являются танки на Красной площади в «дни пребывания в Курске в июне 1787 года императрицы Екатерины II, любовавшейся народными играми из окон дворца»[3]. В деревне Зорино Стрелецкого района танки водили и в престольный праздник — день святого, имя которого было присвоено церкви. По традиционной торжественности эти танки не уступают известным по описаниям пасхальным танкам.

*

Весенние танки на пасху или на троицу в прошлом представляли собой многолюдное шествие. Сведения о праздничных традиционных танках в городе Курске и в ближайших районах очень скудны.

[1] Руднева А. В. Отчет об экспедиции 1940 г. Материалы Кабинета народной музыки МГК, 1940 г., рукопись.

[2] Заморожников Е. Рели-качели (маленькая курская старинка). «Курские губернские ведомости», 1903, № 140.

[3] К. Д. Старинные курские хороводы. «Курские губернские ведомости», 1905, № 88.

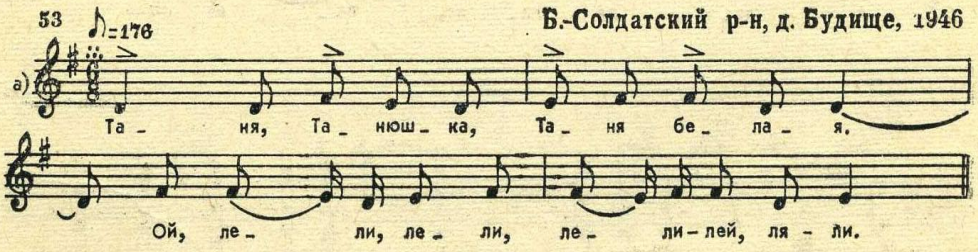
В Курске таких танков набиралось обычно «десять-пятнадцать, они шли по разным улицам с громкими песнями»[1]. «На Красную площадь сходились, собирались иногда до 8-10 хороводов... Как начнется, бывало... пение на Красной площади... да несколько танков сразу запоют и мерно, плавно задвигаются в разных направлениях... так все это представляло прекрасную народную картину»,— читаем мы в статье «Старинные курские хороводы» [2].

О массовом танке в 500 человек рассказал колхозный сторож деревни Гахово Медвенского района Черкасов. В большие праздники к шести холмам сходились люди из близлежащих деревень и затем двигались от одной деревни к другой. «Другой раз туча идет,— говорил Черкасов, — танок все равно что манифестация, растягивался саженей на сто. (Обычно среднее число участников праздничного воскресного танка в деревне составляет 60—70 человек.— *А. Р.*)... Пока по островкам пройдешь, две рубахи сменишь. Сестра, бывало, наготове рубашку держала; старались, как на работе» [3].

Составлялся ли этот огромный танок прямо на месте или он образовывался в результате постепенного слияния хороводных групп с разных улиц различных деревень,— осталось невыясненным.

В Селино Дмитриевского района нам сообщили, что каждая девушка и молодая женщина (до 30 лет) должна была пройти в праздничном таночном шествии в течение трех дней не менее одного раза. Однако неясно, собирались ли все жители селения в единый танок или танки исполнялись обособленными группами живущих на одной улице.

Танки-веснянки в дни великого поста (в марте — апреле) являются наиболее древними. Они прочно держались в быту народа вопреки запрещениям церковных властей. В «постовых» танках исполнялось считанное количество песен: «Таня, Танюшка» [4], «Заплетаю я плетень», «Да не звонкий колокол Благовещенский» и еще две-три.



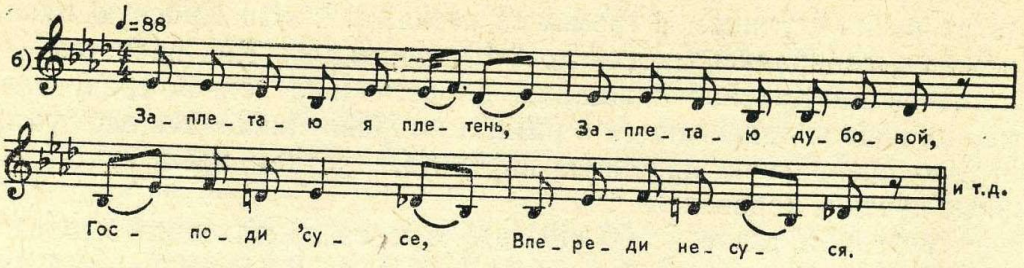
[1] Старый Курянин. Курские танки. «Курские губернские ведомости», 1900, № 78.

[2] К. Д., указ. соч.

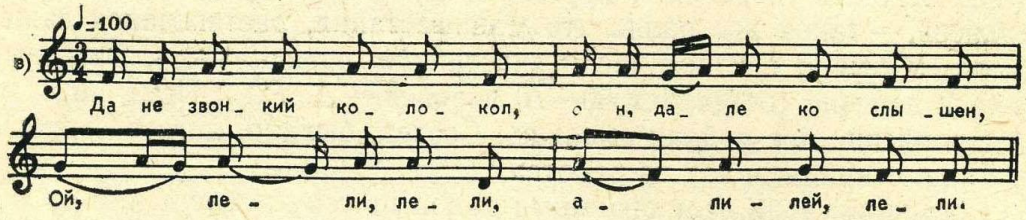
[3] Руднева А. В. Отчет об экспедиции в Курскую область в 1940 г. Материалы Кабинета народного творчества МГК, рукопись.

[4] В примере № 53а мы сочли необходимым отразить в знаменателе метрического обозначения единую пульсирующую долю — восьмую, одновременно отмечая над числителем смену группировок в сдвоенных тактах ($\frac{6}{8}$, $\frac{\overline{6}}{8}$).

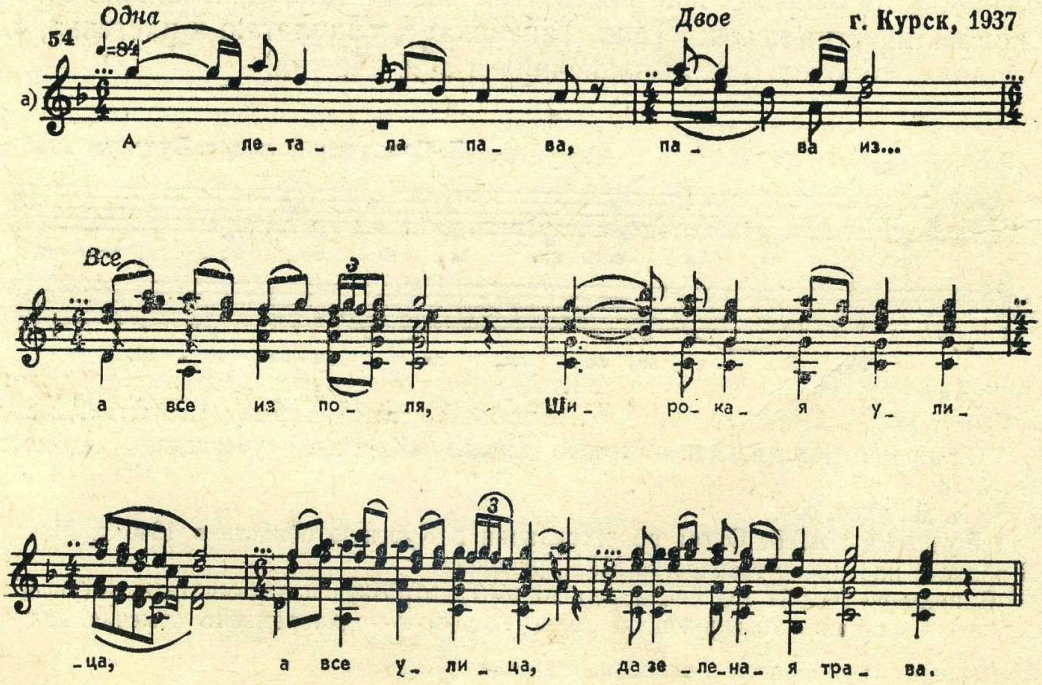
Дмитриевский р-н, с. Селино, 1948



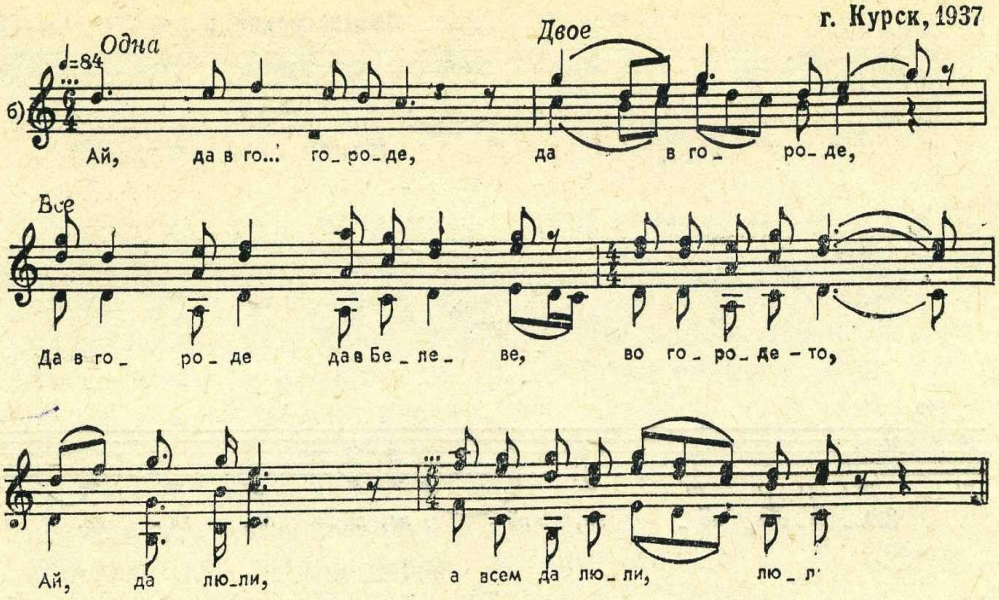
Б.-Солдатский р-н, д. Будище, 1946



Столь же древнее происхождение имеют традиционные праздничные пасхальные и троицкие (святочные) танки с прикрепленными к ним специальными песнями; так, в качестве пасхальных песен в районе Курска и примыкающих к городу Стрелецкой, Казацкой, Пушкарной слобод и Лобановки наиболее часто упоминаются «А летела пава» и «Ай, да в городе во Белеве».

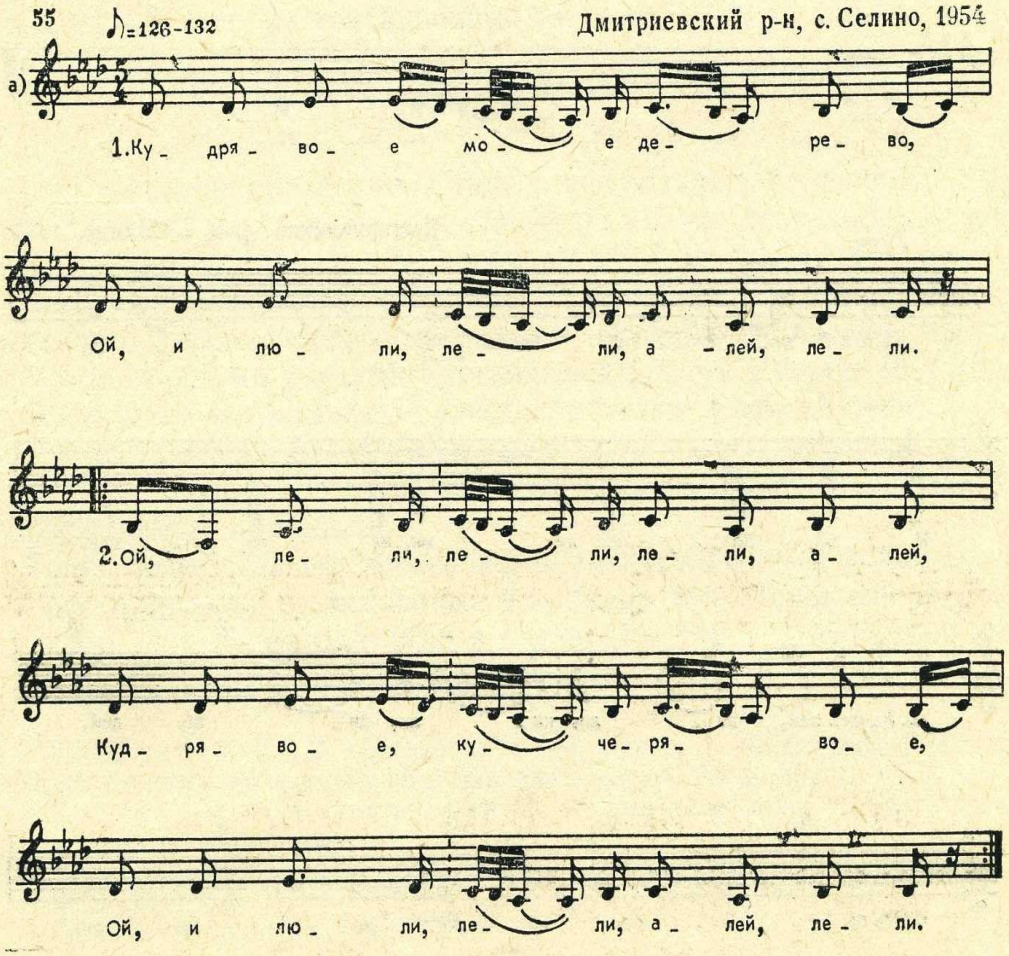


г. Курск, 1937

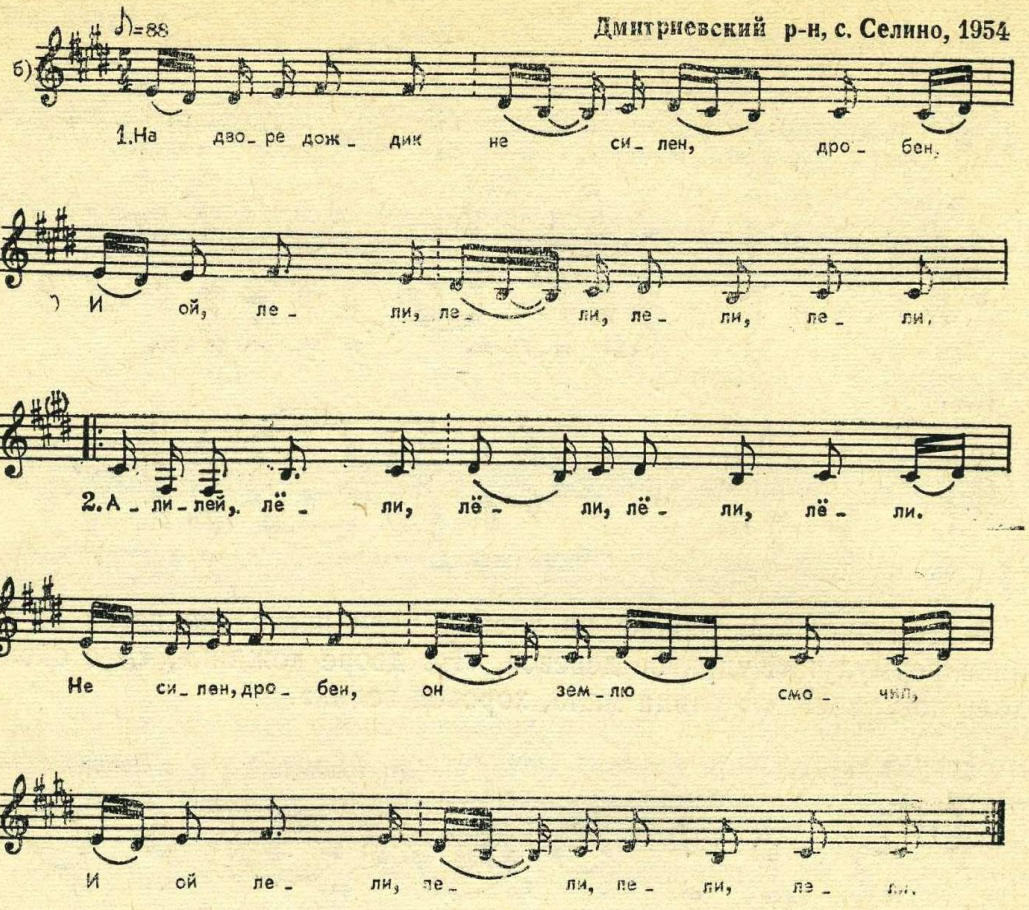


В Дмитриевском районе на троицу пели несколько песен на один напев-формулу: «Кудрявое дерево», «На дворе дождик», «А с околицы вдоль по улице», «А улица мала, хоровод велик».

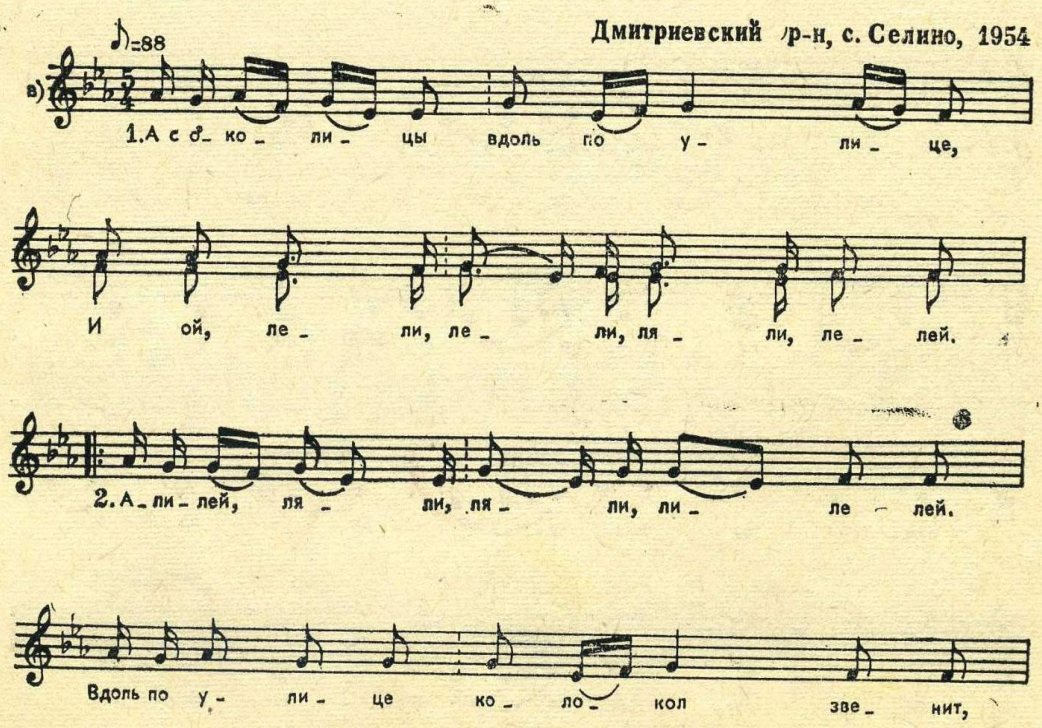
55 ♪=126-132 Дмитриевский р-н, с. Селино, 1954

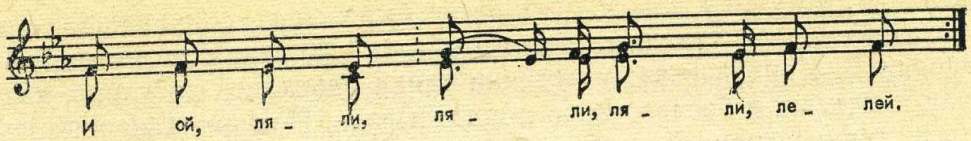


Дмитриевский р-н, с. Селино, 1954



Дмитриевский р-н, с. Селино, 1954





В указанных танках принимала участие преимущественно молодежь обоего пола, но также пожилые селяне и даже старики, которые любили таночные шествия. Позднее, уже в 20-х годах XX в., когда вождение танков становилось редкостью, старики рассказывали, что «если почему-либо танки долго не собираются, то... старухи сидят у окон, ожидая участников, и в нетерпении ворчат: «Что девки не идут танки водить, заленились». ...Ругая дочерей за гулянье, они уговаривают дочерей идти в хоровод-танок и сами наряжают их...

...Мужчины с удовольствием и одобрением смотрят на жену, если она участвует в традиционном пении»,— писала С. Н. Ефременко в 1927 году о танках в слободе Лобановке гор. Курска [1].

В иных селениях танки водили только женщины и девушки. «Мужчины в танках не принимали участия,— рассказывала З. Г. Арбузова из села Селино Дмитриевского района в 1948 году.— Участие девушек и женщин было обязательным» [2]. Мать не имела права не отпустить дочь, а муж — жену на традиционный танок.

*

При вождении праздничных танков наблюдалась степенность, сдержанность и некоторая обрядовая строгость: «Танки двигались по городским улицам медленно, песни, исполнявшиеся во время движения, отличались протяженностью и величавостью», — писали современники [3]. «Ежедневно десятки хороводов плавно и неспешно шествовали преимущественно главными улицами Курска»,—читаем мы в газете 1900 года [4].

Достаточно вслушаться в приведенные ниже песни «А летела пава» и «Ай, да в городе во Белеве» (упоминаемые в разных источниках), чтобы убедиться в своеобразии их звучания и ритуальной торжественности сопровождаемого ими шествия.

Танки более позднего происхождения, исполнявшиеся в разное время года, отличались от медленных и плавных танков-шествий живыми, активными, ликующими песнями в подвижном темпе. З. Арбузова рас-

[1] Ефременко С. Н. Лобановка в гор. Курске и ее традиционные песни. «Известия Курского губернского общества краеведения», № 4, Курск, 1927.

[2] Руднева А. В. и Бачинский Л. А. Народные песни с. Селино Дмитриевского района, записанные от З. Г. Арбузовой. Материалы Кабинета народной музыки МГК, 1948 г., рукопись.

[3] К. Д., указ. соч.

[4] Старый Курянин, указ. соч.

сказывала: «Музыка хороводных песен была очень оживленная и разнообразная... пели таночные песни быстро»[1]. К этому можно добавить сведения В. Кривоносова: участники танка двигались по улице, «взмахивая платками и беспрестанно приплясывая... Поющие таночные песни водили танки с приплясыванием в такт песне, периодически поднимая руки вверх, ударяя несколько раз в ладоши, после чего вновь брались за руки»[2]. В примечании Г. А. Зайцева к таночной песне «Ой ты, гулюшка-голубчик» сказано, что песня пелась «весело, живо»[3]. Нам говорили в 1940 году в селе Плёхово, что когда вели кривую цепь в одну линию, даже бегали. В селе Будище в танках также приплясывали в такт песне, причем ритмика пляски ничем не отличалась от таковой в плясовых движениях карагодов. То же самое мы наблюдали и в селе Долженково Обоянского района, а в селе Селино энергично плясали, сильно притоптывая и высоко подбрасывая ноги.

Танки этого типа — массовые пляски по кругу или шествия вдоль деревни с приплясыванием — сходны с традиционными своим внешним видом, но для них характерен более подвижный темп, ритмичное исполнение традиционных танцевальных па. От плясок они отличаются коллективным пением песни с притоптыванием и обязательным построением участников по какому-либо установленному рисунку. Основная же разница заключается в текстах и напевах песен.

Сведения об игровых моментах или сценическом действии танков в литературных источниках прошлых лет скудны. Исполнители и наблюдатели называют игрой некоторые таночные построения. Так, например, в статье «Курские танки» читаем: «В более отдаленную старину по несколько танков производили игры с разными фигурами на Красной площади (г. Курска.— *А. Р.*)... В этом случае производились некоторые движения хора или его частей, а иногда и отдельных участников и участниц в играх с принятым в этих играх пением»[4]. «При хоровом исполнении песни парни и девушки становятся в круг, в середину выступают парень с девушкой и пляшут соответственно мотиву; иногда просто мимикой они передают характер песни, то есть изображают ее в драматической форме»,— пишет о танках в с. Виногробль Курского уезда И. Абрамов[5]. З. Г. Арбузова сообщила, что постовую песню «Заплетаю плетень» пели в с. Селино во время игры в заплетание плетня. Из ее рассказа видно, что игрой называли обычную пантомиму «Заплетание плетня», которая в другом месте, например в с. Гахово Мед-

[1] Руднева А. В. Танки и караводы с. Селино Дмитриевского района. Материалы Кабинета народной музыки МГК, 1954 г., рукопись.

[2] Кривоносов В. М. Заметки о танках и карагодах. Материалы Кабинета народной музыки МГК, 1937 г., рукопись.

[3] Зайцев Г. А. Песни, собранные в Обоянском уезде и на ноты положенные Г. А. Зайцевым. «Курские губернские ведомости», 1897, № 253.

[4] Старый Курянин, указ. соч.

[5] Абрамов И. С. О курских саянáх. «Живая старина», вып. 3. СПб., 1906, с. 218.

венского района и деревне Будище Больше-Солдатского района, является просто танком-пляской [1].

Упоминание о «Заплетании плетня» мы находим в воспоминаниях Н. С. Кохановской о «Кривом танке»:

«Вечерняя заря гремит и отдается на целые версты хороводным гулом, и сам хоровод во всей красе сложного разрывчатого танка вьется, свивается и задает нам совершенную задачу: как он разовьется. Вам кажется, что все это спуталось, смешалось и едва ли не ударяются лбами, но в том-то и молодецкая сила кривого танка, гордость и уменье молодца, который ведет вперед, чтобы во всей этой путанице не запутаться. Иногда восемью концами перевивши друг друга, сохранить какой-то невообразимый лад и вдруг из самой густой тучи каким-то чудом таночной удали, в одно мгновенье ока развиться, схватиться в хороводный круг и опять разорваться на концы и вить, завивать, заплетать на молодецкую славу кривой таночный плетень. Это пляска Старо-Оскольского уезда» [2].

Хотя восторженное и поэтическое описание Кохановской не дает полного представления о движении танка, тем не менее ясно, что преобладает хореографическое, а не драматическое начало.

Танки-игры были любимым времяпрепровождением в селениях Рыльского района; в Рыльске и его окрестностях никогда не водили танков-шествий и танков-плясок.

Можно было бы отнести к игровым также танок села Селино «Молодцев водить».

Итак, в Курской губернии существовало несколько разновидностей танков, имевших в быту различное значение:

традиционные танки, прикрепленные к определенной дате, преимущественно к пасхально-фоминой неделям или к дням Зеленых святок (на троицу), отличались торжественностью и многолюдностью; «постовые» танки-веснянки — на Благовещение или в вербное воскресенье — носили характер предпраздничных репетиций; танки, близкие к карагодам-пляскам, исполнявшиеся во всякое время года на одном месте в кругу вперемежку с плясками, были немноголюдны, более скромны и не рассчитаны на массового зрителя.

*

Карагодами называются пляски по кругу, часто чередовавшиеся с танками. Они водились во всякое время года на специально отведенном для этого месте. В некоторых селениях (например, в Дмитриев-

[1] Руднева А. В. Танки и караводы с. Селино Дмитриевского района. Материалы Кабинета народной музыки МГК, 1954 г., рукопись.

[2] Кохановская Н. С. Несколько русских песен. «Руская беседа», т. I, кн. 19. М., 1860, с. 50.

ском районе) исполнялись под пение песен, во многих других же (в Суджанском, Обоянском) — только под плясовую инструментальную ансамблевую музыку.

Карагоды бывали большие и малые.

Большие, в том числе и междусельские, карагоды происходили где-либо на поляне, на лугу или опушке леса. В них участвовали жители одного или нескольких сел. Эти карагоды устраивались редко, только по большим праздникам, когда собиралась «большая улица»: «Разряженные парни и девушки, молодые бабы слетаются со всей деревни в одно место на «Асеевский куток», устраивают «карагод» (хоровод), пляшут, поют и играют на свирели далеко за полночь»,— писала Е. И. Резанова в 1902 году [1].

Стекалось много народа: 200—300 и более пар пляшущих. «Круг такой, бывало, большой, что за вечер не более двух-трех раз обойдешь его и домой пойдешь», — говорили нам участники в 1940 году [2].

Весенние и летние малые сельские карагоды — не более тридцати пар — происходили обычно поближе к центру села почти ежедневно, начиная от пасхальной недели до начала уборки урожая.

Карагоды бывали и зимой — на святки и на масленицу. «Народное веселье и забавы летом и зимой состоят преимущественно из игрищ на улицах,— пишет А. С. Машкин.— В праздничные дни молодежь, одевшись в нарядное платье, собирается на улицу: по сборе составляется хоровод, по-здешнему «карагот». Девки, молодые бабы становятся в кружок, взявшись за руки, ходят по кругу, поют хороводные песни, пристукивая ногами в такт песне, а молодые парни среди круга, закинув шапку набекрень, пляшут, выказывая друг перед другом свое искусство. Сюда собираются также сельские музыканты, и после пения в хороводах начинается пляска под музыку» [3].

В селении Селино и окрестных селах Дмитриевского района «караводы» (так здесь произносят слово карагод) — повседневные пляски по кругу — водились от Михайлова дня до Прощеного воскресенья масленицы, то есть почти круглый год.

Среди песен, записанных нами в 1948 году от З. Г. Арбузовой и в 1954 году от ее односельчанок, есть несколько зимних караводных песен, исполняемых во время плясок на улице. Караводы в этих местах «скакали» под караводные песни. Никаких инструментов, за исключением балалаек и жалейки, не было. Большие караводы в селении отсутствовали. В круг обычно собирались девушки и женщины до двадцати-пятидесяти человек. Женщины становились подруга с подругой: как кумились в семик, так и оставались подружками во всех караводах,

[1] Резанова Е. И., указ. соч.

[2] Руднева А. В. Отчет об экспедиции в Курскую область в 1940 г. Материалы Кабинета народной музыки МГК, рукопись.

[3] Машкин А. С. Быт крестьян Курской губ. Обоянского уезда. «Этнографический сборник», вып. V. СПб., 1862.

хотя кумление по обычаю села было действительно только на десять дней. Мужчины в караводах участия не принимали.

В Суджанском районе зимой пляски устраивались в избах. Молодежь заранее заботилась о своевременном приглашении музыкантов.

КОСТЮМЫ

В литературных источниках, касающихся этнографии Курского края, его быта, поэзии и музыки, постоянно встречаются описания очень своеобразной, отличной в каждом селе, районе, городе, праздничной одежды. Она неразрывно связана с танцем, хороводом, игрой на инструментах. Свидетельства очевидцев прошлого столетия и первого десятилетия XX века дополняют наши сведения и показывают, насколько устойчивы были вкусы и как медленно менялись детали костюма (материал, расцветка и фасоны отделок и покрой головных уборов). Основные же части одежды оставались неизменными, их делали из дорогостоящего материала, и часто праздничная одежда, обувь, головной убор переходили по наследству из поколения в поколение.

В городах и предместьях на танки и карагоды одевались в лучшие старинные праздничные наряды. В более отдаленные времена «танки блистали золотом и серебром, сверкавшим при весеннем солнце на русских штофных сарафанах и кокошниках»,— писал в своей статье Я. Золотарев [1].

«Наряды молодых людей и девушек поражали своим великолепием. Драгоценные камни, золото, особенно жемчужные нити, янтарное ожерелье (янтарь громадных размеров) так и сверкали и переливались всеми цветами радуги под яркими лучами весеннего солнышка. Молодцы и девицы были разодеты в нарядные костюмы: все это были парча, бархат, шелк, по преимуществу алого цвета. В изобилии на шляпах (у мужчин.— *А. Р.*) красовались павлиньи перья. Таким образом, в общем хороводные компании представляли собой необыкновенно пестрое и эффектное зрелище» — читаем мы в статье «Старинные курские хороводы» [2].

Автор объясняет такую роскошь костюмов в городских таночных шествиях тем, что в старину в хороводах принимали участие не только слобожане, но и городские жители, мещанство, простое и именитое купечество. Последнее задавало тон празднеству.

Не менее пышно и красочно наряжались и жители окрестных и более отдаленных деревень. Нам удалось сделать зарисовки, фотографии нескольких типов одежды (преимущественно женской) в тех районах, где были записаны таночные и карагодные песни.

[1] Золотарев Я. Пригородная слобода Казацкая. «Курский сборник», вып. II, 1902, с. 122.

[2] К. Д., указ. соч.

В селениях Суджанского района (села Плёхово и Черный Олех) и Больше-Солдатского района (села Будище и Саморядово) мы видели очень красивую и во всех деталях продуманную и стильную в смысле национального колорита одежду.

Основная ее часть — домотканые кофты женщин и мужские рубахи с традиционным рисунком: мелкая и крупная, преимущественно синяя клетка по белому полотну (см. фото на с. X, XI). Эти кофты и рубахи носили название «карагодницких».

Часто вместо домотканой клетчатой кофты женщины и девушки надевали белую кисейную или белую миткалевую «рубашку» с кисейными рукавами. Нижняя ее часть состояла из полотна или холстины домашнего изготовления. Фасон кофт одинаковый: наглухо закрытый ворот с маленькими отворотами спереди, густые сборки от ворота, широкий, пышный рукав в сборку охватывался у запястья обшлагом («чехолком»), отороченным цветной «выпрысканной» — с выпущенными по краю нитками — лентой.

На шею поверх воротника надевались ожерелья из янтаря и блестящих бус.

Сарафаны женщин были также домотканые шерстяные, черного цвета, в плиссированную складку сзади и гладкие спереди. На подоле пришивалась парчевая (золотая или серебряная) широкая полоса с темным бархатным кантом по краю. Верхний край сарафана и плечики отделывались золотой парчой и позументом (см. фото на с. XII—XIII). Более зажиточные люди шили сарафан из покупной шелковой набивной ткани темно-красного цвета. Он назывался «шубкой» и делался на подкладке. Подол шубки, как и сарафана, отделывался широкой, зубчатой сверху каймой из золотой или серебряной парчи или цветного шелка. Сарафан из цветной, часто ситцевой или сатиновой материи с густыми сборками сзади вместо складок назывался «саяно́м».

Шубки, сарафаны и саяны́ опоясывались по талии дорогими разноцветными шелковыми поясами, концы которых развешивались по бокам или по спине вдоль фигуры иногда до земли. Таких поясов надевали одновременно два, три и более (см. фото на с. XI).

Поверх сарафана надевался передник — «завеска». Изготовлялась она из цветного гладкого шелка или шелковой «шотландки» (материи в клетку), собранной в сборку либо в мелкую складку у пояска. Женщины победне́е делали завеску из той же клетчатой домотканной льняной материи, что и кофты. Те, кто хотел показать свое богатство, надевали поверх шелковой завески еще узорчатую кисею, через которую просвечивал цветной шелк.

Старинные головные уборы состояли из парчового кокошника, парчового подзатыльника, шелкового цветного платка и пучка бумажных цветов или павлиньих перьев. Все это пристраивалось на голову довольно замысловатым образом, а на переднюю часть кокошника прикрепляется цветной бант из шелковой ленты. У женщин волосы сзади убирались под кокошник и прикрывались подзатыльником (см. фото

на с. XIII), у девушек ниспадала коса. Нам еще удалось застать подобные головные уборы и заснять их как большую редкость.

В настоящее время женщины заменили головной убор нарядными шерстяными или шелковыми цветными полушалками, сохранив остальные части национального костюма: кофту, сарафан и завеску (см. фото на с. X, XI).

Следует обратить внимание на то, что головной убор девушек всегда оставляет открытой макушку, а у женщин он покрывает всю голову, скрывая волосы. Этот обычай встречается не только в Курской, но и в Воронежской и Архангельской областях.

Насколько устойчиво держится указанный тип одежды, например в Суджанском районе, можно судить по описанию очевидцев второй половины XIX века.

«Женщины украшением считают тонкие рубашки, особливо рукава. Миткаль, кисея, коленкор; сверх рубахи сарафан черного и других цветов, большей частью из суконной пряжи (домотканные), а в праздник у достаточных сарафан из фабричного сукна»,—писал А. Дмитрюков в 1831 году[1].

У другого курского автора — А. Николаева — читаем: «Одежда у великорусских женщин — сарафаны или «саяны» из домашней шерстяной материи, большей частью темносинего цвета, иногда с клетками (вероятно, имеется в виду панёва.— *А. Р.*), ворот рубашки высокий, отложной; на голове кокошники разного вида... В с. Русское-Поречное Суджанского уезда женский костюм отличен: кокошники плоские, вроде солдатской фуражки из красного кумача; волосы зачесаны вверх и собираются в узел на темени»[2] (здесь речь идет о головном уборе замужних женщин.— *А. Р.*).

Мужские костюмы были значительно проще. К упомянутым выше карагодницким рубахам следует добавить полосатые (синего цвета) штаны, собранные в сапоги или в онучи (при лаптях); если надевались башмаки-штиблеты, штаны оставались навыпуск. Рубаха дважды опоясывалась красным домотканым шерстяным поясом —«ботухом»— шириной в палец. На концах ботуха цветные шерстяные или гарусные многочисленные помпоны образовывали два огромных разноцветных махра, которые висели на боку.

На голове мужчин — широкополая фетровая, соломенная или войлочная (смотря по сезону и средствам) шляпа, украшенная цветной лентой, бумажными цветами или павлиньими перьями. Иногда на ленту, охватывающую тулью шляпы, нашивали посеребренные или позолоченные кресты (это характерно для молодежи села Селино Дмитриевского района). Для большей нарядности участники карагодов надевали че-

[1] Дмитрюков А. Нравы, обычаи и образ жизни в Суджанском уезде Курской губернии. «Московский телеграф», 1831, № 10, с. 255.

[2] Николаев А. Записки о Суджанском уезде. В кн.: Зеленин Д. К. Описание рукописей ученого Архива ИРГО, вып. II, № 2 (Курская губерния). Пг., 1915.

рез плечо такие же цветные шелковые ленты, какими женщины подпоясывали сарафаны (см. фото на с. XXV).

Одежда жителей Обоянского и других смежных южных районов области в основном сходна с описанной выше одеждой Суджанского и Больше-Солдатского районов.

*

Для внешнего вида традиционных праздничных танков характерна еще одна своеобразная особенность — маскарадный вид участников. «В последние два дня танки идут замаскированные (разрядка наша.— *А. Р.*),— писал Я. Золотарев.— Наряжаются кто как и в чем попало. Тут идет и офицер рядом со стариком, у которого борода чуть ли не до колен, и солдат рядом с барыней в шляпке и под зонтиком. Иные ничего не представляют из себя, идут просто в вывороченных мехом наверх тулупах»[1].

То же самое сообщает С. Н. Ефременко о танках в Лобановке, окраине г. Курска: «Многие участвующие наряжаются (разрядка наша.— *А. Р.*). В первом ряду посредине идут ряженные женихом и невестой двое молодых людей — мужчина и женщина»[2].

В заметках В. М. Кривоносова о танках в Пушкарной и Казацкой слободах (пригородах Курска) читаем следующее: «...обычно о танках сговаривались за три дня, но если Пасха поздняя, то иногда уже за семь-восемь дней начинали готовиться к танкам, подбирали людей, репетировали. Иногда сговаривались на танки выйтиряженными»[3] (разрядка наша.— *А. Р.*).

Маскарадный вид имели также участники таночного шествия в самом городе Курске. Вот как описывает их один из очевидцев:

«Лица девушек... представляли нечто ужасное. Взглянув на них, вы невольно могли подумать, что все они замаскированы (разрядка наша.— *А. Р.*). Так они были выбелены и нарумянены. Каждая из тогдашних девушек (и женщин) не то что намазывали или подкрашивали свое лицо или гримировали его, нет, на этом, так сказать, основном материале, производилась полная операция. Поверхность лица была выбелена тщательным образом, резко оттеняя цвет кожи на шее; на щеках были нарисованы красные пятна — у иной в форме площади круга, у другой они имели овальную форму, у третьей — полосочками и т. д. Раскрашивание лица было обычаем, он держался твердо и неукоснительно»[4].

В другом документе читаем: «Лица хороводниц представляли собой не что иное, как своего рода маски (разрядка наша.— *А. Р.*), так они

[1] Золотарев Я., указ. соч.
[2] Ефременко С. Н., указ. соч.
[3] Кривоносов В. М. Заметки о танках и карагодах. Материалы экспедиции 1937 г. Кабинет народной музыки МГК, рукопись.
[4] Старый Курянин, указ. соч.

были все выбелены, нарумянены и, наконец, насурмлены. Бывало, как взглянешь на целые десятки таких масок, да еще с накрашенными губами, испытываешь пренеприятное впечатление. Трудно представить себе, как в это время было распространено раскрашивание физиономий в среде женщин и как, помимо всего прочего, поражал контраст между их расштукатуренными лицами и обыкновенными лицами молодых людей, шедших со своими товарками под руку. А между тем по стародавним обычаям, появление женщины не набеленной, не нарумяненной и не насурмленной казалось чем-то просто немыслимым и невозможным»[1].

В селении Селино Дмитриевского района в 1948 году мы составили описание танка-шествия «Молодцев водить». Перед танком шли четыре «ряженые» девушки. Они здесь назывались «бабулями». Первые две изображали «молодцев», две другие — «молодушек». Ряженные «молодцами» были одеты в нарядные мужские костюмы: штаны навыпуск, башмаки или сапоги, шелковая или кашемировая рубашка, нарядная черная жилетка, праздничная фетровая или соломенная шляпа с полями, украшенными металлическими нательными крестами, узорами, пучком павлиньих перьев спереди. Коса не убиралась, а свободно ниспадала по спине. В нее была вплетена нарядная лента. У «молодцев» в каждой руке было по колокольчику, к ушкам колокольчиков были прекреплены вышитые полотенца, которые во время шествия красиво развевались по ветру.

«Молодки» надевали женский сарафан «зиятку», шелковый бабий чепчик, кисейную рубаху, к плечам прикалывали шелковый головной платок — «полушалок». У них было по цветному платочку в каждой руке.

«Молодцами» рядились уже просватанные девушки, которым после троицы предстояла свадьба[2].

ПОСТРОЕНИЕ ТАНКОВ И КАРАГОДОВ

С хореографической точки зрения танки можно разделить на две основные типовые группы: танки-шествия или пляски вдоль улиц деревни или города и танки-пляски на месте по кругу или параллельными рядами («стена на стену»).

Танки, которые водили вдоль улиц и между селениями, были различны.

Наиболее популярными были танки в виде движущегося круга и подковы, двух параллельных линий (двусторонние «ворота»), зигзаго-

[1] К. Д., указ. соч.

[2] Руднева А. В. Танки и караводы с. Селино Дмитриевского района. Кабинет народной музыки МГК, 1954 г., рукопись.

образной линии («кривой танок») и сложного, непрерывно меняющегося рисунка («заплетание плетня»).

Построения танков разнообразны.

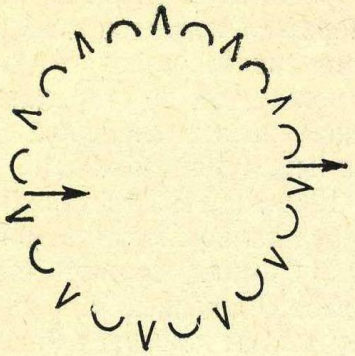


Рис. 1 [1]

З а м к н у т ы й к р у г. «Впереди молодой человек и девушка рядом с ним, оба они запевалы с наиболее звонкими голосами, от них направо и налево — ряд девушек и молодых людей, все они вперемежку. Платки, концы которых держали обыкновенно участвовавшие в танках, соединяли весь круг в одно целое» — читаем о движении замкнутым кругом в «Курских губернских ведомостях» 1900 года [2].

Ф о р м а п о д к о в ы (является частью круга) имела место, например, в слободе Казацкой близ г. Курска. «В этом случае выбираются передними известные плясуны, бойкие ребята или девушки. С платками в руках они ведут и управляют всем танком, ухарски размахивая платком и беспрестанно приплясывая»,— писал В. М. Кривоносов в 1937 году [3].

В селе Селино Дмитриевского района в упомянутом танке «Молодцев водить» расстановка участников подчинялась строгому порядку. От центра дуги подковы по обе стороны располагались замужние женщины от самой старшей (в середине) к младшим по старшинству. К ним примыкали девушки, расположенные тоже по степени старшинства, но от младших к старшим с тем расчетом, чтобы на краях «подковы» оказались танководницы — плясуньи и певицы. Двигались по улице приплясывая, держась не за руки, а за платки. Перед «подковой» шли ряженые «молодцы» и «молодки». «Молодцы», находящиеся впереди, кружились, также приплясывая, и, обращаясь к «молодкам» то лицом, то спиной, направлялись вдоль улицы. Повороты «молодцев» совпадали с определенными фразами повторяющейся музыкальной строфы песни. «Молодки» шли прямо на «молодцев», играя руками: поднимали их к плечу и опускали, как бы подбочениваясь, поочередно то одну, то другую. Делали это на припев «ай, лели, ли». Те женщины и девуш-

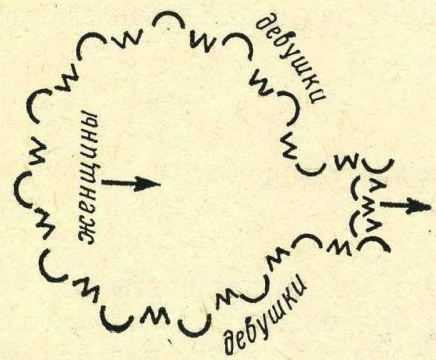


Рис. 2

[1] Условные обозначения: ∪ — женщина, *V* — мужчина (раскрытая часть знака означает перед).

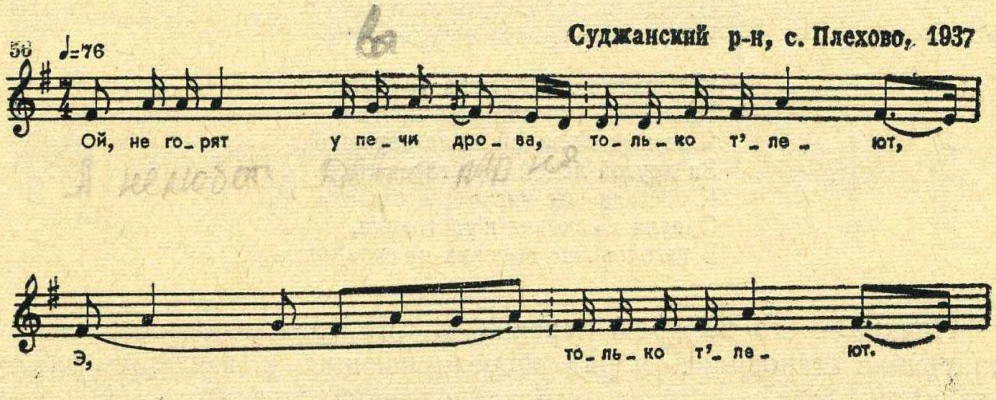
[2] С т а р ы й К у р я н и н, указ. соч.

[3] К р и в о н о с о в В. М. Заметки о танках и карагодах. Материалы Кабинета народной музыки МГК, 1937 г., рукопись.

ки, которые шли в самой «подкове», тоже притоптывали в такт песне. «Скачки́ у них прыгающие, — говорила З. Арбузова. — Иначе не получится», — добавила она [1]. (См. нотный пример № 55).

В слободе Лобановка таночные песни исполнялись либо в хороводе (в кругу), либо участники пели их, когда шли в два ряда [2].

В деревне Зорино Стрелецкого района на танки собиралось человек пятьдесят-семьдесят, но танцевали лишь десять-пятнадцать. Любимым был танок «Селезень», который водили под песню «Ой, не горят в печи дрова».



Ой, не горят в печи дрова, только тлеют,
Э, только тлеют [3].
А не любит девка парня, только манит.
Э, только манит.

У нас на улице, улице широкой,
У нас на муравке, муравке зеленой,
Рассыпался дробен жемчуг, рассыпался,
Подсыпался к девкам в карагод, подсыпался.

Поиграйте, девушки, поиграйте,
Пошутите вы, молодушки, пошутите,
Растопчите дробен жемчуг, растопчите,
Раздразните ревнивых жен, раздразните.

Что ревнивые жены выходили,
За собой молодых мужьев выводили,
Промеж девок, промеж красных становили,
Промеж белых, румяных, чернобровых.

[1] Руднева А. В. и Бачинский Л. А. Народные песни села Селино Дмитриевского района Курской области, записанные в 1948 году от З. Г. Арбузовой. Материалы Кабинета народной музыки МГК, рукопись.

[2] Ефременко С. Н., указ. соч.

[3] Припев поется после каждого стиха.

Как усходит светел месяц не высоко,
Провожала я милого недалеко,
Я за новые ворота, за 'городы.
И про все я с своим милым говорила,

Про единое словечко позабыла,
Про единое словечко, про женитьбу,
Чтоб женился мой милой, не ошибся.

Не бери ты, мой милой, бабу-удовку,
У удовушки обычай не девичий,
'На постелюшку стелет, слезно плачет,
В изголовье воскладает, все рыдает,
Одеяло раскладает, проклинает
И про первую ладу вспоминает.

«Ой, свет моя ладушка упервая,
Пропадай моя ладушка другая,
Я за первой ладой жила царевной,
За другой ладой горе горевала,
Я постелющек мягких не стелила,
Одеяла шелковая н'растилала,
В изголовьице высоких не складала».

Начинали его на краю деревни. В. М. Кривоносов сообщает, что танцующие становились в ряд впереди поющих и, взявшись за руки и двигаясь через всю деревню, плясали, периодически разъединяя руки (держались за руки или за платочки). Остальные шли в ряд во всю ширину улицы и пели. Если ряд оказывался шире улицы, то оба конца его принимали форму буквы «С». В тех же заметках Кривоносова сказано, что в Пушкарной и Казацкой слободах города Курска танки водили, «взявшись за руки цепью... с таночной песней шли от одного конца слободы до другого. Дойдя до конца, заканчивали песни и шли обратно с новой песней»[1].

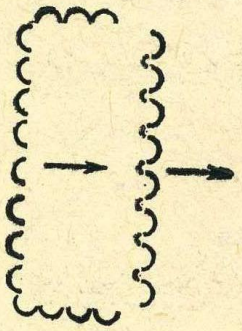


Рис. 3

Что представляет собой цепь у Кривоносова — не ясно: двигается ли она так, что участники находятся один позади другого, или растягивается во всю ширину улицы.

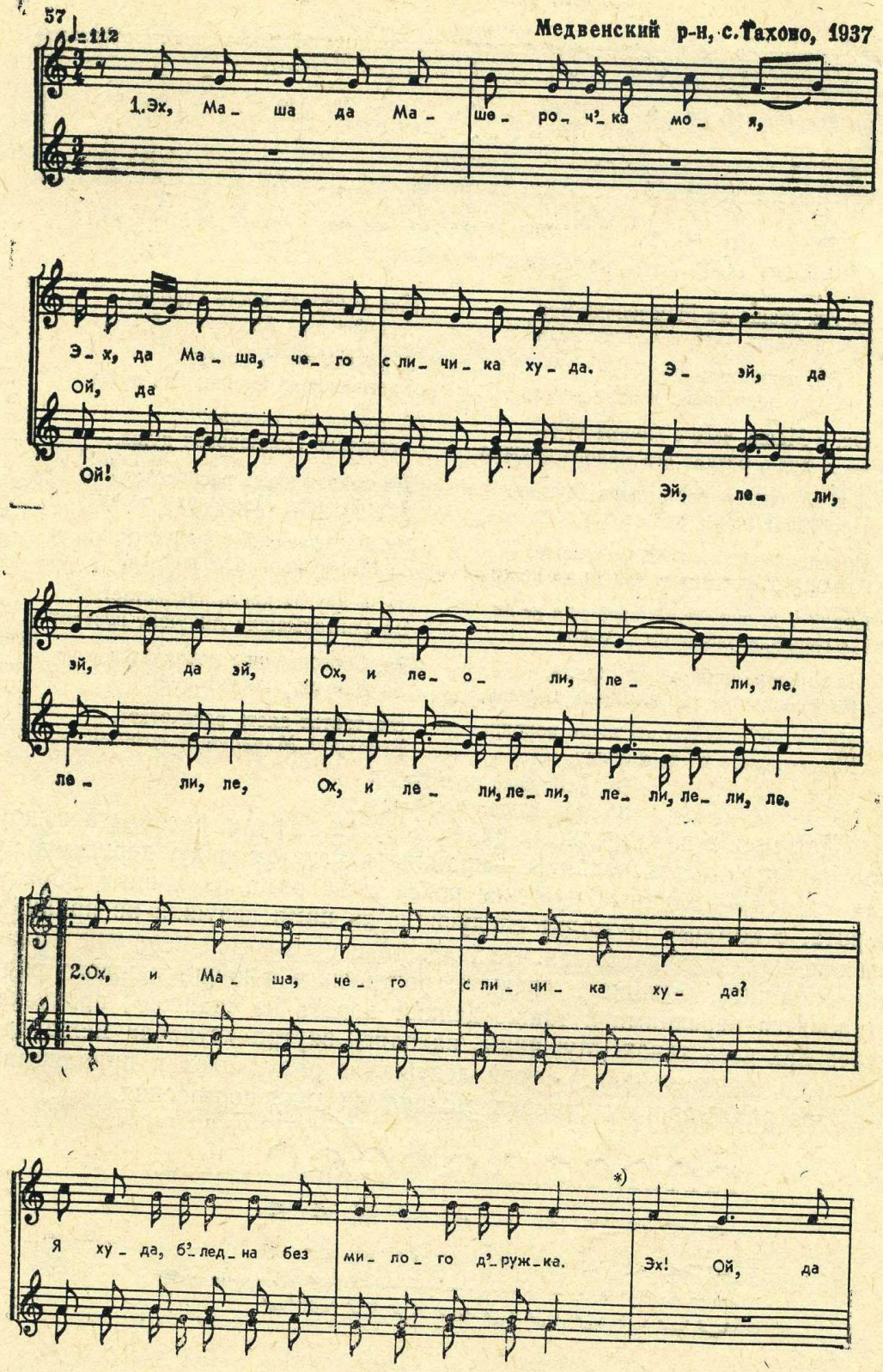
В 1948 году нам удалось увидеть этот танок в исполнении колхозниц села Рыжково Стрелецкого района.

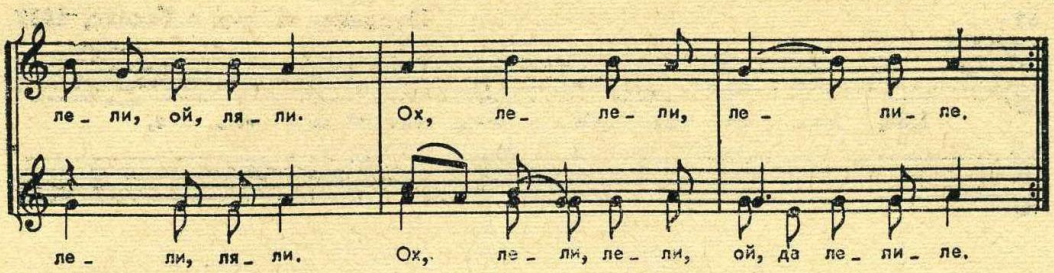
Две параллельные линии. Так водили танок в слободе Казацкой города Курска (см.: Я. Золотарев. Пригородная слобода Казацкая. Курский сборник, вып. II, 1902) и в селе Высоком Медвенского района. В 1940 году нам показывали здесь такой танок под песню «Маша да Машерочка моя».

[1] Кривоносов В. М. Заметки о танках и карагодах. Материалы Кабинета народной музыки МГК, 1937 г., рукопись.

57

Медвенский р-н, с. Тахово, 1937





*) Последняя строфа поется без припева.

— Эх, Маша да Машерочка моя,
Ох, и Маша, чего с личика худа?

Эй, лели, лели, ле,
Ох, и лели, лели, лели, лели, ле [1].

Ох, и Маша, чего с личика худа?
— Я худа, бледна без милого дружка.

Я худа, бледна без милого дружка.
Просидела всю я ночь в темноте.

Просидела всю я ночь в темноте,
Стали у Маши черны брови да не те.

Стали у Маши черны брови да не те,
На горушке рябинушка стояла.

На горушке рябинушка стояла,
На рябинушке три кисточки хороши.

На рябинушке три кисточки хороши,
Как и первая кисть хороша,
Эх, Егорушка порадуется,
За Маринушку посватается.

Как и первая кисть хороша,
Астафьюшка Андреевич душа.

А другая кисть хороша,
Григорьюшка Степанович душа.

А третья кисть хороша,
Егорушка Ларионович душа.

Да первая кисть расцветает,
Астафьюшка Марфушку возьмет.

Эх, Астафьюшка порадуется,
За Марфушкой посватается.

Да, а другая кисть расцветает,
Да Григорьюшка Аннушку возьмет.

Эх, Григорьюшка порадуется,
За Аннушку посватается.

Эх, третья кисть расцветает,
Егорушка Маринушку возьмет.

Девушки в параллельных рядах берутся за руки, располагаясь друг против друга. Танководницы — крайние в каждом ряду, держат в руках «паясы́»— длинные мужские пояса с махрами на концах, образуя ворота, в которые проходят следующие за ними девушки по принципу выворачивания рукава, так что последние становятся первыми. Новые танководницы, бывшие в прежнем построении в конце каждого ряда, становятся передними и также делают ворота из «паясов», пропуская через них весь танок. Мужчины, находясь внутри «рукава» между девушками, придерживаясь своей девушки в ряду, поют и приплясывают. Оба ряда, двигаясь вперед, меняют на ходу построения.

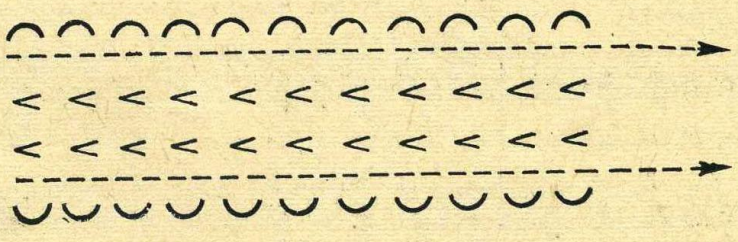


Рис. 4

[1] Варьированный припев повторяется после каждого двустишия.

Одна линия.

В селении Будище Больше-Солдатского района мы видели такой постовой танок под песню «Таня, Танюшка» (см. нотный пример № 53а). Девушки и женщины, взявшись за руки, в один ряд двигались вдоль улицы по особому способу, как бы вдевая нитку в иголку. Этот вид танка называется «ворота» или «поясок».

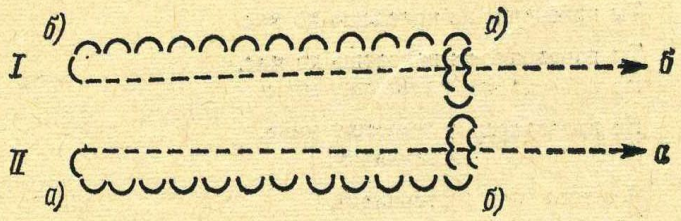


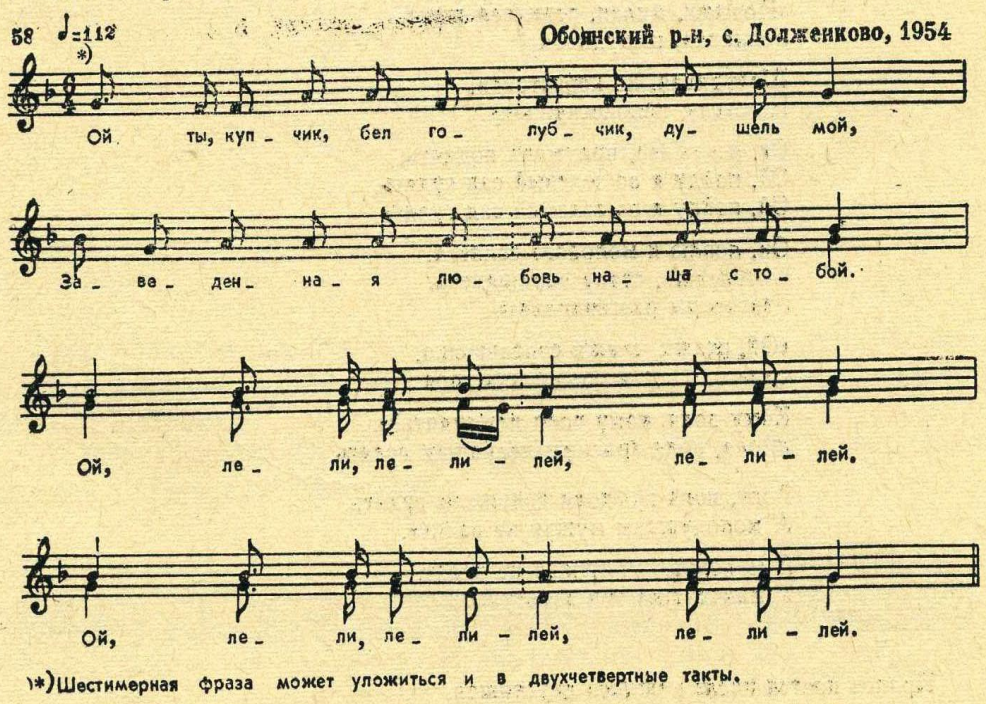
Рис. 5

В деревне Гахово Медвенского района и селении Селино Дмитриевского района нам также показывали танок в один ряд: он двигался в одном направлении, изображая заплетание и расплетание плетня.

Зигзагообразная линия («кривой танок»).

О кривом танке пишет в своих записках А. С. Машкин: «Все становятся в одну линию, взявшись за руки, поют песни и идут, приплясывая, за передней девкою или бабою, которая дает всему хороводу всевозможные кривые направления»[1].

Упоминание о «кривом танке» мы встречаем и у Н. С. Кохановской (см. выше с. 81). В 1954 году в селе Долженково Обоянского района мы видели «кривой танок» под песню «Бел голубчик».



[1] Машкин А. С., указ. соч.

Ой ты, купчик, бел голубчик, душель мой,
Заведенная любовь наша с тобой.
Ой, лели, лели-лей, лели-лей,
Ой, лели, лели-лей, лели-лей [1].

Заведенная любовь наша с тобой,
Заведенная нерадостная.

Заведенная нерадостная,
Ты приедешь, не приедешь ко мне.

Ты приедешь, не приедешь ко мне,
Не проведаешь у горюшку мине.

Не проведаешь у горюшку мине,
Я с того горя состарилася.

Я с того горя состарилася,
Красоты в лице убавилося.

А все по доброму по молодцу ж,
По удаленькой головушке его.

По удаленькой головушке его,
По удаленькой, кудрявенькой.

Ой, по улице метелица метет,
По метелице добрый молодец идет.

По метелице добрый молодец идет,
Он идет, идет, не шатается.

Русы кудри не ворошатся на нем,
Черна шляпа не свалится долой.

Черна шляпа не свалится долой,
Свалилася, покатилася.

«Подыми, милая, ревнивая жена,
Ревнивая, шелудивая.

Шелудивая, не коростовая,
Немытая, неполосканная».

Ох, я думала, подумала поднять,
Ой, пойду я во зеленый сад гулять,
Ой, пойду я во зеленый сад гулять.

Ой, ловлю я молодого соловья,
Оловлевши, стану спрашивать,
Разговоры разговаривать.

«Ой, скажи, скажи соловьюшко,
Скажи, вдалая головушка твоя.

Кому воля, кому воли нет гулять?»
«Воля, воля красным девушкам гулять.

Воля, воля красным девушкам гулять,
А молодушкам мужья не велят».

А молодушкам мужья не велят,
У молодушки три заботушки.

[1] Припев поется после каждого двустишия.

Как и первая заботушка,
Муж — невдалая головушка.

Замойтайло, замотайлушка,
Замотай мою головушку.

А другая заботушка,
Неугомонное дите родилось.

Неугомонное, крикливое,
А усей семье покоя не дает.

Свекор-батюшка «люличку» поет,
Свекра-матушка пеленочки дерет.

А деверья все подплеточки вьют,
А золовушки свивают и кладут.

Здесь он называется еще «танок с петельками». Построившись в замкнутый круг и взявшись за руки, начинали двигаться «посолонь» (то есть по солнцу), волнообразно изламывая линию круга, то к центру, то от него: сначала делали одно углубление, потом второе, третье и т. д. Наконец, отклонялись от круга в форме зубцов гребешка.

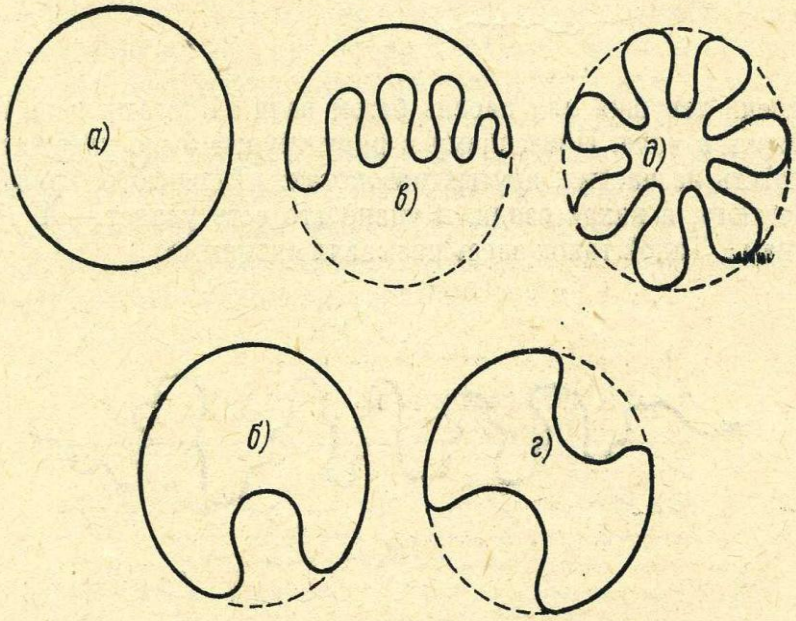
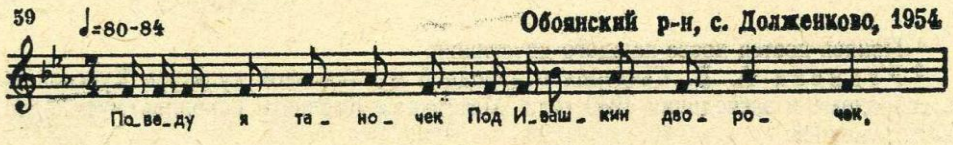
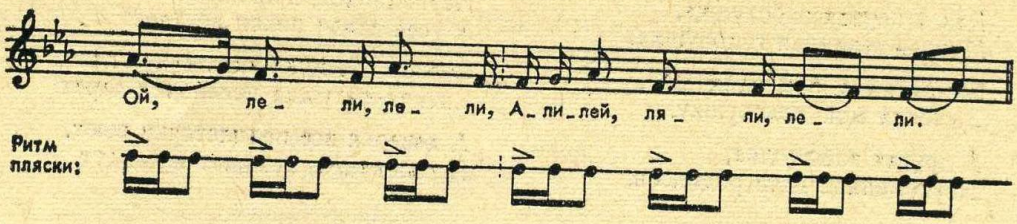


Рис. 6

При большом количестве участников образуется многоконечная звезда, в которой «петли» доходят до центра круга, а затем устремляются к его краям.

В селе Плехово Суджанского района танок в одну цепь водили под песню «Поведу я таночек».





Поведу я таночек
Под Ивашкин дворочек.
Ой, лели, лели,
Али-лей, ляли, лели [1].

Под Ивашкин дворочек.
Ивашка дружочек.

Ивашка дружочек,
Подкуй сапожочек.

Подкуй сапожочек,
Снеси пирожочек.

Да Ивашка дружочек,
Снеси пирожочек.

Впереди девушка или парень бегом вели зигзагами цепь по улице, направляясь в поле. Последнему в ряду трудно было удержаться, чтобы не упасть на частых, крутых поворотах: «Туды-сюды кривуля, а как скоро бегают, а какая сзади, и упане (то есть упадет.— *А. Р.*)»,— говорили нам [2]. Такой танок здесь называли «кривым».

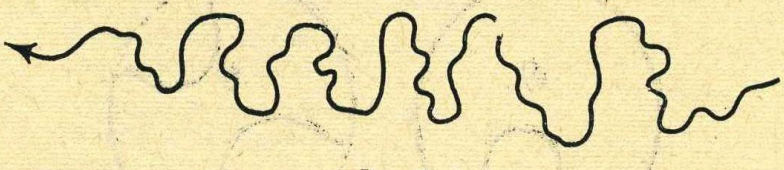


Рис. 7

В деревне Быстрецы Тимского района мы записали только напевы таночных песен, но танки не видели. Кое-кто из стариков говорил, что кривой танок надо именно увидеть, так как рассказать о нем трудно. Но для этого нужно много участников, «а где их теперь возьмешь, молодые не умеют» [3].

Одну разновидность танка нам все-таки описали. Она отличается от всех вышеприведенных тем, что исполнители сначала поют и пляшут по кругу, затем делятся пополам и поочередно двигаются, обходя друг друга кривыми линиями.

[1] Припев поется после каждого двустишия.

[2] Руднева А. В. Сведения о народной музыкальной культуре Курской области, собранные в экспедиции 1940 года. Материалы Кабинета народной музыки, МГК, 1940 г., рукопись.

[3] Руднева А. В. Из дневника экспедиции. М., 1956, рукопись.

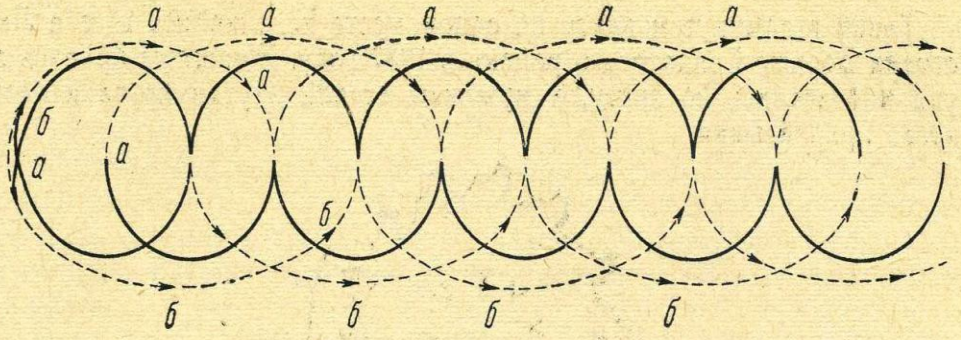


Рис. 8

Для танков на одном месте типичны две излюбленные формы построения — замкнутый круг и параллельные ряды пляшущих («два танка»), непрерывно двигающихся навстречу друг другу и расходящихся в стороны.

О втором виде танка читаем у А. С. Машкина: «Играющие составляют две параллельные линии, в некотором отдалении одна от другой, взявшись за руки, поют песни и подбегают одна сторона к другой, размахивая руками и пристукивая ногами, а потом возвращаются назад и повторяют действие таким же образом»[1].

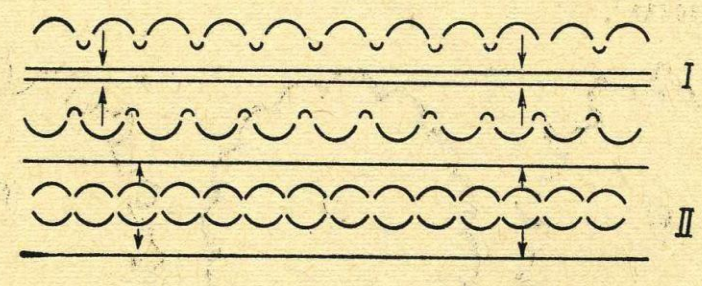


Рис. 9

Г. А. Зайцев в примечании к песне № 6 «Ой ты, гулюшка голубчик» пишет: «Под эту песню существует особый танец: танцующие разделяются на две партии, берутся за руки и вприпрыжку проходят одна партия перед другой с поднятыми руками»[2].

О пляске в «два танка» рассказал нам в селе Гахово колхозник Чернышев в 1940 году.

[1] Машкин А. С., указ. соч.

[2] Зайцев Г. А. Песни, собранные в Обоянском уезде и на ноты положенные Г. А. Зайцевым. «Курские губернские ведомости», 1897, № 253.

Танки в замкнутом кругу на одном месте исполнялись в селе Любостани Больше-Солдатского района в 1937 году. Женщины брались за руки и двигались по кругу, а мужчины стояли внутри круга и пели, иногда приплясывая.

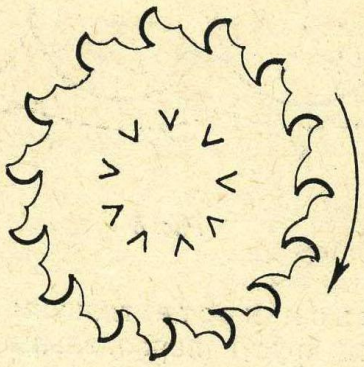


Рис. 10

В селе Рыжково Стрелецкого района в том же году участники танка «собираются на улицу (в широком месте) и, взявшись за руки, образуют круг в один ряд; с пением... двигаются в такт песне в одном направлении, периодически поднимая руки вверх и разъединяя их, ударяют несколько раз в ладоши, после чего вновь берутся за руки и движутся уже в противоположном направлении и так далее, пока не закончится песня» [1].

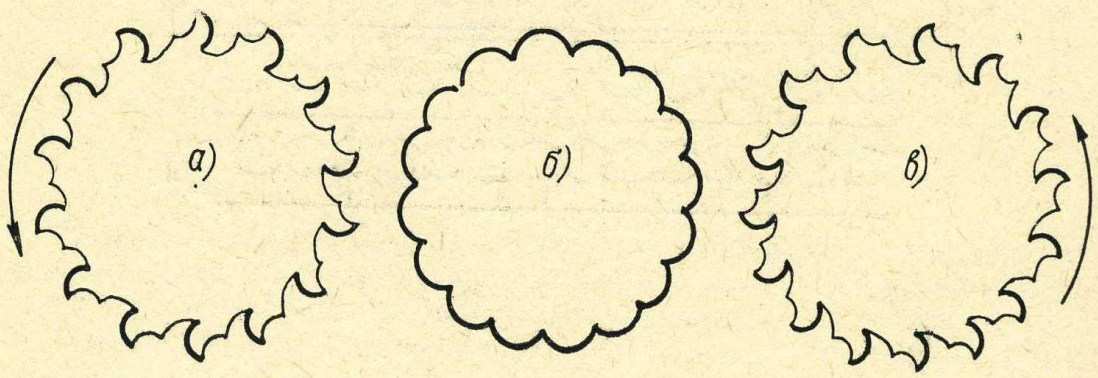


Рис. 11

Тот факт, что танки водили в замкнутом кругу с приплясыванием и притоптыванием в такт песне и часто после таночных песен начинались пляски под музыку, которые назывались в некоторых местностях карагодами, позволяет нам считать круговые танки поздним их видом, сближающимся с карагодами, то есть с плясками.

[1] Кривоносов В. М. Заметки о танках и карагодах. Материалы Кабинета народной музыки МГК, 1937, рукопись.

Карагоды под музыку распространены почти по всей южной территории Курской и соседней Белгородской областей (напомним, что северные ее районы, включая Белгород, входили до 1952 года в Курскую область).

Обычный вид карагода, виденный нами в селе Черный Олёх Суджанского района в 1940 году, общий для всех остальных обследованных нами селений южных районов области (Медвенского, Обоянского, Беловского, Больше-Солдатского), представляет собой по построению три круга.

Первый круг, самый маленький, состоит из музыкантов. «В середке хор (то есть ансамбль.— *А. Р.*) — кугиклы, дудки кучей, а кругом карагод»,— говорили крестьяне села Плехово[1]. «Музыканты стоят лицом во внутрь круга, вперемежку мужчины с женщинами»,— писал К. В. Квитка в 1937 году[2].

Второй круг — собственно карагод — составляют танцующие. Независимо от установленного местной традицией расположения каждой пары в карагоде все движутся по кругу обязательно против солнца. Исключение составляет пляска «Водить журавля», в которой направление танцующих неоднократно меняется, следуя то по солнцу, то против него (см. ниже описание этой пляски).

Третий круг образуют зрители и отдыхающие участники карагода.

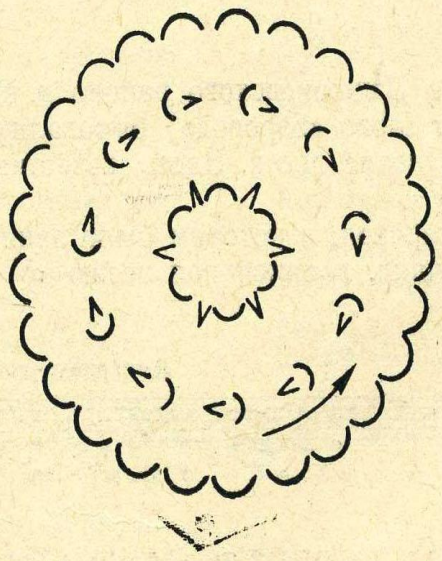


Рис. 12

[1] Руднева А. В. Сведения о народной музыкальной культуре Курской области, собранные в экспедиции 1940 года. Материалы Кабинета народной музыки, МГК, рукопись.

[2] Квитка К. В. Отчет об экспедиции в Курскую область в 1937 г. Материалы Кабинета народной музыки МГК, рукопись.

Расположение «хора» музыкантов везде одинаковое, но построение пляшущих в разных селениях различно. Вот что говорили об этом в селе Плехово Суджанского района: «Раньше п'адней заветье было. Адна з'адней шли, адна к адней оборачивались, а теперь парами адна перед адней вывихаваица»[1], то есть в прошлом существовал обычай двигаться друг за другом и поворачиваться друг к другу лицом, а теперь пляшут парами лицом друг к другу.

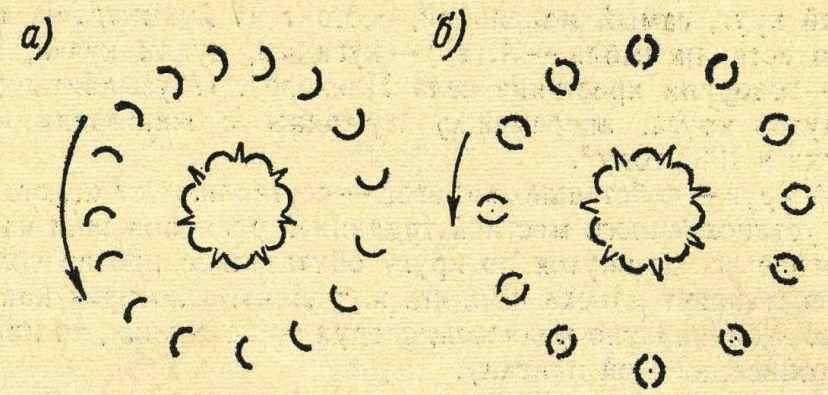
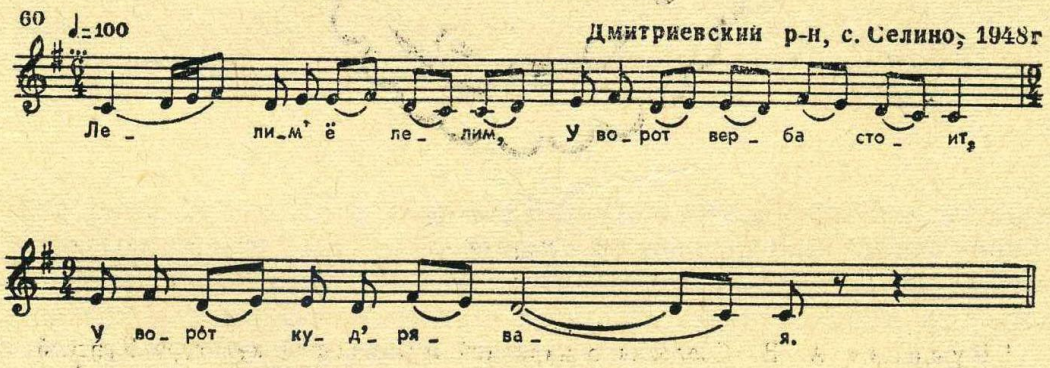


Рис. 13

В селении Селино Дмитриевского района в качестве «караводов» (так здесь произносят слово «хоровод») бытовали повседневные танцы парами по кругу под пение песен. Здесь известны три разных вида «караводов».

Первый, общий каравод, в котором были заняты все присутствующие женщины и девушки, водился под песню «У ворот верба стоит».



[1] Руднева А. В. Сведения о народной музыкальной культуре Курской области. Материалы Кабинета народной музыки МГК, 1940, рукопись.

Лелим ё лелим [1].
У ворот верба стоит,
У ворот кудрявая.

У ворот кудрявая,
У ворот кучерявая.

Под вербою камень,
Под вербою белый.

А на камне девица,
А на камне красная.

Братнины кудри чешет,
Братнины кудрявы.

Братнины кудрявы,
Братнины кучерявы.

Чешет и гладит,
Очески снимает.

Очески снимает,
На Дунай-реку мечет.

На Дунай, на быструю,
На воду чистую.

Плывите вы, кудри,
Да вниз по Дунаю,

Да вниз по Дунаю,
К крутому бережочку.

К крутому бережочку,
К желтому песочку.

На том да на бережочку
Стоит дерево райское.

А на том на дереве
Сидят птицы ласки.

Сидят птицы ласки,
Поют песни царски.

Поют песни царски,
Царя величают.

«Наш царь на службу едет,
Государь на великую.

Молодая царица
Родила царенка.

Родила царенка,
Молодого короленка.

Плотнички да работнички
Всю ночку не спали.

Всю ночку не спали,
Колыбель малевали.

Что месяц, что звезды,
Что красные зори.

Колышется царенок
Семь лет в колыбели.

На девятом годочку
К письму приучился.

На десятом годочке
Поехал жениться.

Поехал, поехал
По синему морю.

По синему морю
На сивому коню.

Синь лед проломился,
Сив конь провалился.

Сив конь провалился,
Молодой князь залился.

Молодая царица
По бережку ходит.

По бережку ходит,
Сцепя белы ручки.

Сцепя белы ручки,
Заплакавши очи.

Ой, люди, вы люди,
Да Васильевы слуги.

Берите секиры,
Секите синь лед.

Доставайте тело
Василия князя».

Стоящие в кругу держались за платочки и двигались «по солнцу». Один из признаков, отличающих всякий каравод (карагод) от танка, тот, что в таночном кругу все двигаются «посолонь», а в карагодном кругу во многих районах — «против солнца». Первый куплет пели уча-

[1] Припев поется перед каждым следующим двустишием.

стники одной половины круга, второй куплет — другой половины круга. Так чередовались два хора, двигаясь в одном направлении [1].

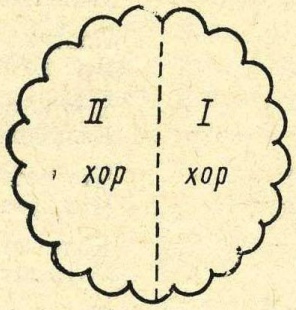
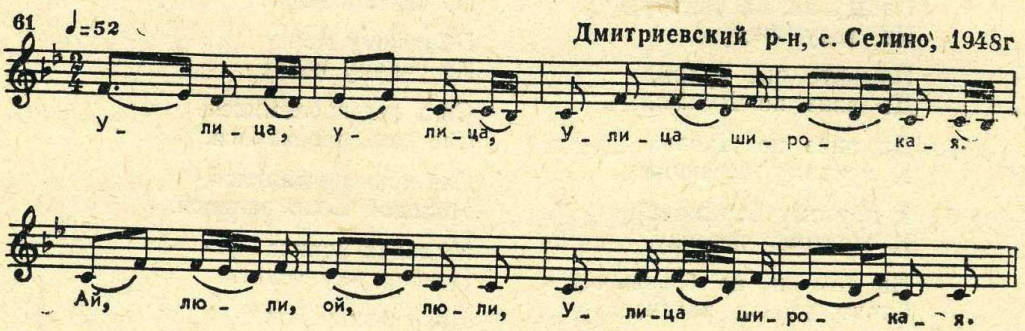


Рис. 14

Второй каравод исполнялся под песню «Улица, улица широкая».



Улица, улица,
Улица широкая.
Ай, люли, ой, люли,
Улица широкая [2].

Озеро, озеро,
Озеро глубокое.

По том по озеру
Серые утки плавали.

Впереди всех, впереди всех
Белая лебедушка.

Откуль взялся, откуль взялся
Млад сизой орел.

Выловил, выловил
Да белую лебедушку.

Плакались, плакались
Да серые утушки.

Да кто у нас, да кто у нас
Вперед выплывать будет.

Улица, улица,
Улица широкая.
По той же по улице
Девки танки водили.

Впереди всех, впереди всех
Да красная Аннушка.

Откуль взялся, откуль взялся
Да разудалый молодец.

Выхватил, выхватил
Свет нашу Аннушку.

[1] Д. Е. Молчанов говорит о движении в обе стороны. См.: Молчанов Д. Е. Очерки по истории села Селино Дмитриевского района. М., 1947 г., рукопись.
[2] Припев поется после каждого двустишия.

Плакались, плакались
Девушки, плакались.

Кто се у нас, кто се у нас
Уперед выходить будет.

Кто се у нас, кто се у нас
Хоровод заводить будет.

Выискалась, вызвалась
Красная Марьюшка.

— Я у вас, я у вас
Уперед выходить буду.

Я у вас, я у вас
Хоровод заводить буду.

Я у вас, я у вас
Песни начинать буду.

Внутри круга полагалось быть только двум-четырем девушкам (или женщинам). В круг выходили по очереди, согласно тексту песни: сначала первая девушка, затем вторая и так далее. Хор исполнял куплет песни (девушки в это время молчали). Начало второго куплета пели танцующие девушки (женщины), повернувшись лицом друг к другу: первая ко второй, третья к четвертой и т. д. Играя руками, они делали «калачик» и хлопок в ладоши. Девушки и женщины не входили в круг одновременно, что зависело от текста величальной песни: если величали девушек, они и должны были идти в круг.

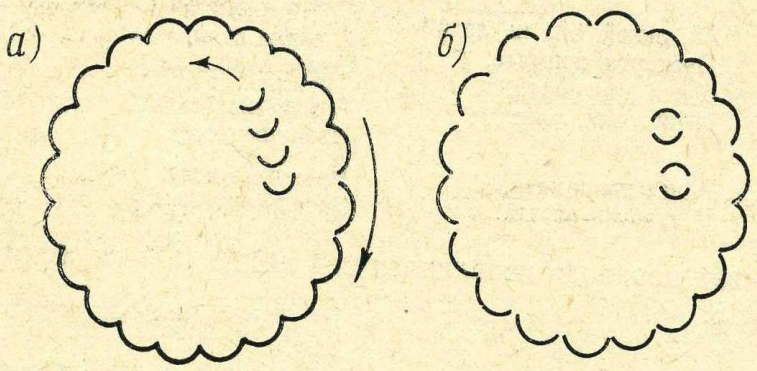
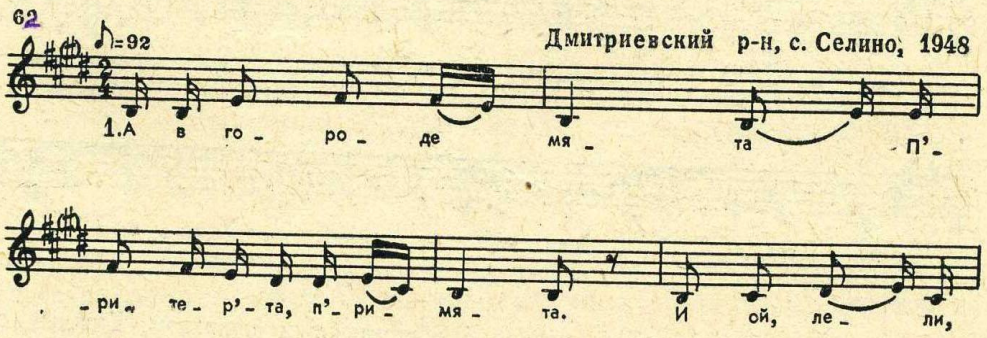
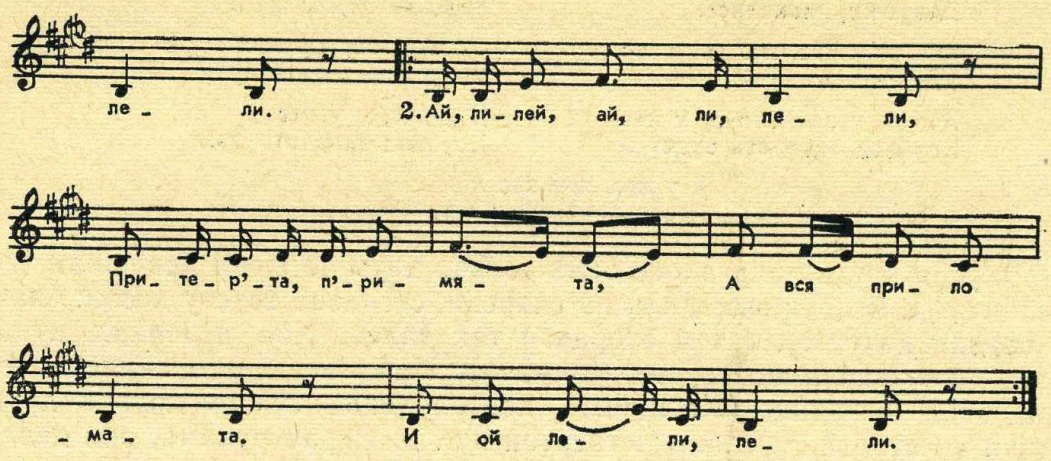


Рис. 15

Для женщин пелись особые песни.





А в городе мята
Притерта, примята.
И ой, лели, лели,

Ай, лилей, ай, ли, лели [1]
Притерта, примята,
А вся приломата.
И ой, лели, лели.

А вся приломата,
В пучочки вязата.

В пучочки вязата,
При дорожке бросата.

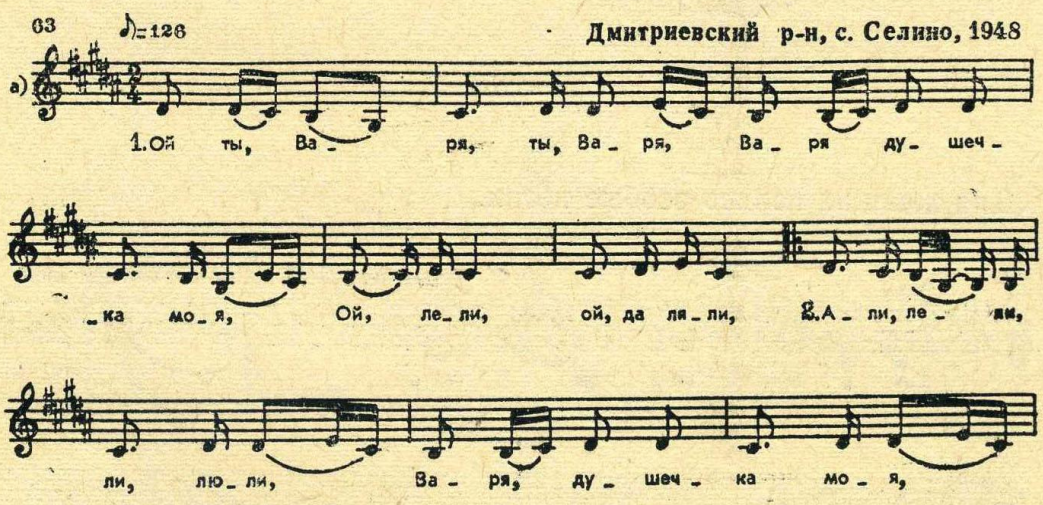
А по той по дорожке,
А ехали сани.

А ехали сани,
Они с козырями.

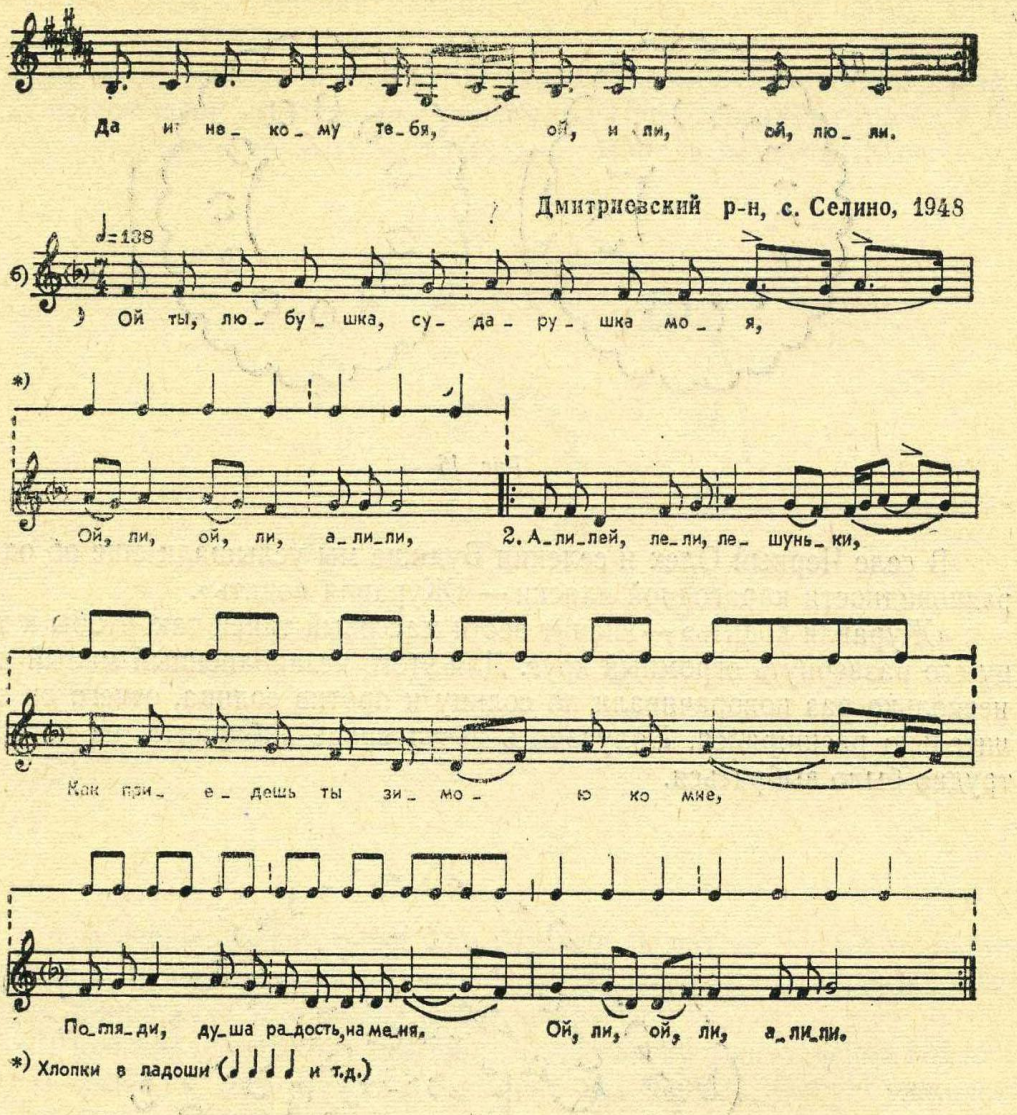
А в первых санях
Иванушка едет.

Иванушка едет,
Васильевич едет.

Третий вид каравода исполнялся под песню «Ой ты, Варя» или «Ой ты, любушка».



[1] Форма последующих строф цепная с обрамляющим припевом. Каждый стих, кроме первого и последнего, повторяется.



В кругу поющих куплет женщин плясали все присутствующие девушки, образуя внутренний круг. Они двигались в ритм песни друг за другом молча. Затем женщины замолкали, второй куплет начинали петь девушки. Повернувшись в это время лицом друг к другу и держа руки на бедрах, девушки хлопали в конце припева в ладоши и снова шли по кругу одна за другой под пение женщин, продолжая прихлопывать (см. рис. 16).

В селе Гахово Медвенского района девушки плясали парами, взявшись за руки, с платочками в свободных руках. Перед ними шел парень, держа руки «крылом» и прикрикивая: «га-ца-ца, га-ца-ца, гоц, гоц, гоц»...

Бывало и так, что пара девушек, держась за руки или за платочки, плавно идет по кругу, притоптывая, а парень танцует перед ними, кружась и делая разнообразные движения, часто выходит из круга и вновь возвращается навстречу своей паре.

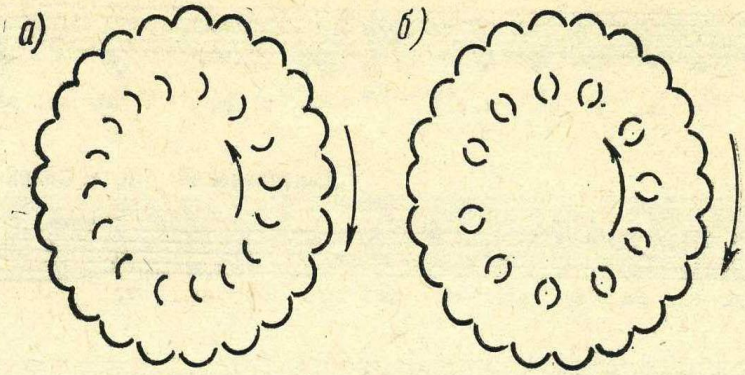


Рис. 16

В селе Черный Олех и селении Будище мы услышали еще об одной разновидности карагодной пляски — «Журавля водить».

«Журавля водить» — значит вести массовый танец так, чтобы к концу его развернуть огромный круг. Для этого незаполненный малый круг несколько раз поворачивали по солнцу и против солнца, отчего он значительно расширялся. Получалось нечто вроде лабиринта, из которого трудно было выбраться.

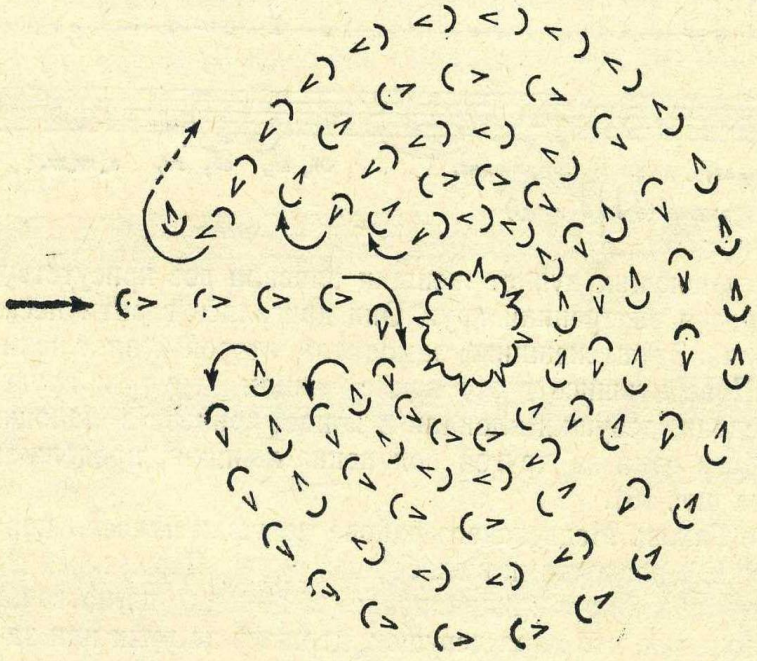


Рис. 17

«Журавля» плясали парами под музыку. Первая пара, которую обычно вел лучший хороводник, давала направление хороводу. Пар было около двухсот и больше. «Петель наделает столько, что ни за что из карагода не уйдешь, пока первая пара не развернет карагод в большой круг, тут и карагод кончается»,— говорили нам участники [1].

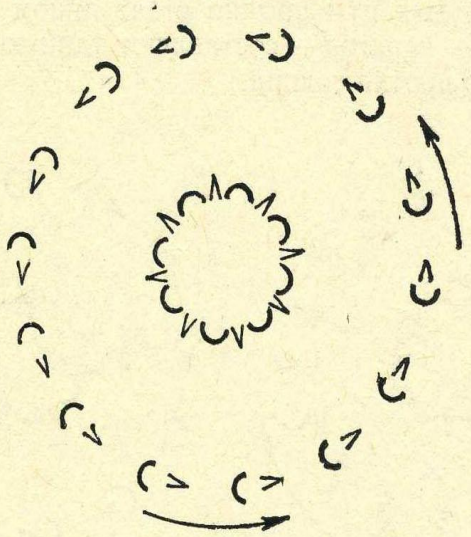


Рис. 18

«Журавля» пляшут часа два. Музыка звучит все время, не останавливаясь, музыканты отдыхают по очереди. Играют всякие песни: «Тимоню», «Чибатуху», «Старика» и многие другие [2].

Позднее, в 1948 году, мы видели эту пляску в исполнении колхозниц трех соседних сел: Будище, Саморядово, Черный Олёх Суджанского и Больше-Солдатского районов.

Как видим, в карагодах плясали и парни. Мужчина находился рядом с девушкой или перед нею, двигаясь спиной по кругу, либо наоборот — девушка шла по кругу спиной, а парень был обращен к ней лицом.

В иных местах девушки танцевали рядом, парами, лицом вперед, а парень — перед ними. «А кады он и трех прихватить»,— говорили нам в с. Плехово (см. рис. 19).

В южных районах Курской области (с. Плехово Суджанского района) распространена также пляска «Тимоня» (описание этого танца

[1] Руднева А. В. 25 песен Курской области, записанные от участниц художественной самодеятельности Больше-Солдатского района. М., 1946 г. Личный архив автора, рукопись.

[2] Там же.

и партитура ансамблевого наигрыша были изданы в г. Курске в 1957 году к VI Международному фестивалю молодежи и студентов в Москве в качестве сувенира участникам конкурса по народному танцу).

Карагод «Тимоня» в народном быту — массовая круговая пляска. Общий вид карагода представляет два круга: внутренний круг — «хор» — состоит из музыкантов, играющих на народных музыкальных инструментах. Все музыканты обычно стоят лицом внутрь круга. Второй, наружный круг — карагод — составляют танцующие. Они движутся по кругу обязательно против солнца.

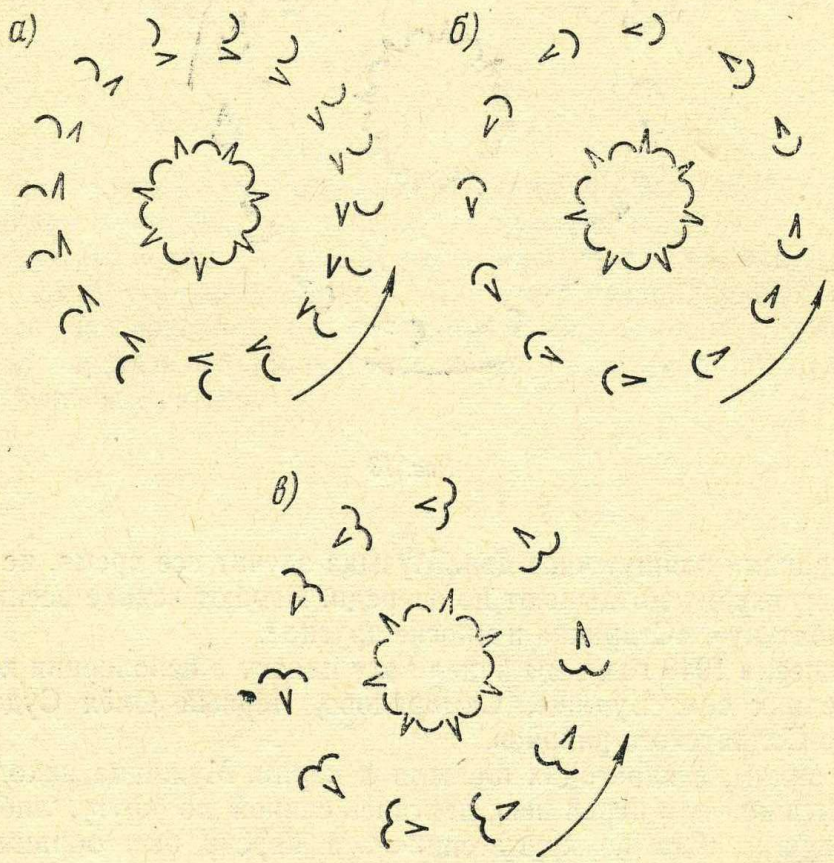


Рис. 19

Построение пляшущих различно: а) друг за другом; б) друг против друга, мужчина — спиной, женщина — лицом вперед, и наоборот; в) парами; г) тройками — женщины в паре и перед ними один мужчина (рис. 20).

Пляшущие «выбивают» ногами, варьируя, один основной ритм (см. схемы 10, 11). Женщины в своей пляске смягчают этот ритм (12), мужчины, наоборот, разнообразят и подчеркивают его (13).

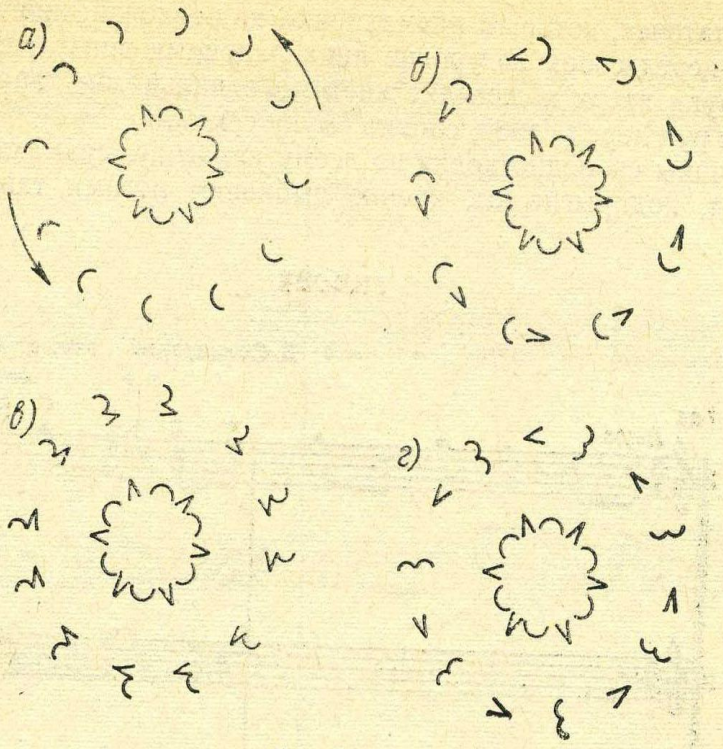
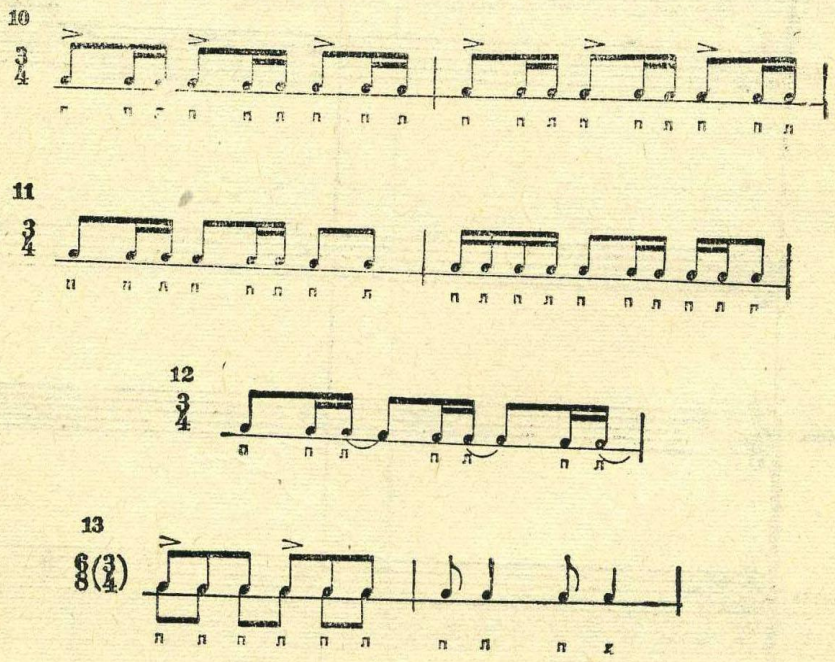


Рис. 20



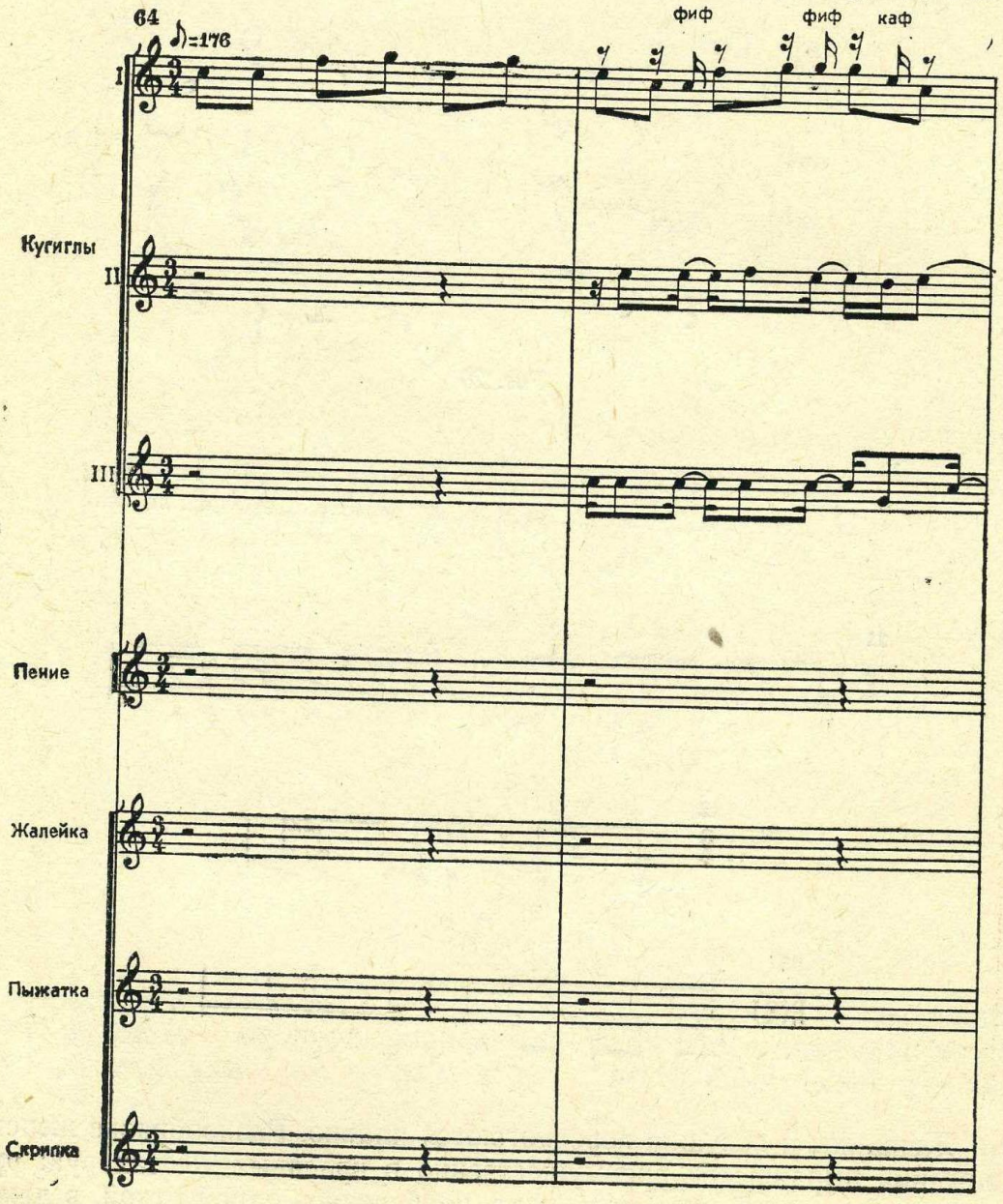
Женщины и девушки передвигаются плавно. Разнообразие женских движений выражается преимущественно в красивых жестах рук: руки кладутся на грудь; девушки идут, подбоченясь одной рукой, в другой

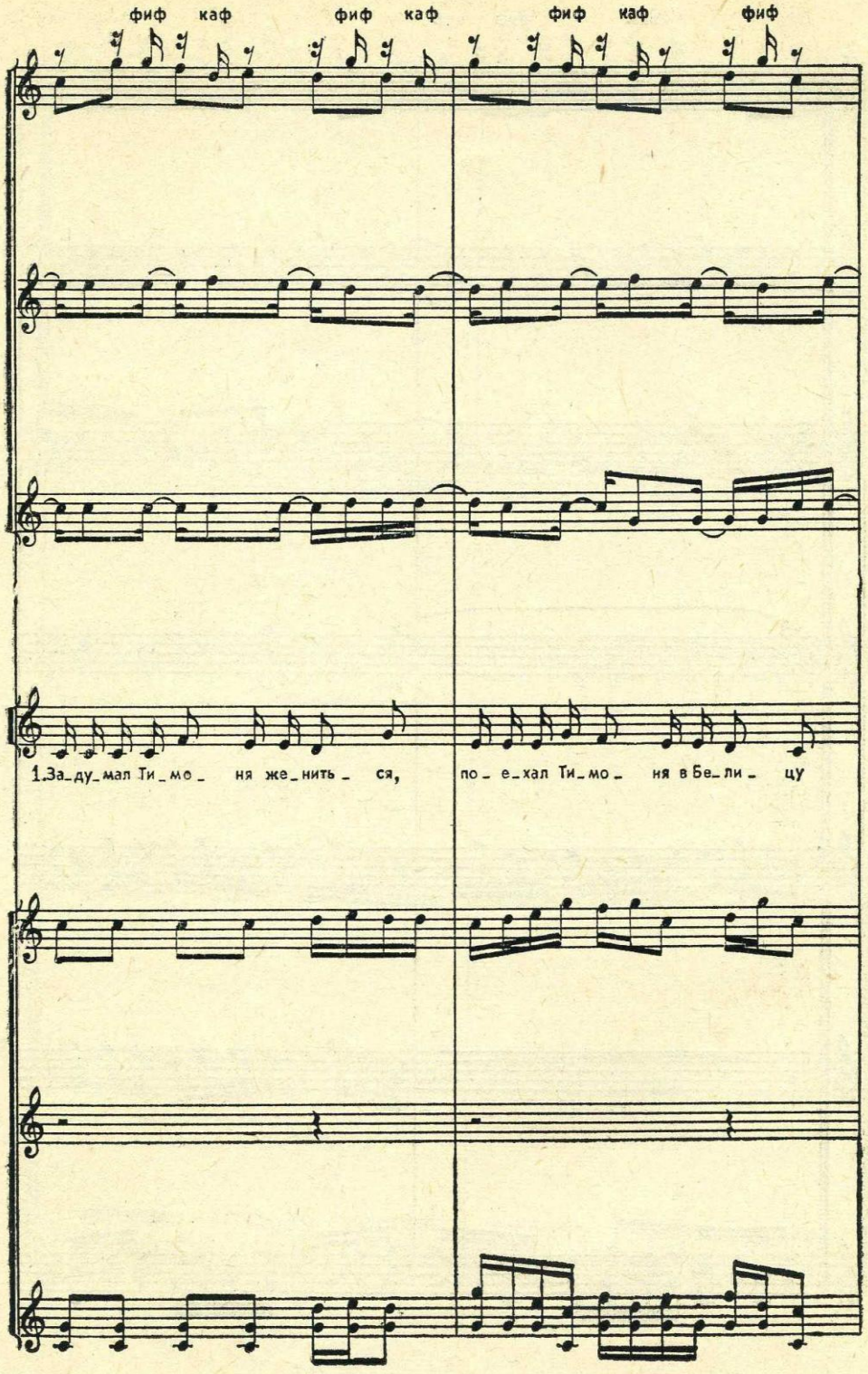
держат платочек, которым размахивают над головой; иногда поднимают обе руки перед собой на уровне лица ладонями вниз; очень часто поднимают руки вверх и шевелят кистями и пальцами; характерен прием движения рук перед собой, словно «муку сеют».

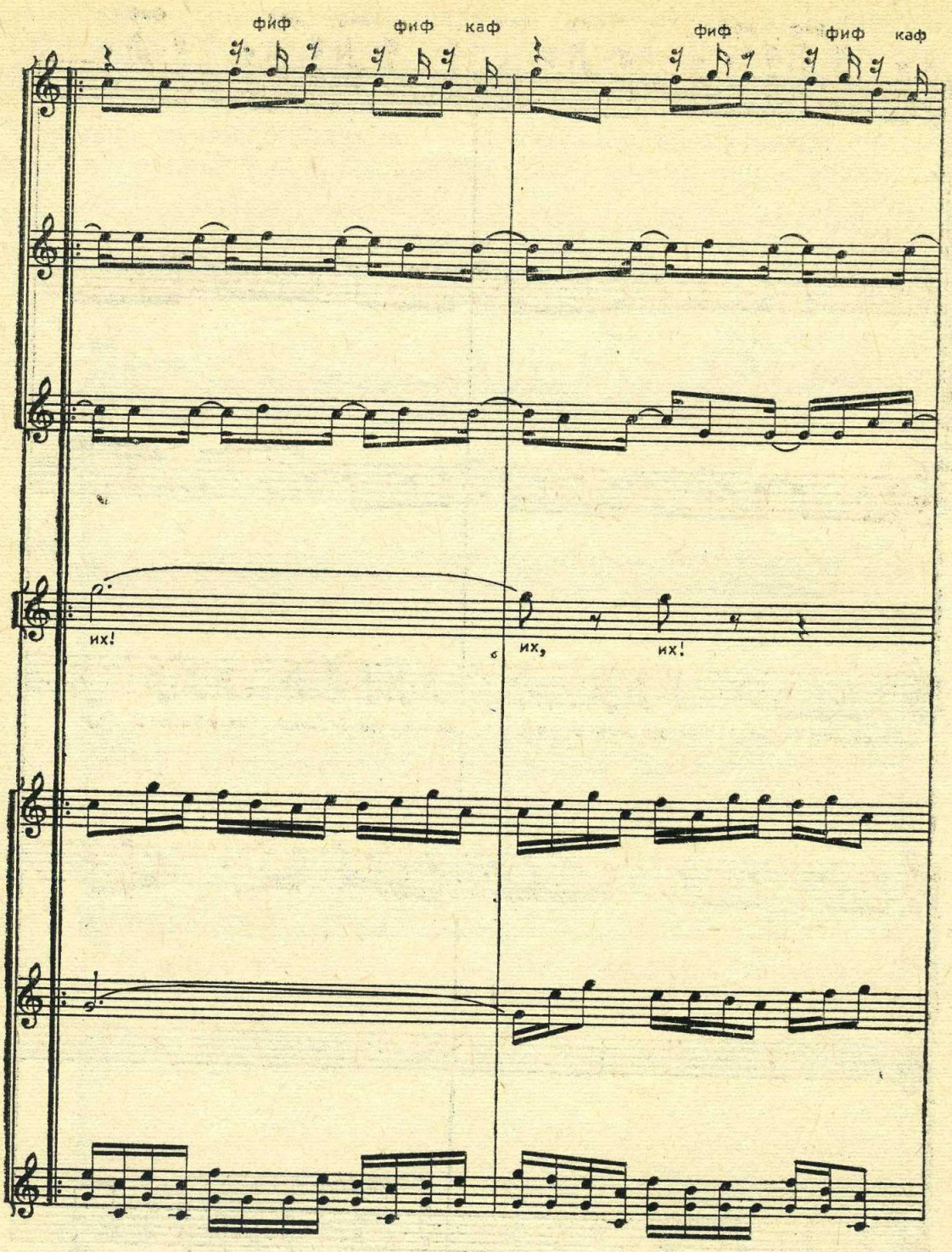
Мужчины свободно ходят по всему карагоду, размахивают руками, приседают, подпрыгивают, крепко выбивают ногами танцевальные па

ТИМОНЯ

Б.-Солдатский р-н, д. Будище, 1948

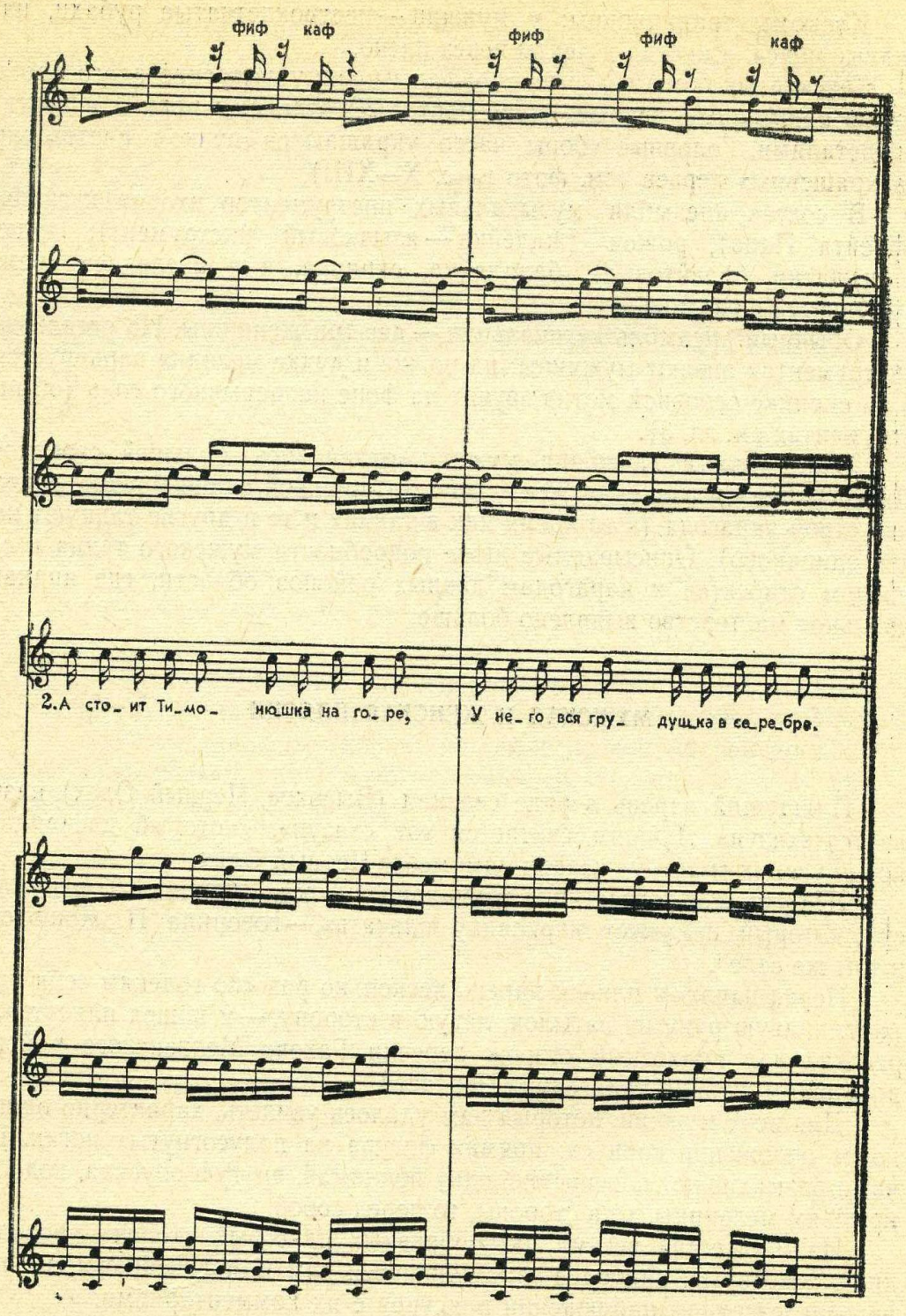



фиф каф фиф каф фиф каф фиф
1.За_ду_мал Ти_мо_ ня же_нить_ ся, по_ е_хал Ти_мо_ ня в Бе_ли_ цу



и всемерно подчеркивают исключительное внимание к своим партнершам.

Во время пляски танцующие по желанию выкрикивают коротенькие



стишки в ритме музыки. Женщины заканчивают эти стишки выкриками на высоких нотах: «и-их-ха! их-их-их!», мужчины — «га-ца-ца, гоц, гоц!» и пр.

Костюмы традиционны: у мужчин — пестроклетчатые рубахи, нарядные пояса, а иногда и ленты через плечо.

Женские костюмы пестрые, сарафаны преимущественно алого цвета, порою однотонные, черные, очень нарядные, отделаны парчой и другими деталями. Головные уборы часто украшаются пучком цветов или раскрашенных перьев (см. фото на с. X—XIII).

В состав ансамбля музыкальных инструментов входят кугиклы, (флейта Пана), рожок (жалейка — язычковый инструмент), дудки и пыжатки (флейтовые), балалайка, скрипка, а в последнее время включается и гармонь.

Обычный ансамбль кугикальниц — две-три женщины. На остальных инструментах играют мужчины: на рожке и дудке мелодия варьируется, а на скрипке основной мотив звучит на фоне непрерывного *соль* (об инструментах см. гл. 3).

Танцевальные движения мужчин отличались большей свободой. Девушки же двигались по кругу друг за дружкой единообразно, сохраняя строй карагода (в то время как в танках и те и другие танцуют почти одинаково). Описываемые ниже подробности мужского танца в основном относятся к карагодам южных районов области, где индивидуальное мастерство выявлено больше.

МУЖСКАЯ И ЖЕНСКАЯ ПЛЯСКИ

Пляшущий парень в ряде селений (Высокое, Черный Олех) называется «хазун». Лучшим считается тот «хазун», «который двенадцать колен усяких знае»,— сказали нам в селе Черный Олех.

«Парень в карагоде куда хошь зайдет и всех обойдет... Тот не плясун, который не умеет вприсядку плясать»,— говорила П. Конюхова в том же селе [1].

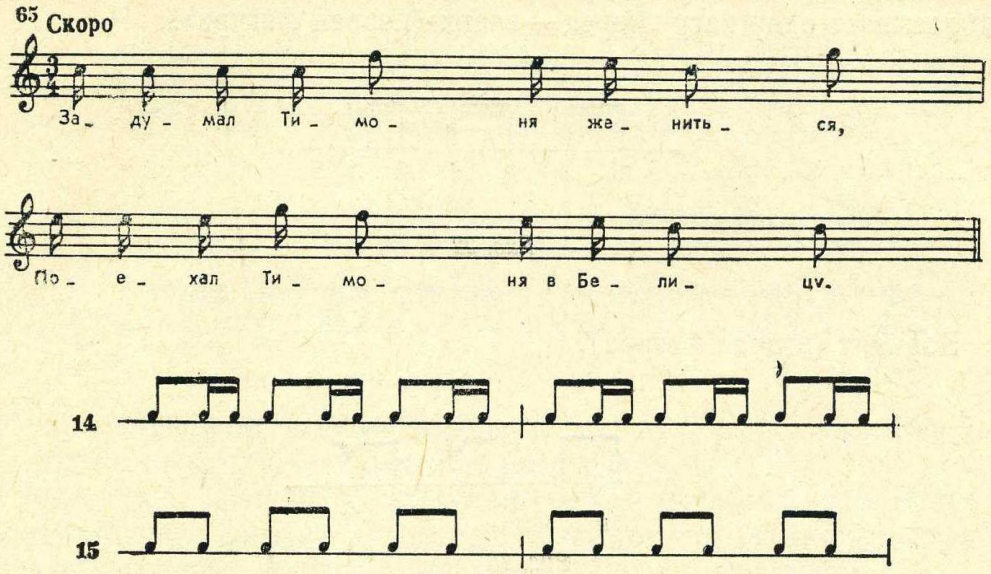
Перед началом пляски парень несколько раз «по голеням себя ударяет, правую руку на затылок, левую в сторону, — и пошел плясать»,— рассказывал колхозный сторож деревни Гахово Медвенского района, в прошлом лучший карагодник Черкасов.

Для всех мужчин, которых нам удалось увидеть, характерно одинаковое положение корпуса: прямая фигура на полусогнутых ногах. Руками размахивают поочередно, одну поднимая, другую опуская, подобно крыльям мельницы, то в стороны, то перед собой.

Из множества весьма разнообразных плясовых «колен» приведем лишь некоторые, наиболее запомнившиеся нам и зафиксированные при непосредственном наблюдении плясунов с их комментариями.

[1] Руднева А. В. Сведения о народной музыкальной культуре Курской области, собранные в экспедиции 1940 года. Материалы Кабинета народной музыки МГК, рукопись.

Запись движений производилась на основе плясового ритма двенадцатимерного напева «Тимоня», строфа которого группируется в трехдольные такты с внутренней двудольностью.



Парень «просит» девушку принять участие в карагоде: подходит к ней; мягко ступая на носок правой ноги, выдвинутой вперед, и приседая на левую ногу, дважды ударяет по земле носком правой ноги. То же самое проделывает с другой ноги, затем переступает с ноги на ногу (руки висят свободно вдоль корпуса).

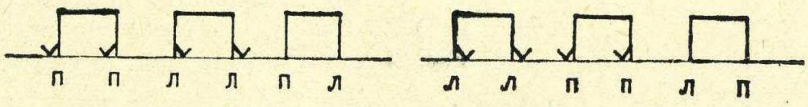


Рис. 21 [1]

[1] Условные обозначения:



— ноги поставлены вместе



— прямой удар вниз правой или левой ногой



— правая (или левая) нога, выдвинутая вперед или в сторону



— полуприсядка



— присядка



— подскок

Эти движения повторяются несколько раз, пока девушка не выйдет в круг.

Иногда парень остро ударяет по два раза каждой ногой, после чего подбрасывает одну ногу вперед — вверх (первая фигура).

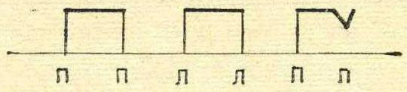


Рис. 22

Вариант (вторая фигура).

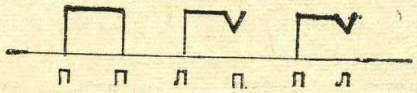


Рис. 23

Полуприсядка часто комбинируется с первой и второй фигурами.

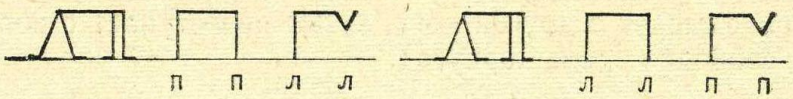


Рис. 24

Полная присядка с попеременным подкидыванием правой и левой ноги.

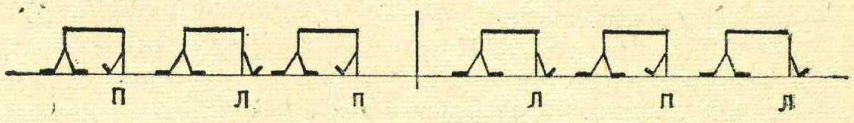


Рис. 25

Присядка.

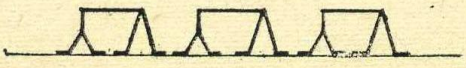
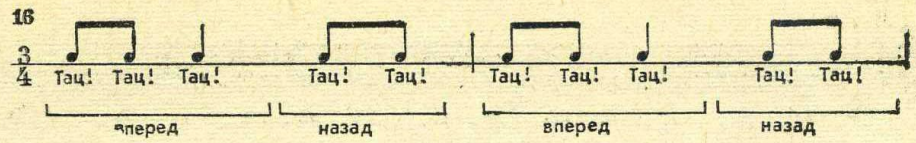
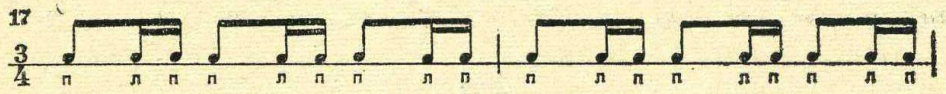


Рис. 26

В ряде случаев плясун делает три решительных шага вперед и два мягких шага назад, приговаривая: «тац! тац! тац!».



Или кружится на месте в ритме «в две ноги» (см. ниже).



Часто становится на одно колено и бьет руками по земле, по голеням, голове, щекам, встает, вертится вокруг себя.

Выходит за круг, пропускает мимо себя танцующие пары, оставляя свою партнершу, которая уходит далеко вперед, потом догоняет ее, комбинируя указанные выше «коленца» в различных сочетаниях.

Берет девушку за обе руки и «выбивает» перед нею какое-либо «коленце».

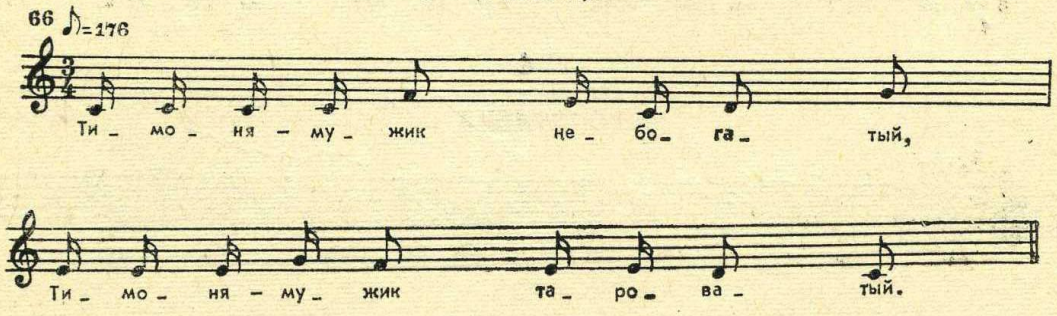
Присвистывает или приговаривает, «приказывает» текст песни, например: «Поехал Тимоня в Белицу, купил себе серу кобылицу» и пр. (см. первую строчку примера № 66).

«Парень — скакун ... как без лада скажа, и сам не заладя ногами»,— говорили в селе Плехово [1].

«Приговаривали» обычно мужчины, женщины — реже. В последнее время тексты песенок, подобно частушкам, стали злободневными и вошли также в репертуар девушек и женщин.

Приводим ряд плясовых песен.

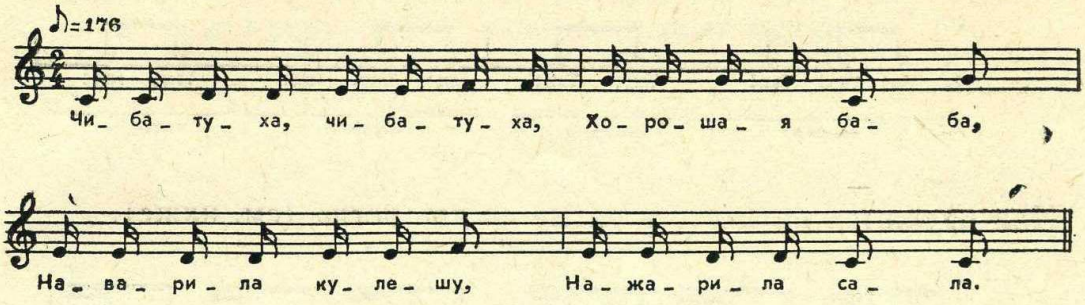
ТИМОНЯ



[1] Руднева А. В. Сведения о народной музыкальной культуре Курской области, собранные в экспедиции 1940 года. Материалы Кабинета народной музыки МГК, рукопись.

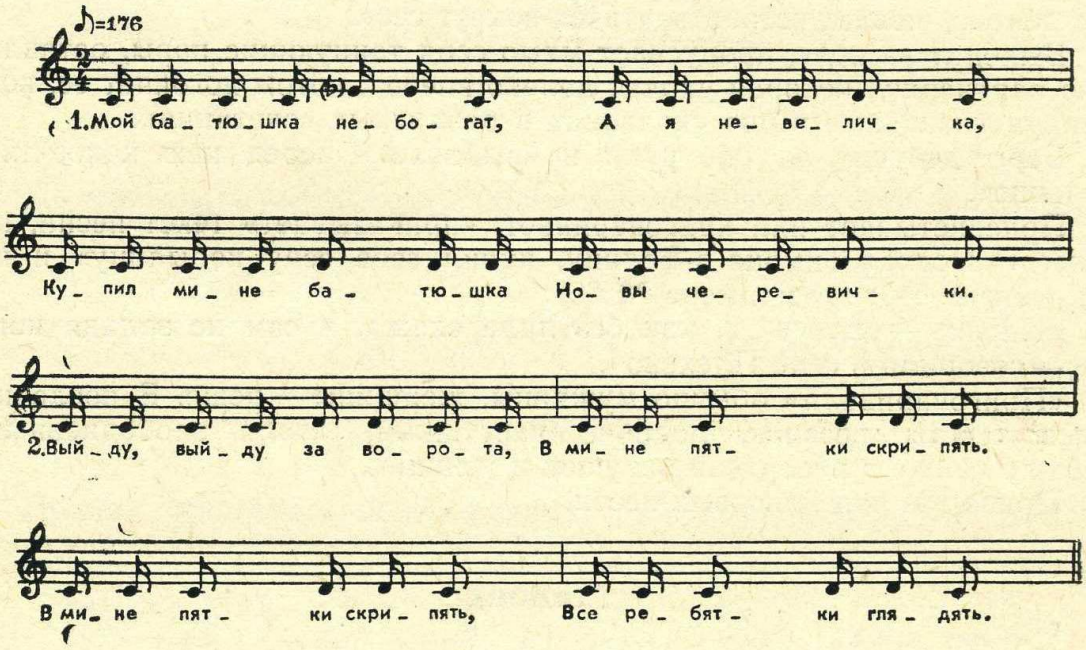
2

ЧИБАТУХА



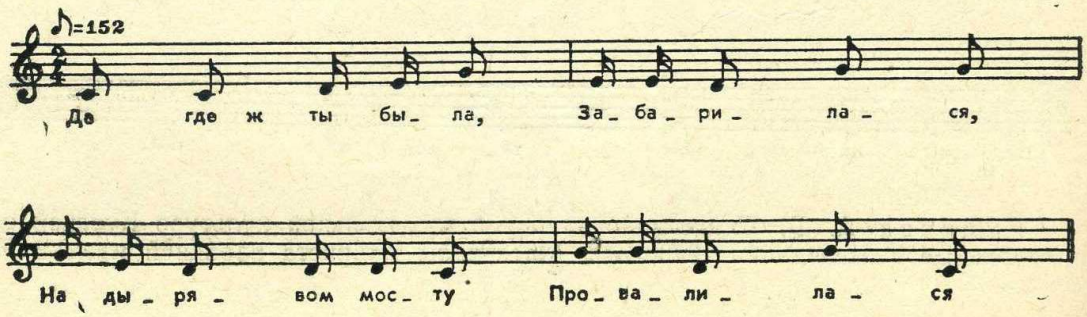
3

БАТЮШКА



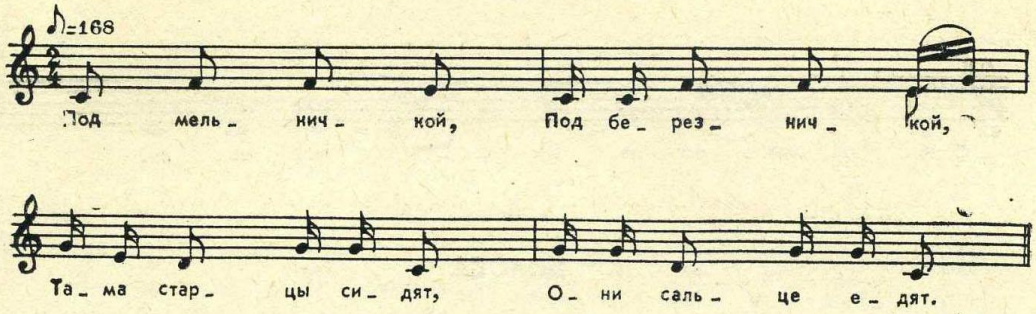
4

СТАРИК



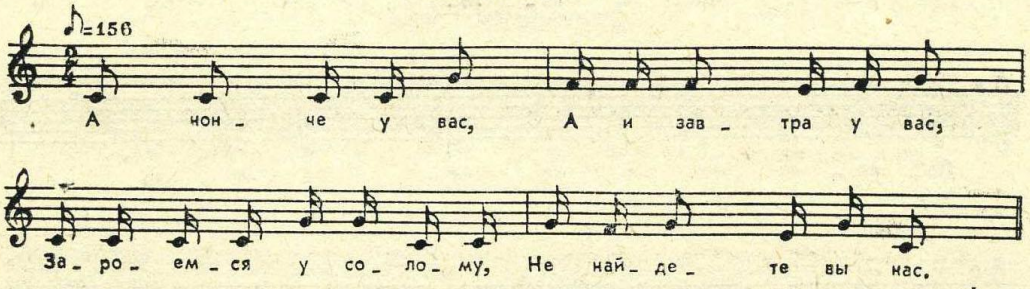
5

ПОД МЕЛЬНИЧКОЙ



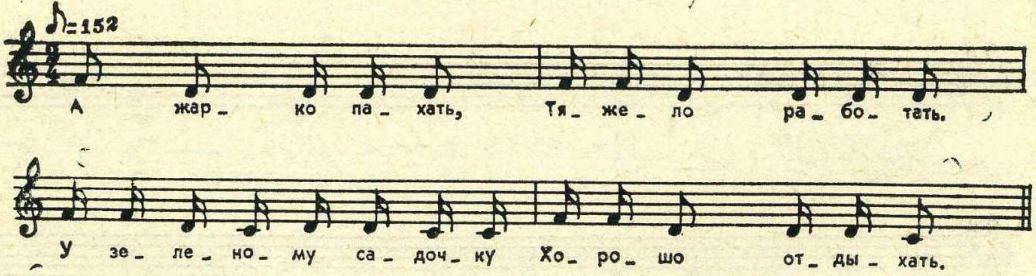
6

А НОНЧЕ У НАС



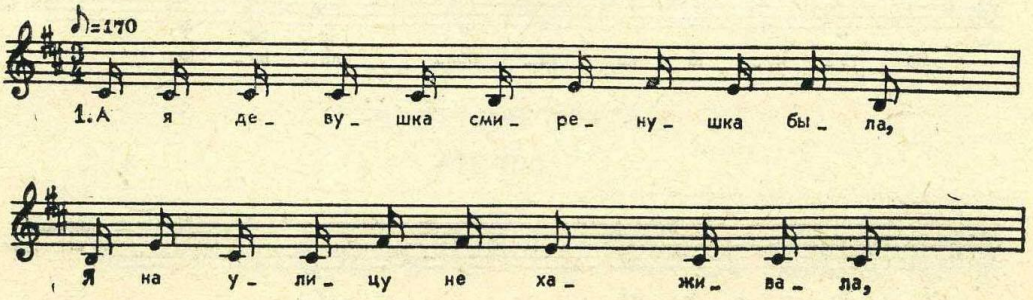
7

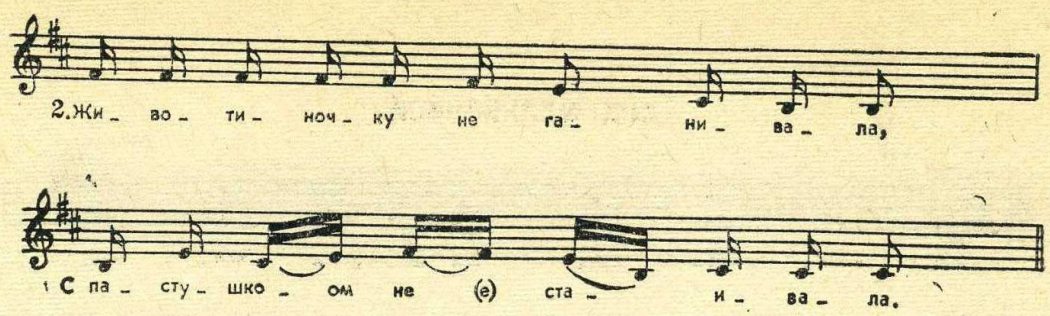
А ЖАРКО ПАХАТЬ



8

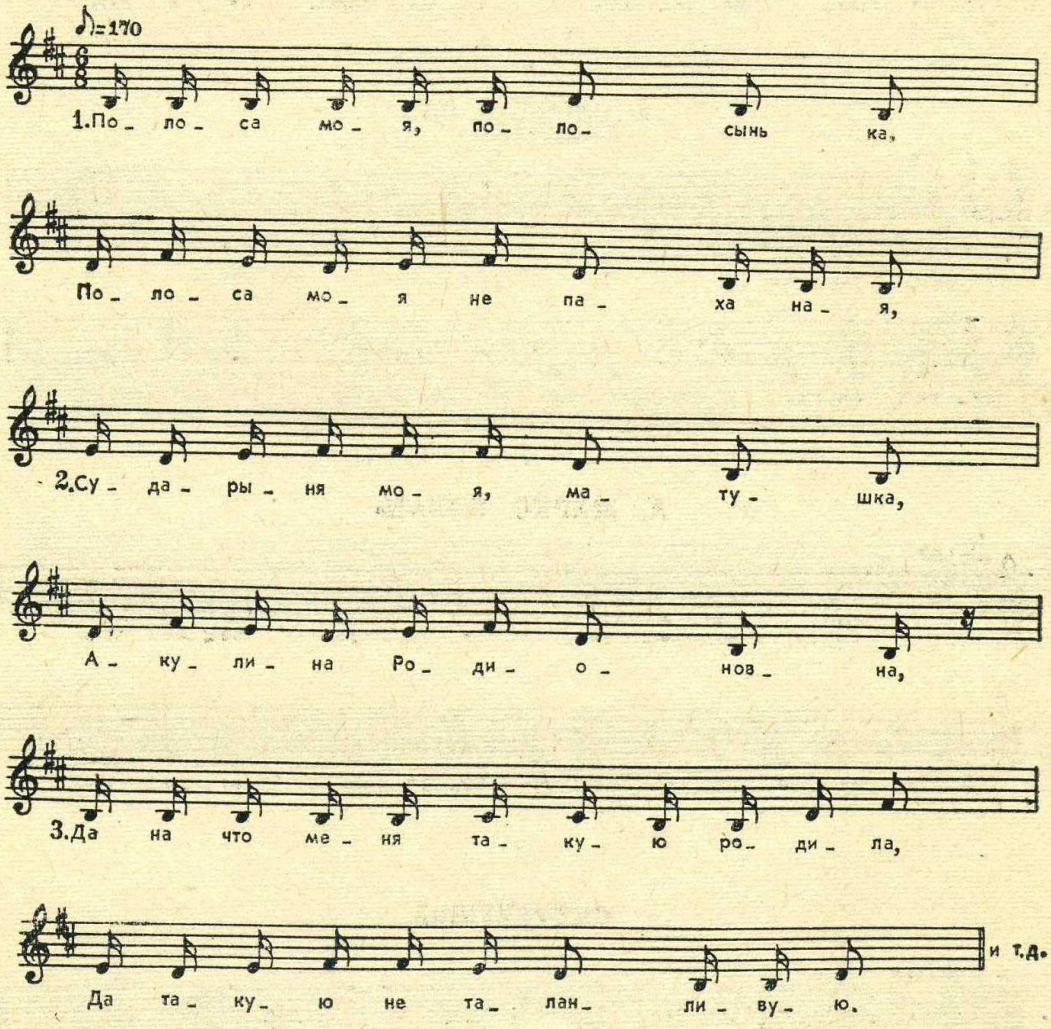
СМИРЕНУШКА





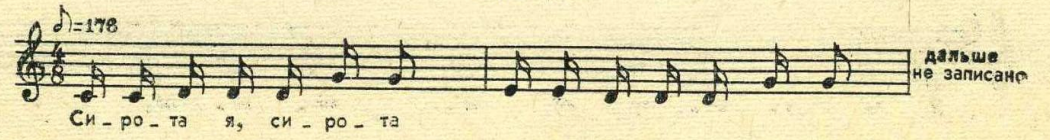
9

ПОЛОСА



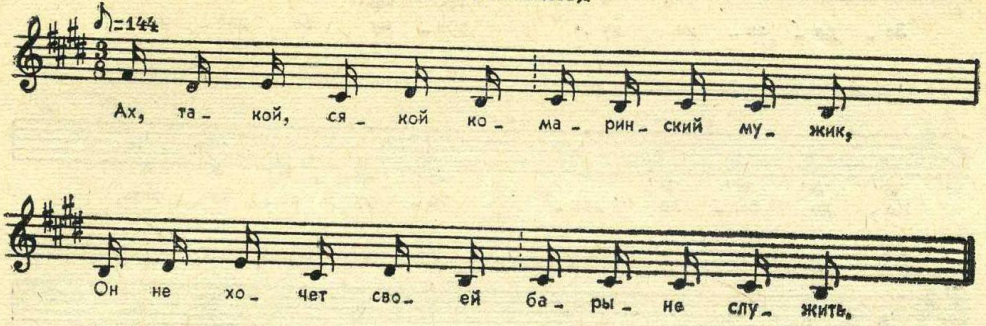
10

СИРОТА



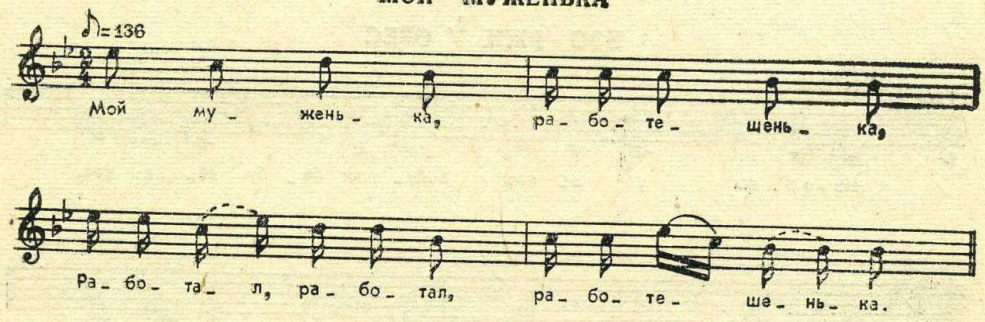
11

КАМАРИНСКАЯ



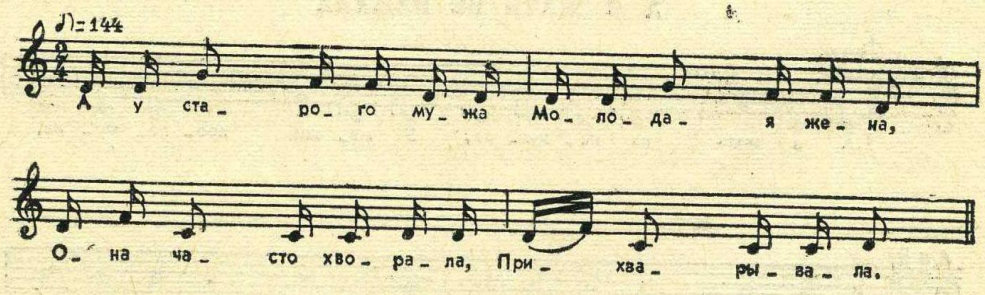
12

МОЙ МУЖЕНЬКА



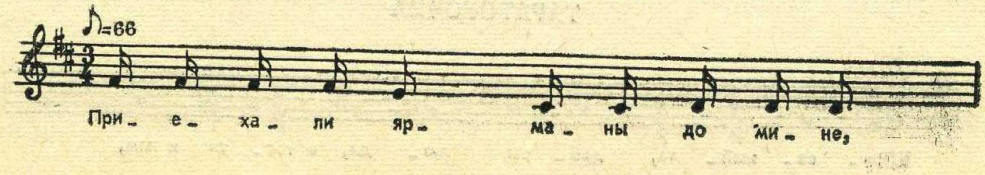
13

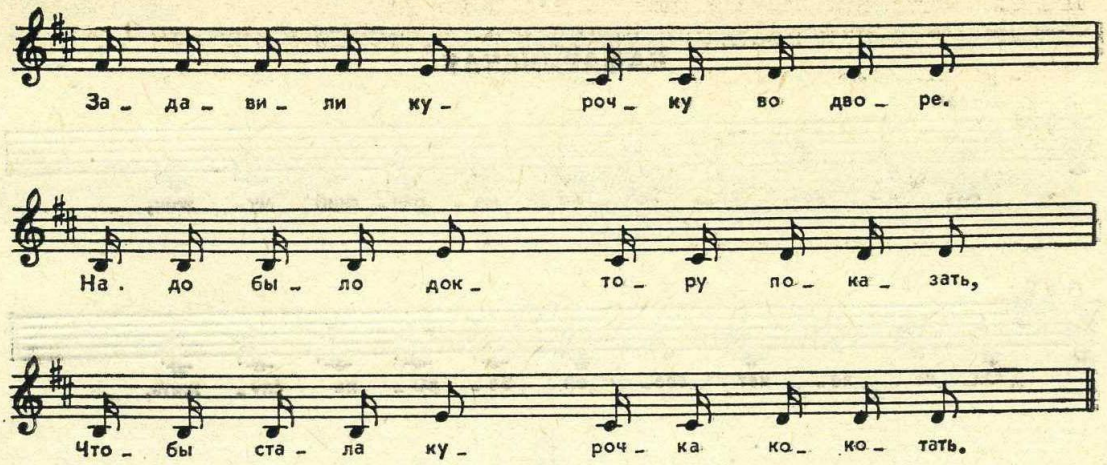
А У СТАРОГО МУЖА



14

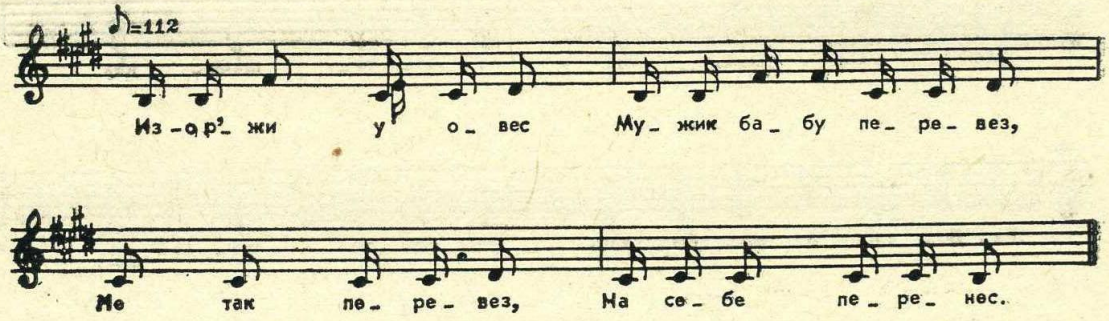
ПРИЕХАЛИ ЯРМАНЫ





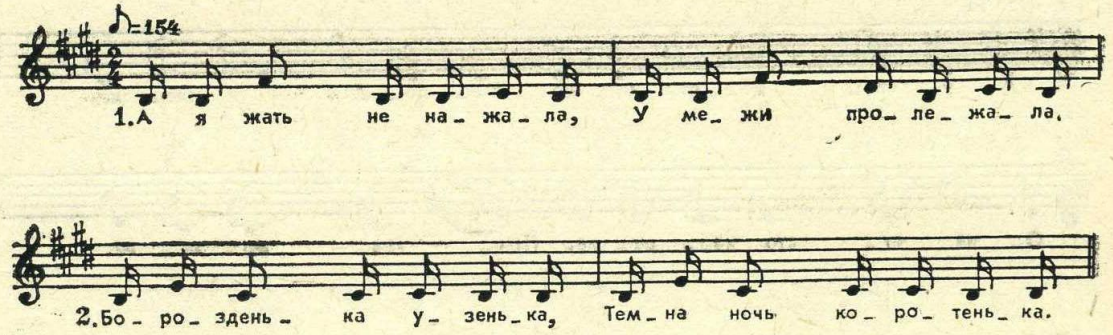
15

ИЗО РЖИ У ОВЕС



16

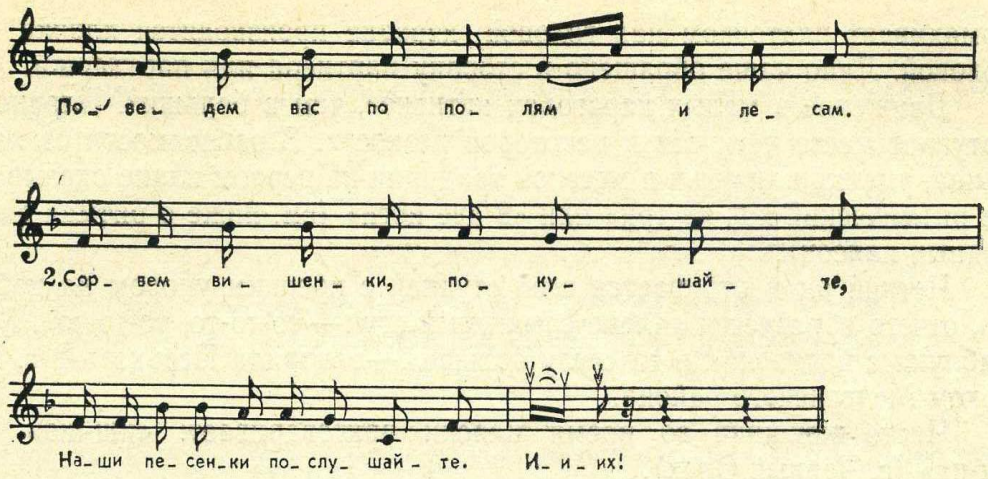
А Я ЖАТЬ НЕ НАЖАЛА



17

ТАРАТОРОЧКА





Женская пляска строже, сдержаннее, она менее разнообразна. На первом месте в ней осанка, манера держаться с достоинством. Это то, что в иных местах называется «выходка». «Пляшем усе у адно, а выходка разная»,— говорили сами плясуньи.

У девушек не только в пляске, но и в быту вырабатывается манера двигаться легко, быстро и мягко. В народе высоко ценят умение девушки «нести» себя: «Идет, как пишет, как муха дышит»,— говорили обычно про такую девушку [1].

В больших карагодах, когда собирается много людей и в кругу бывает тесно, движения девушки более стеснены, она двигается плавно, еле-еле перебирая ногами, стараясь не прыгать и не стучать каблуками.

Руки поочередно медленно поднимаются вверх перед корпусом не выше груди, сгибаясь в локте, и снова опускаются (подъем каждой происходит в течение половины напева).

В таком карагоде девушка делает еле заметное движение плечом той руки, которая находится на уровне груди. Отходя назад, она плавно поворачивается вокруг себя.

В маленьком карагоде у девушки больше простора и свободы действий. Руки она держит свободно, как ей хочется, часто поднимая их над головой. Четко выбивает ритм, плавно идет по кругу. Осанка прямая, гордая: грудь выгнута, голова держится прямо (с частыми поворотами и наклонами в стороны), плечи расправлены, руки раскрыты в стороны. Наблюдая за руками пляшущих женщин и девушек, мы заметили непринужденность и свободу в их разнообразных положениях. Наиболее характерны следующие: руки опущены вдоль корпуса; согнуты у локтя, как бы держат перед корпусом сито и изображают процесс сеяния муки; иногда одна рука находится на бедре (подбоченившись) или

[1] Руднева А. В. Сведения о народной музыкальной культуре Курской области, собранные в экспедиции 1940 года. Материалы Кабинета народной музыки МГК, рукопись.

помахивает платочком над головой; изредка производятся хлопки над головой. Лицо чаще обращено в сторону партнера или партнерши.

Движение в малых карагодах активнее, чем в больших. Плавность уступает место четкости и некоторой резкости. В зависимости от наигрыша, умения плясуньи и местной традиции на первом плане оказывается ритмический ход «в три» или «в две ноги» (см. ниже о ритмах карагодных плясок).

Четкий ритм отбивается всей ступней с крепким упором на каблуки, отчего образуется далеко слышимый стук — то-то-то, то-то-то... Если каблуки с подковками, то «гулу больше»,— говорила Перькова в с. Высоком Медвенского района.

Часто женщина во время пляски приговаривает: «иш-шо» или «и-их» (с. Черный Олех).

Девушка внимательно следит за партнером. Иногда они делают подскок на месте. Для того чтобы он был одновременным, оба полуприседают на второй половине музыкальной строфы, затем на последней доле мелодии вместе подпрыгивают. Подскоки, по словам пляшущих, происходят в определенном месте: «Под скрипку известно, где прыгать, у нее (скрипки.— *А. Р.*) перерыв» (то есть небольшая пауза, отделяющая одну музыкальную строфу от другой.— *А. Р.*). Подскоки совершают когда кому вздумается и не все пляшущие пары, в отличие от подскока в конце таночной пляски «Таня, Танюшка».

Варианты плясовых движений каждой пары индивидуальны и независимы от соседней (см. фото на с. XIV).

«Женщина пляшет, будто спешит, а мужчина пляшет — будто придерживает»,— говорила плясунья Е. Голубович, показывая нам в 1946 году пляску селения Будище Больше-Солдатского района: широкие, размашистые движения мужчин и мелкие переборы и приплясывания женщин.

Исполнительская манера южных курян настолько своеобразна, что ее можно узнать в любом месте и в любых условиях, даже вдали от селений Курской области.

*

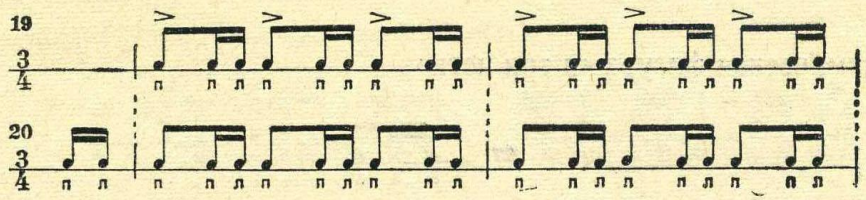
Изучая ритмику карагодных наигрышей и таночных песен, мы заметили, что в селе Высоком Медвенского района плясуны различают две основные выбиваемые ногами ритмические фигуры:



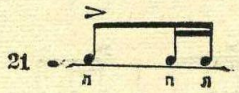
Первую они называли «пляской в две ноги», а вторую — «в три ноги»[1].

[1] Термин пляска «в три ноги» встречается в литературе XVIII в.—в предисловии сборника И. Прача (1794 г.) и в тексте песни № 5 в сборнике Герстенберг и Дитмар (М., 1958): «Кабы бабе сапоги, сапоги, ударила б в три ноги, три ноги».

Казалось, на первый взгляд, что оба вида, различимые в отдельности, при многократном повторении должны быть похожи друг на друга и отличаться лишь началом: с сильной доли такта (I) или с затакта (II).



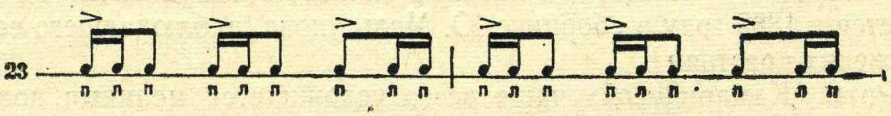
Но именно в том и состоит особенность этих двух формул, что танцевальные акценты в первом случае падают на восьмую:



а во втором случае — на шестнадцатую:

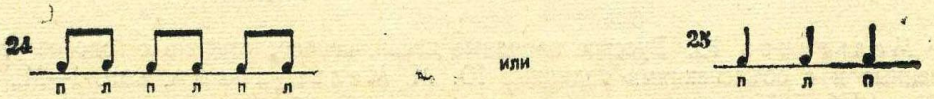


Поэтому выносить в затакт начало второй группировки нельзя, и записывать ее следует так:



Ритм в «две ноги» удобен тем, что в танце он преимущественно упрощается, а это позволяет участвовать в карагоде и плясать в течение длительного времени большинству посредственных исполнителей. Он вполне пригоден для массового таночного движения и общей карагодной пляски.

В результате суммирования мелких долей он часто излагается более крупными равными долями, характерными для мужской пляски.



Плясовая песня «Тимоня» основана на ритме «в две ноги».



Ритмическая фигура «в три ноги»



определяется самими плясунами как более трудная и утомительная, так как она ведет к усложнению ритмики, дроблению крупных долей.

Стержнем плясовой песни «Камаринская» является ритм «в три ноги».

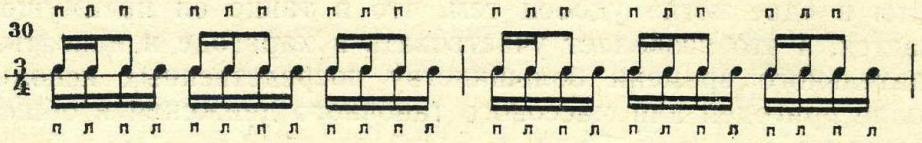


Подчеркнутое акцентирование первой шестнадцатой заставило нас начать запись «Камаринской» с сильной доли такта в размере 3/4 вместо обычных 2/4 с затактом, а также пересмотреть наигрыши плясового характера с этой точки зрения, изменив привычному для музыканта правилу считать сильными долями такта более долгие (♪), а слабыми — короткие



Интересно отметить, что впервые запись «Камаринской» на 3/4 появляется в 1885 году в сборнике Ю. Мельгунова, наблюдавшего ее среди калужских крестьян [1].

Ритм «Камаринской» чаще всего усложняется мелкими долями — ровными шестнадцатыми.



Большое значение пляшущие придают выработанным ими правилам чередования правой и левой ноги при выбивании ритмов. Они отли-

[1] Мельгунов Ю. Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные Ю. М. Мельгуновым, вып. I—М., 1879, вып. II — СПб., 1885.

чают одну танцевальную манеру от другой. Чаще всего указанные два ритма исполняются так: «в две ноги» — в пляске «Тимоня»



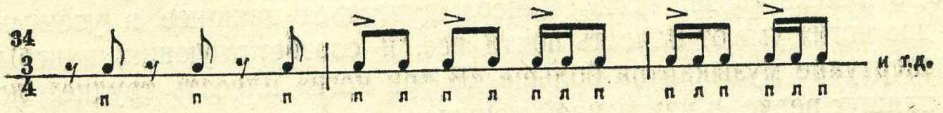
«в три ноги» — в пляске «Камаринская»



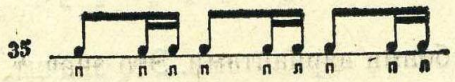
Обычно плясать начинают не сразу, сначала «прилаживают ногу», «ищут» темп и ритм. «В две ноги»:



«В три ноги»:



Не все начинают плясать с правой ноги. Например, в селе Высоком (Медвенского района) две женщины начинали ритм «в две ноги» по-разному. А. Переверзева — с правой ноги:



а М. Переверзева — с левой ноги:



В селе Черный Олех (Суджанского района) выбивали ритм следующим образом — П. Конюхова (правильно):



ее партнерша:

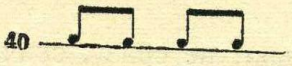


дочь учительницы Нина Волкова:

39 

Последняя разновидность встречалась нам и в Воронеже, и в Подмосковье; она, пожалуй, более «молодая» и легкая.

Пляшущие различают выражения «бить» и «прибивать». Бить — значит отстукивать ритм долгими (восьмыми) долями:

40 

а прибивать — мелкими долями (шестнадцатыми) счетного времени:

41 

В пляске «в две ноги» танцевальные движения более резкие и грубые; в пляске «в три ноги» манера двигаться изящнее и утонченнее. «В две ноги» умеют плясать почти все, и соответствующих наигрышей в репертуаре музыкантов больше «В три ноги» плясать труднее, поэтому пляшут редко, и наигрышей меньше.

По традиции будищан (с. Будище Больше-Солдатского района) один и тот же ритм

42 

можно исполнять обоими вариантами. Это значит, что «в две ноги» пляшут, сменяя ногу только на каждую восьмую — правая (♪), левая, левая:

вая 43 

то есть:

44 

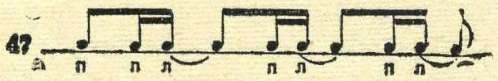
а во втором случае чередуют ноги три раза — правая (♪), левая, правая

45  :

46 

Здесь важно не перемещение акцентов с долгой доли на короткую, а чередование правой и левой ноги.

Несколько позднее уроженка Белгородского района показала нам обязательный «девичий» танцевальный ход, очень плавный и степенный, отличный от движений парней и женщин (которые «вольнее пляшут»), пляской «в две ноги». Этот ход заключается в синкопировании ритма при перестановке ног:

47 

В селе Долженкове Обоянского района ритм мужской пляски характеризуется следующей ритмической фигурой:

48 

Курские танки и карагоды являются весьма своеобразным видом национальной русской культуры. Очагом их бытования следует считать центральные и южные районы Курской области. Некоторые особенности этих жанров, обусловленные курским стилем, мы находим и в смежных районах Орловской области [1].

Следует подчеркнуть, что в настоящей работе мы только констатируем исторически достоверные явления, не имея данных об их происхождении. Нам предстоит найти объяснение целому ряду народных обычаев, таких, как «молодцев водить», маскировать девушек в «молодцев» и выходить в танки «ряженными»; необходимо также установить, с какой эпохой и историческими датами связаны те или иные таночные песни и многое, многое другое.

Несомненно только, что ограничиваться одним общественно-сословным слоем какого-либо периода жизни курян нельзя. В какой-то степени к интересующей нас сфере народного творчества приобщались крестьяне и горожане, мирные жители и воины. Здесь скрестились элементы местной и привнесенной из других городов и селений (севера, востока и юго-запада) культуры разных исторических периодов. Трудно установить, почему именно Курско-Белгородская зона оказалась благоприятной почвой для расцвета таночно-карагодного жанра в XVI—XVIII вв. Все эти вопросы ждут своего дальнейшего исследования.

[1] Бачинская Н. Материалы экспедиции в Орловскую область в 1940 году. Кабинет народной музыки МГК, рукопись.

Глава 3

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Музыкальное сопровождение в карагодах ведет инструментальный ансамбль, распространенный во многих южных и юго-западных районах области.

Основным ядром такого ансамбля являются народные духовые деревянные инструменты: жалейки (рожки), дудки, пыжатки, кугиклы; к ним присоединяются струнные — балалайка, скрипка (а в прошлом и гудок); в настоящее время включаются гармоника, баян, реже гитара. На духовых инструментах играют и женщины (кугиклы) и мужчины (рожки, дудки, пыжатки). На струнных инструментах и гармонике заняты преимущественно мужчины. Ансамблевая игра в Курской области не случайное явление, а многовековая традиция. Уникальны партитуры плясовых пьес для инструментальных ансамблей с пением в составе кугикл, дудок, пыжаток, жалеек и скрипок. Полиритмия и сложнейший по трудности воспроизведения канонообразный ход трех кугикл, а также необычайно редкий случай сочетания голоса и кугикл в игре одной исполнительницы до сих пор не встречались нигде, кроме Курско-Белгородской зоны и Брянской области [1].

Инструментальная музыка курян, занимающая значительное место в их творчестве, тесно связана с пляской, поэтому она исследована нами в связи с народной хореографией.

Чтобы иметь полное представление о своеобразии курского ансамбля, необходимо ознакомиться с устройством каждого инструмента в отдельности, способами его изготовления, приемами настройки и практикой игры. Лишь после этого будет понятна партитура ансамбля, его репертуар и национальный характер звучания танцевальных пьес.

Особый интерес представляют кугиклы. Несколько исполнительниц составляют небольшой ансамбль внутри общего, причем партия каждой в полифонической партитуре самостоятельна. Не менее оригинальны по

[1] См.: Кулаковский Л. Отчет об экспедиции в Брянскую обл. Материалы Кабинета народного творчества МГК. М., 1941 г., рукопись.

устройству, звучанию и значению для целого пыжатки и дудки. Более известен повсеместно распространенный «рожок» (то есть жалейка), органически сочетающийся с партией дудки и пыжатки. Здесь он не столь самостоятелен, как в других областях страны, где является сольным инструментом с репертуаром лирических мелодий.

Оригинально используется скрипка. В отличие от украинской она имеет всего три струны: четвертая, если и натянута, то только «для красоты».

Учитывая, что еще в конце прошлого века непременным участником ансамбля был гудок, скрипка должна представлять для нас двойной интерес, ибо ее партия предположительно аналогична партии гудка.

Ниже все эти инструменты рассмотрены нами в отдельности.

КУГИКЛЫ

Кугиклы — это многоствольная флейта, известная в науке как «флейта Пана». В разных селениях Курской области ее называют по-разному: «кувички», «дудки», «дудáчки», «кувиклы», «кугиклы», «тростянки», «цевки»; наиболее устойчиво — «кугиклы» или «дудки». В Брянской области распространено название кувикалы (см. Кулаковский Л. Искусство села Дорожева. У истоков народного театра и музыки. М., «Советский кмпозитор», 1959). К. В. Квитка в своем труде «Флейта Пана у русских» закрепляет научное название «кугиклы».

Прежде чем приступить к описанию этого инструмента, приведем сведение о нем некоторых авторов прошлого столетия.

А. С. Машкин в упоминавшейся статье, так же как и А. И. Дмитрюков, называет его кувичками и подробно описывает: «Кувички — пять тростниковых дудочек, одна другой короче и выше тоном, каждая с одним отверстием в верхнем конце, в которое вдувается воздух. Чтобы играть на них, верхние концы всех дудочек приставляют ко рту, дуют в отверстия и, вместе с тем, с искусством вторят голосом звукам, происходящим от кувичек; те и другие звуки, сливаясь вместе, выражают «куви-куви» [1].

В 1871 году в журнале «Всемирная иллюстрация» (№ 120) появилось изображение двух музыкантов (мужчина играет на дудке, женщина — на кугиклах) и цитировавшаяся статья уроженца села Высокого Обоянского уезда А. Мордвинова «Весна в Курской губернии» (она посвящена быту крестьян села Высокого и его окрестностей) с кратким описанием кувичек, или кугикл.

«Кувички состоят из пяти тростниковых дудочек, одна короче другой, нижняя часть которых плотно заделана. Они ничем не связаны

[1] Машкин А. С. Быт крестьян Курской губернии Обоянского уезда. «Этнографический сборник», вып. V. СПб., 1862, с. 101—102.

между собой, но играющая, подбирая их по тону (так как каждая из них тоном выше другой), держит в руке перед губами и в такт какой-нибудь плясовой песне, наигрываемой на нескольких дудках, придувает в них и прикрикивает, быстро передвигая их от одного угла рта к другому. Фиту-вить, фитю-вить (так! — *А. Р.*), громко и резко выходят звуки, то выше, то ниже, а на дудках отчетливо наигрывают мотив песни; при этой музыке песен не поют, лишь раздается дружный топот трепака»[1].

М. Г. Халанский в своих исследованиях о говорах Курской губернии пишет: «В с. Заломном Суджанского уезда и окрестных пенье песен сопровождается аккомпанементом на разных инструментах струнных и духовых. Инструменты эти: скрипки, балалайки, сопелки и кувички. Особенно примитивны «кувички» — тростниковые трубки, числом пять, величиной от полтора вершка до четырех вершков. При игре на них берут в руки все пять кувичек и дуновением в верхние концы их извлекают звуки разного качества в зависимости от величины кувички и от камешка, вложенного в ствол тростинки»[2].

Несмотря на скупость описаний, Дмитрюков, Машкин и Мордвинов указывают главную отличительную особенность кугикл — их своеобразное устройство и способ извлечения звуков, сочетающихся с человеческим голосом.

Об этом же говорили жители селений, посещенных нами в 1940 году[3]. Например, в селе Высоком Медвенского района (бывш. Обоянского уезда) рассказывали:

«Какая играет «фиф-каф, фиф-каф», а другая поддувает ладно. Какая играет, должна хороший голос иметь. А если штук пять женщин — играют звонко так, а плясать пойдут — то-то-то, то-то-то»:



— объясняла Перькова.

«В кувички не только дуют, но и прикрикивают»,— говорила Переверзева.

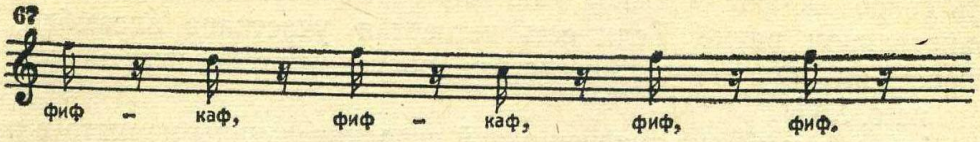
[1] Мордвинов А. Весна в Курской губернии. «Всемирная иллюстрация» СПб., 1871, № 120, с. 258.

[2] Халанский М. Г. Народные говоры Курской губернии. Известия отделения русского языка и словесности Имп. Акад. наук. СПб., 1904, с. 49.

[3] Сведения о кугиклах собраны нами в Медвенском районе: в с. Высоком от А. Перьковой, А. Переверзевой, А. Парахиной, Ф. Афанасьевой, И. Переверзева, Е. Касторного, Ф. Абрамова (учителя) и его жены З. Абрамовой; в с. Гахово от Д. Косиновой и М. Резанцевой; в Суджанском районе: в с. Черный Олёх — от сестер М. и Е. Головиных, А. Луневой, А. Бледновой и П. Конюховой; в с. Плехово — от В. Прудниковой, М. Пронякиной и В. Ходосовой; в Больше-Солдатском районе в д. Будище — от Е. Русановой.

«Как чибис — кугу, кугу,— вот и кугикалки»,— пояснил Абрамов.

Афанасьева, не имея в руках «дудочек», приложила пальцы к губам и запела:

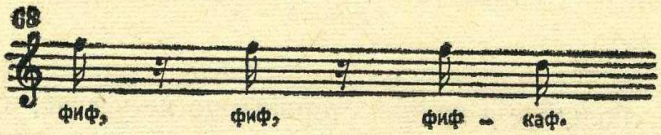


Пальцы были согнуты, рука неподвижна. Но женщина поворачивала голову в обе стороны, передвигая губы то к одному, то к другому пальцу, подражая движениям кугикальниц. Этот прием изображения кугикл мы встречали и в других селениях.



Рис. 27

По словам уроженки села Щеголек Беловского района Абрамовой, в Щегольке играли так: начинала одна — «фиф, фиф», а остальные подхватывали — «фиф-каф».



Все это еще не дает ясного представления о кугиклах, их устройстве и способе игры. Но прежде чем перейти к подробному описанию, сообщим некоторые сведения об этом инструменте.

Кугиклы состоят из трех или пяти закрытых с одной стороны тростниковых дудочек, одинаковых по диаметру, но разных по длине. Из них извлекаются звуки различной высоты. Каждая дудочка имеет свое название. На этих «пяти дудочках» исполняются плясовые мелодии. А трех- или четырехствольные кугиклы выполняют роль аккомпанирующих ансамблевых инструментов (см. фото на с. XVI).

Обычный ансамбль кугикальниц состоит из трех или четырех женщин: одна (две) «играет», то есть дует в дудочки и одновременно издает

голосом звуки, сходные со звуками дудочек и усложняющие мелодический и ритмический рисунок наигрыша. Этот прием выкрикивания «фиф-каф» называется «фифканьем»; остальные две «придувают», то есть сопровождают основной наигрыш гармоническими звуками в синкопированном ритме. Если есть четвертая участница ансамбля, она «играет» вместе с первой, иногда без добавочных голосовых звуков (см. фото на с. XXI).

Каждый комплект дудочек одной исполнительницы принято в народе называть «парой», независимо от того, сколько в него входит дудочек — три, четыре или пять. Наиболее устойчивое число дудочек основной пары — пять, редко шесть.

Интересно расположение дудочек в руках играющих. Одни говорили, что они должны располагаться «по росту» справа налево; другие — наоборот, слева направо. «На правый бок надо, а не на левой. Так зачнешь, она и идеть»,— говорила Перькова (с. Высокое), а Переверзева добавила: «Да какая как привыкла». У Косиновой (с. Гахово) длинные дудочки были с левой стороны, у Резанцевой — с правой.

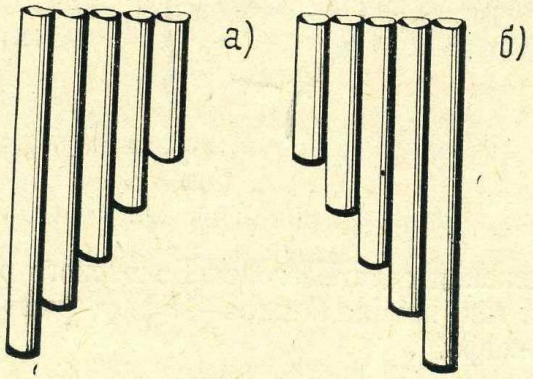


Рис. 28

В Плехове «большие с правой стороны, но не у всех, кто как приладится играть». Во время игры ничем не скрепленные дудочки держат обеими руками, иногда обертывая их носовым платком, чтобы не скользили. Если же играют на трех придувальных дудочках, то обычно держат их одной рукой. Комплекты дудочек разных пар хранят «валетом» (открытые и закрытые концы находятся рядом).

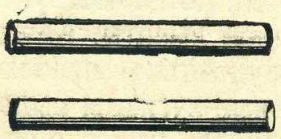


Рис. 29

*

Кугиклы изготовляются из тростника (камыша), который раньше приносили из Киева. «Резали там каныш (каныш — местное название камыша, тростника.— *А. Р.*) в палец толщиной и вязочками приносили на село. Хорошие были дудки, звонкие»,— говорила Перькова (с. Высокое).

Нам удалось найти тростник в д. Белицы в 12 *км* от села Черный Олёх. Из него для нас делали кугиклы в Черном Олёхе, Гахове, Высоком.

Для дудочек тростник очень хорош, он внутри пустой и с «суставами».

Пустой стволик между суставами называется «цевка». Разницу между словами «цевка» и «дудка» объяснили нам так: «На которых играют —это дудки (закрытые.— *А. Р.*), на которых ткут — это цевки (открытые.— *А. Р.*); они внутри порожние». «Цевочки делали для ткацкого станка. Катушка, которая закладывается в челнок, состоит из цевки, надетой на прутик, на который наматываются нитки» (Гахово).

Слово «цевка» употребил Музалевский (с. Любач), рассказывая об изготовлении жалейки (рожка): «Рог на цевку на эту надевается», то есть на открытую трубочку, сделанную из дерева.

В с. Черный Олёх нам удалось организовать и сфотографировать изготовление кугикл из тростника, привезенного из села Белицы Суджанского района. Делали кугиклы М. Головина и А. Лунева (см. фото на с. XVII—XX). На последнем снимке изображен типовой состав ансамбля кугикальниц из четырех человек.

Лунева изготовила для нас еще четыре комплекта по пять дудочек и шестой «большой гудень» (названия дудочек см. ниже) к четвертому комплекту для придувания. В последний вечер нашего пребывания в Черном Олёхе А. Лунева передала нам дудочки различной длины для села Высокого.

Она утверждала, что большой гудень надо отрезать на четыре пальца[1] длиннее малого гудня. Дудочки — стволы тростника, взятые нами из д. Белицы Беловского района для селений Медвенского района,— были различны по качеству: одни были в меру тонкие, но сырые, другие хорошо высушены, но очень толстые.

К привезенному тростнику Д. Косинова (в с. Гахово) отнеслась критически: «Это детские дудки, на таких-то, бывает, учатся детишки». Качество трубочек ее тоже не удовлетворило: «Зиленай, в них мякоти много, не вызревшие, их надо виртеть (долго чистить внутри.— *А. Р.*) хоть гусиным пером». Другому комплекту трубочек из толстого прошлогоднего тростника, доставленному нами, она дала следующую оценку: «Эта вызрята, хорошая, только на эти, толстые, духу много надо, не на-

[1] Имеется в виду ширина первого сустава большого или второго сустава указательного пальца.

дуишь». Д. Косинова в нашем присутствии начала изготовлять из тростника новые кугиклы, объясняя: «По суставу резать его надо. Концов не надо, надо чисто, без концов резать» (имеется в виду нижний закрытый конец дудочки). Следующая трубочка должна быть короче на ширину пальца: «Делают на палец и эту (третью) — на палец. Я шшитаю — вот палец» (отмеряет от узла).

Перебирая трубочки из нашего запаса, некоторые, очень тонкие, она откладывала в сторону: «мелкаи», «гостраи» (значит, не годятся).



Рис. 30

Хорошо показала процесс изготовления кугикл Переверзева в с. Высоком. Делала она кугиклы из привезенного нами тростника, нарезанного Луневой в с. Черный Олёх. Это были те толстые дудочки, которые забраковала Косинова.

Переверзева сначала тщательно прочистила дудочки внутри гусиным пером, делая это осторожно и не спеша. Чистить было трудно, так как, по ее мнению, дудочки хоть и прошлогодние, но срезаны недозрелыми, и поэтому внутри них осталась «мякоть», которая плохо отделяется от стенок.

Зрелые, хорошо высохшие дудочки внутри сухие, тонкие и «гладкие». У них вся «мякоть» и шелуха легко отстают от стенок и свободно выскабливаются гусиным пером.

Сделав на глаз самую большую дудочку в 16—17 *см*, Переверзева уже по ней начала отмерять длину следующей таким образом, чтобы донышко второй дудочки находилось выше донышка первой на ширину большого пальца.

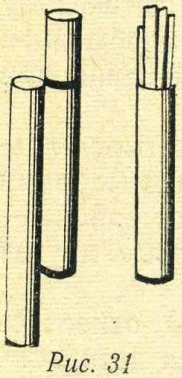


Рис. 31

Сложив таким образом две дудочки, она наметила надрез вокруг верхнего конца второй дудочки (а). Затем осторожно отделила излишек от ствола путем отламывания лучинок (б). Переверзева говорила, что дудочки эти «нехорошие», слишком толстые, «неудобные».

После изготовления пяти дудочек и их чистки она проверила плотность донышек и заметила, что не все аккуратно надрезаны у суставов, некоторые «светятся» и пропускают воздух и воду.

Проверяла двумя способами: втягивала воздух и наливала в трубочку воду. Обнаружив в донышках изъян, говорила: «Дайте мне крихточку хлеба слепить донушко». Если донышко «светится» снаружи, оно залепляется черным хлебом или воском. Хорошие, с плотными «суставами» дудочки не требуют дополнительного заклеивания донышка.

Каждая дудочка одного комплекта — «пары» — имеет свое название. В разных селениях дудочки называются не одинаково, но принцип один, «по старшинству»: от длинной к короткой. В Медвенском районе (с. Высокое): первая (самая большая) — гудень, вторая — подгудень,

третья — сиредняя, четвертая — подпятушка, пятая — пятушка. В Суджанском районе (с. Черный Олёх): гудень, подгудень, сиредняя, злимизютка и мизютка[1]; или (с. Плехово): гудень, подгудень, третяка, четвертака, мизютка; дудка для комплекта больших придувальных называется гудок, или большой гудень.

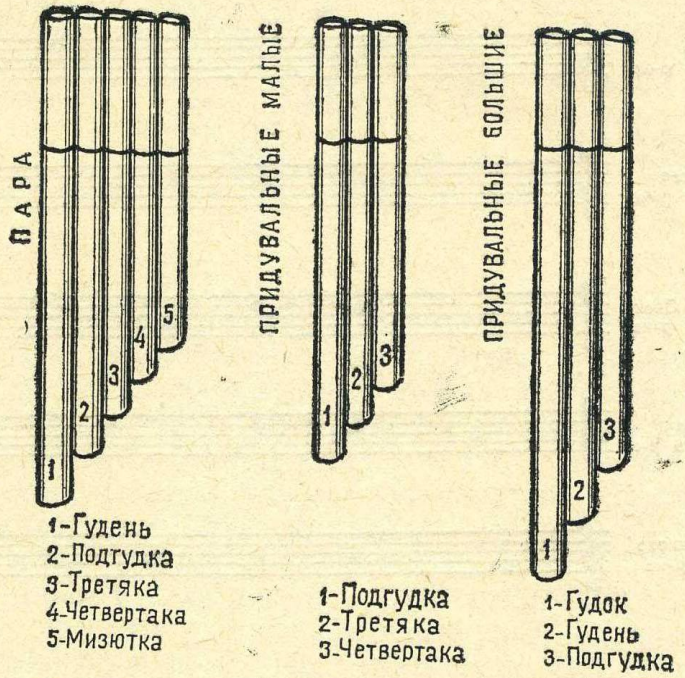


Рис. 32

Высотная настройка дудочек в разных селениях разная (см. таблицу № 69).

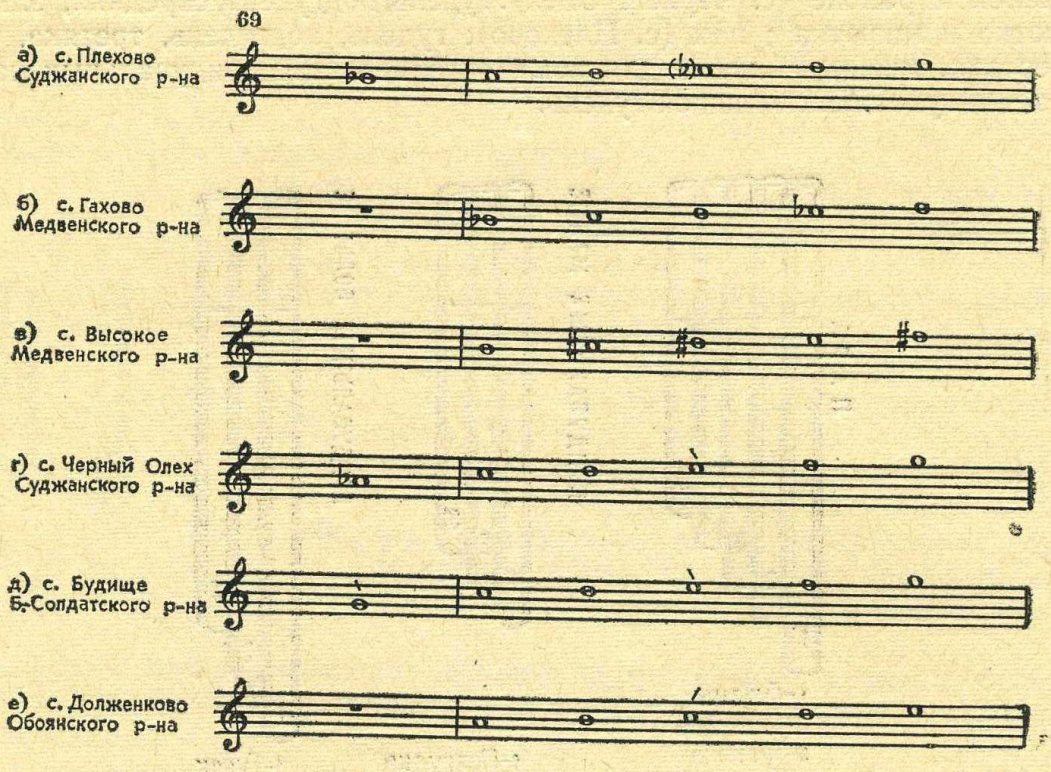
Особенность настройки звукоряда заключается в следующем. Вследствие того, что третья дудочка — «сиредняя» — подстроена к гудню как «нейтральная» терция — выше минорной и ниже мажорной, образуется «приблизительный» диатонический звукоряд в пределах квинты, нет ярко выраженного мажорного или минорного звучания. Новые кугиклы подстраиваются под старую пару, проверенную и признанную лучшей по чистоте строя.

Настройку производят укорачиванием (подрезыванием) верхнего края дудочки, если звук ниже требуемой высоты. Легкое понижение, несоответствие эталону устраняется тем, что в дудочку бросают зернышко подсолнуха или конопли. Понизить высоту дудочки нельзя; приходит-

[1] Мизютка — мизинец, зли — возле.

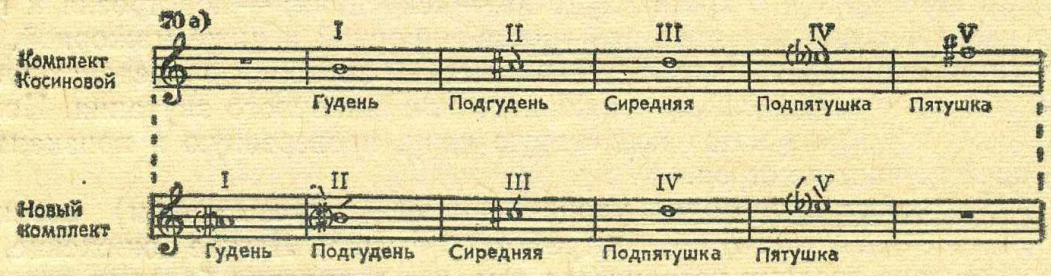
СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА СТРОЯ КУГИКЛ

69

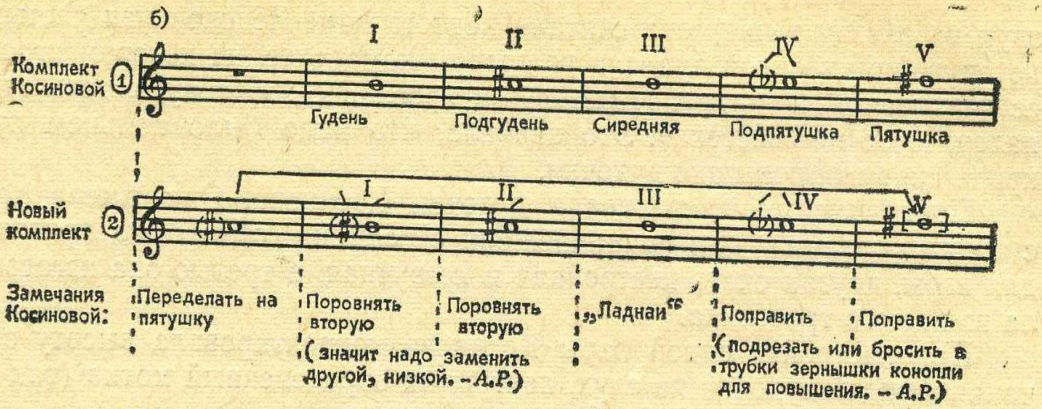


ся заменять ее новой. Если звук дудочки — гудня или подгудня — завышенный, ее употребляют в качестве сиредней, подпятушки или пятушки.

Косинова, например, в новой паре (см. прим. № 70 а), настроенной на ступень ниже в сравнении с апробированной старой, переделала гудень в пятушку, оставив остальные четыре дудочки соответственными первым четырем дудочкам своей пары (см. № 70 б).



[1] Знаки \ и / показывают понижение и повышение отдельных ступеней. В приведенных примерах низкие и высокие звуки кугикл, а также фальцеты дудок не отмечены.



Очень тщательно подстраивала две пары кугикл Переверзева. Один комплект дудочек, по ее мнению, был настроен правильно, в другой «паре» не строила «сиредняя» дудочка. Разница была почти на полтона. Для повышения звука она подбрасывала внутрь дудочки зернышки подсолнечника. «Эта толше (то есть ниже.— *А. Р.*), а эта тоньше (выше.— *А. Р.*); ну-ка одну зернушку укинь»,— просила она Парахину. «Дренчать, какая куды, только пятушки ладнаи»,— ворчала она.

Произведенный обмер и проверка строя обеих «пар» Переверзевой показали, что длина канала и высота звука аналогичных дудочек почти одинаковы, но «средние» различны по длине канала на семь миллиметров, что дает разницу в высоте звука почти на полтона. Толщина стенок обеих «пар» 1 *мм*.

Названия звуков	Длина канала		Диаметр		Строй	
	№ 1	№ 2	№ 1	№ 2	№ 1	№ 2
1. Гудень . . .	17,4	17,5	1,3—1,2	1,2	h	h
2. Подгудень	15,7	15,9	1,3—1,4	1,1—1,2	cis	cis
3. Сиредняя	14,2	14,9	1,2	1,1	dis	d
4. Подпятушка	12,8	12,7	1,2	1,1	e	e
5. Пятушка . .	11,5	11,6	1,2	1,0	fis	fis

Для большей звучности Переверзева мочила верхние и нижние концы своих дудочек. Гудень ее первой пары был с трещиной и не звучал. При многократном плотном обматывании ниткой стенки дудочки сошлись и появился звук, хотя он был значительно слабее других, извлекаемых из целых дудочек. Передувание в дудочках (второй обертон —

звук на октаву выше) она считала недостатком. Недовольная частыми передуваниями одной дудочки во втором комплекте, на котором играла ее партнерша Парахина, Переверзева просила ее: «Да ну, уставь туды палец, штоб не свистела». Это значило, что надо было пальцем прикрыть снаружи донышко дудочки.

Почти так же настраивала дудочки Косинова. Она имела дело с тремя «парами». Две принадлежали ей самой — одна была пригодна для игры, другая очень нестройная и незвучная, а третью она изготовила из нашего тростника.

При настройке одной пары Косинова корректировала высоту звучания каждой дудочки на слух, наигрывая определенный мотив (так же поступали в с. Черный Олёх, Плехово, Будище).



При налаживании совместной игры на двух «парах» исполнительницы Косинова и Резанцева проверяли поочередно соответствующие равновысотные дудочки каждой «пары». Гудень Резанцевой был несколько больше.

Кто-то из присутствовавших посоветовал подрезать, укоротить его. Подрезали — и неудачно. Вот диалог кугикальниц:

Косинова (ворчливо): «Зря подрезали мы его. Это они (зрители.— *А. Р.*) надутели. (Пробует еще).

— Чуть-чуть дренчить (фальшивит. — *А. Р.*).

Резанцева (соглашаясь): «Немного дренчить. Кабы калюковые[1], то тряшшать» (звонко играют.— *А. Р.*)

Изготовленная Косиновой новая «пара» с настройкой ниже обычной нормы звучания получила название «гудило», то есть пара более низкого строя. На вопрос, бывают ли у них большие дудочки на «придувальных», Резанцева и Косинова ответили: «Ано ж буде не ладно, как (то есть если.— *А. Р.*) длинная. Как (то есть на каких дудках.— *А. Р.*) играють, на тех придувають» (см. рис. № 32).

[3] В словаре Даля читаем: колюк(х)а — растение пуховник. Колюка — колючее растение, которым окуривают ружье от заговора. Будяк, бадяк (бодень, колючка)— виды растений: чертополох, мордвинник, репей, пустотел, осот и др.

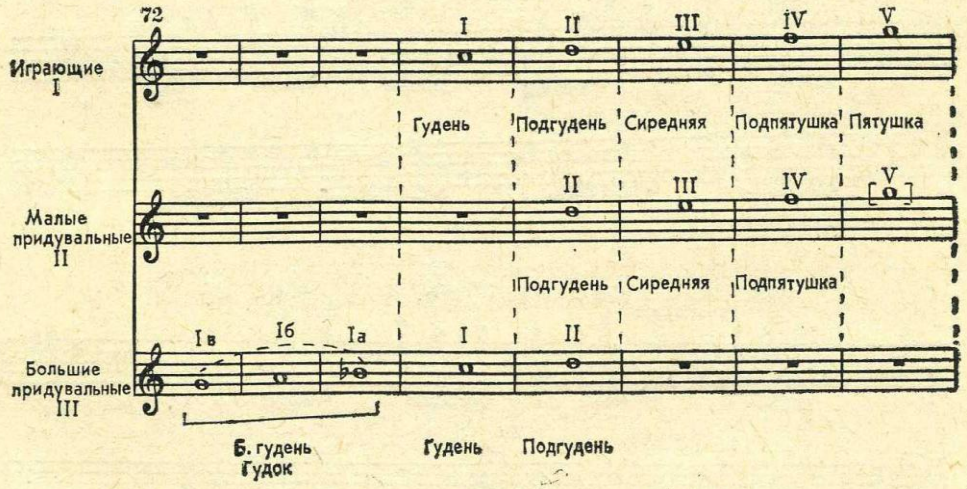
Очевидно, исполнительница имела в виду ствол пустотелого колючего растения — репейника. В одной из сказок в записках учительницы Е. И. Резановой упоминаются «калюковые палки из арепья».

В Суджанском районе на больших придувальных (см. тот же рис.) самая длинная дудочка называется «гудок», «гудило» или «большой гудень». В придувальных кугиклах большой гудень на четыре пальца длиннее гудня и «сам собою голос подае»,— говорила Лунева (Черный Олёх). «Эти гудки пускають больше без меры, чтобы они дужей «гук» давали; ежели тонкий, то меньше пускается, ежели толстый, то после (ниже.— *А. Р.*) пальца на три. Их разные делают; бывае, что и не найдешь здоровой (то есть большой.— *А. Р.*) трости, усе маленькие»,— говорили в с. Плехово.

Маленькие кугиклы женщины называли детскими: «Это — дитяцкие, дети играли, а я их прибрала» (с. Плехово).

В Больше-Солдатском районе в ансамбле кугикл из четырех пар дудок большой гудень третьей пары звучал ниже гудня первой пары на увеличенную кварту. На наш вопрос, правильно ли настроена дудочка, мне ответили: «Точно, иначе не ладно буде». Значение большого гудня, или гудка, не столько в гармоническом созвучии с другими парами, сколько в усилении басового фона. «То придувая, а то гукальные есть, две больших будут «гукать», потому и называются «гудень» и «гудок».

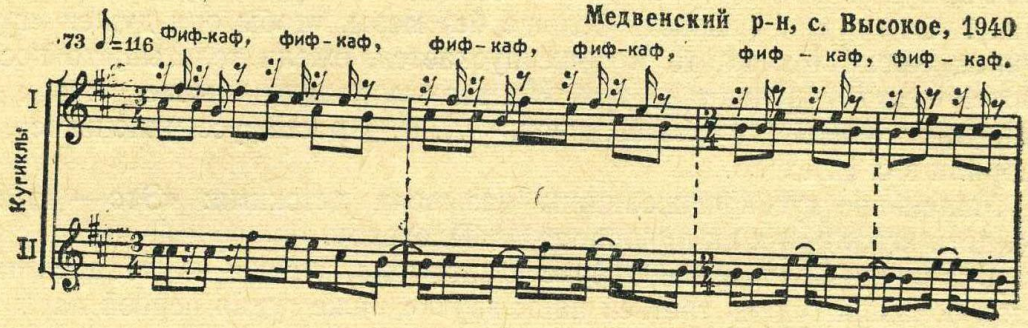
НАСТРОЙКА КУГИГЛ СЕЛЕНИЙ СУДЖАНСКОГО И БОЛЬШЕ-СОЛДАТСКОГО РАЙОНОВ



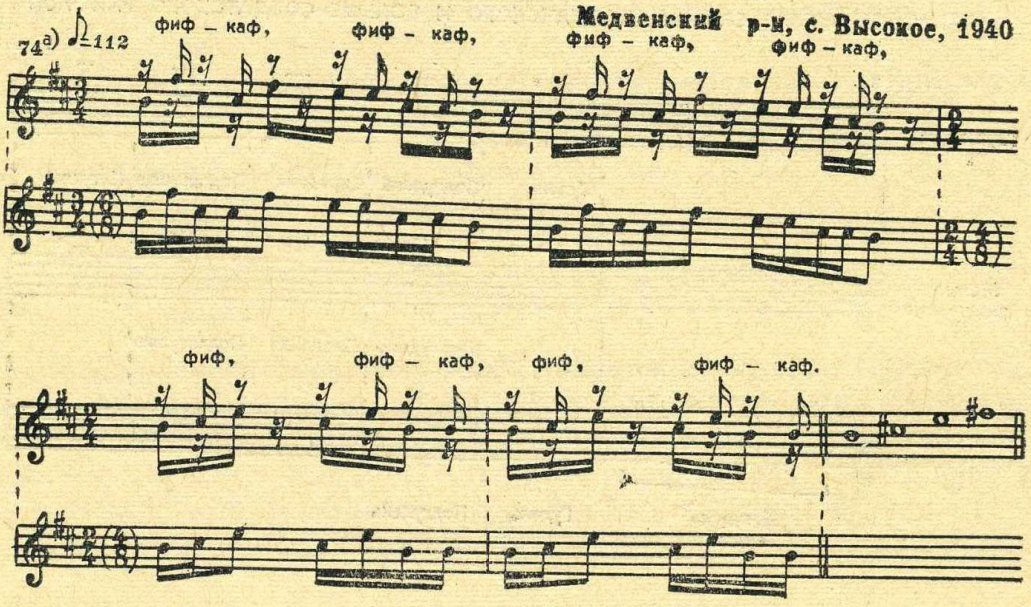
«Гудок — или большой гудень — режут всегда на два пальца (на вершок) против малого гудня» (Плехово).

Правила ансамблевой игры на кугиклах во всех обследованных нами селениях в основном одинаковые. Исполнительские функции распределяются между играющими так, что одни «играют», а другие «при-

дувают». Те, которые играют, должны иметь высокий голос и уметь перемежать звуки дудочек звуками своего голоса [1].

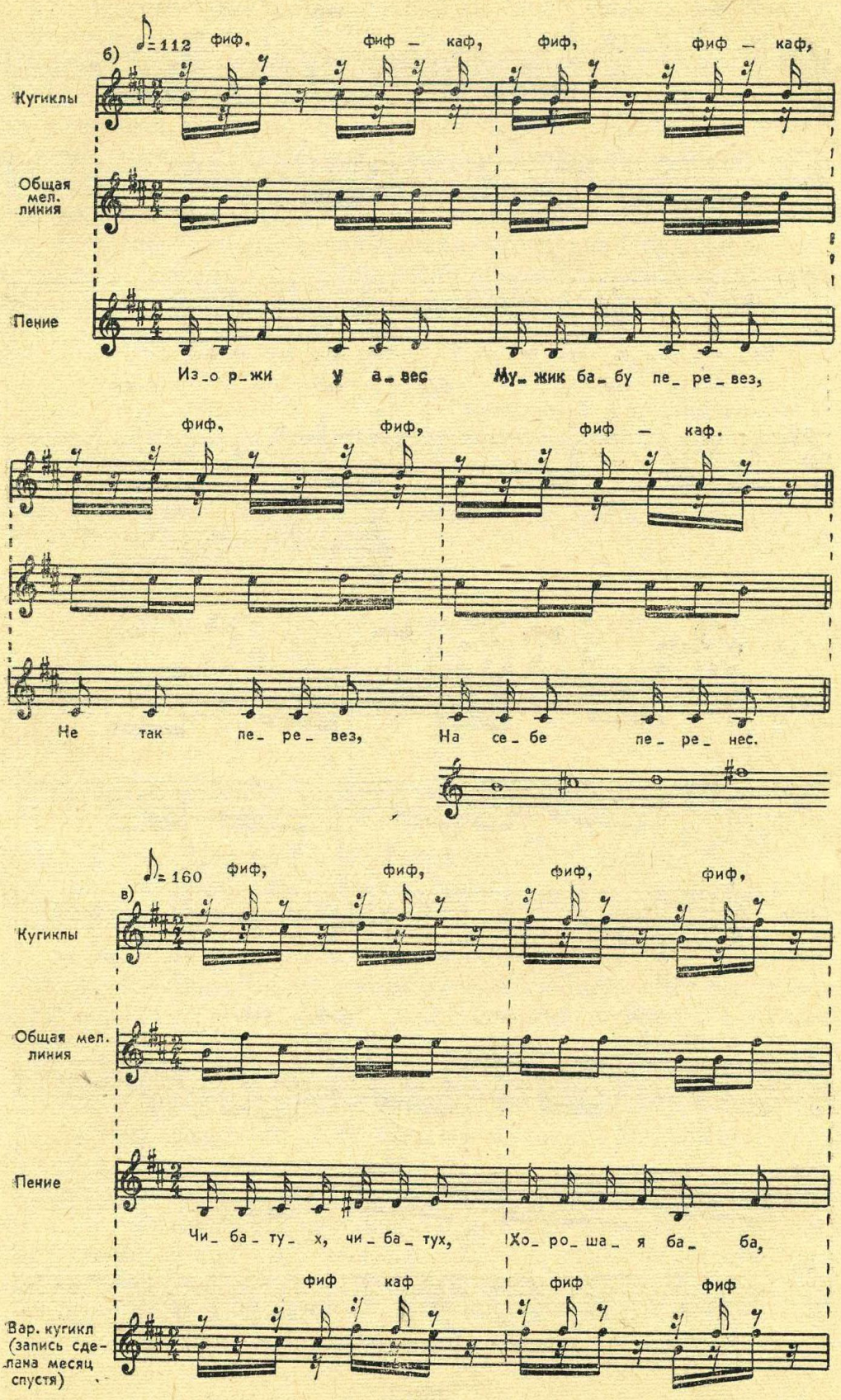


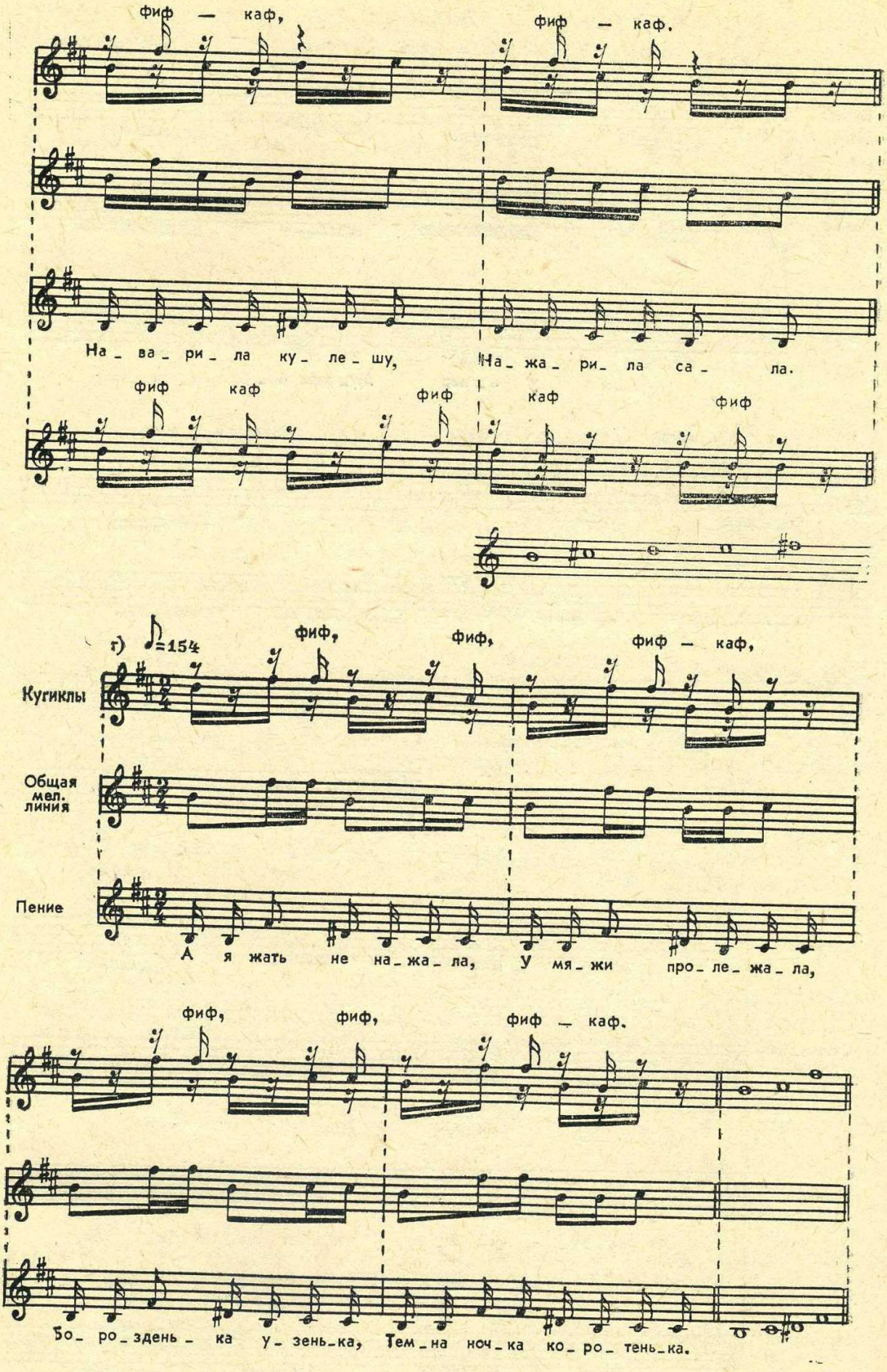
Играющая воспроизводит основную мелодию танцевальной пьесы, перемежая ее выкриками на соответствующей звукам высоте. Сначала казалось, что эти выкрики только усиливают звучание дудочек, однако детальная расшифровка фонозаписи показывает, что сочетание звуков дудочек и голоса образует мелодически и ритмически более сложный вариант пьесы (см. вторую строчку примера).



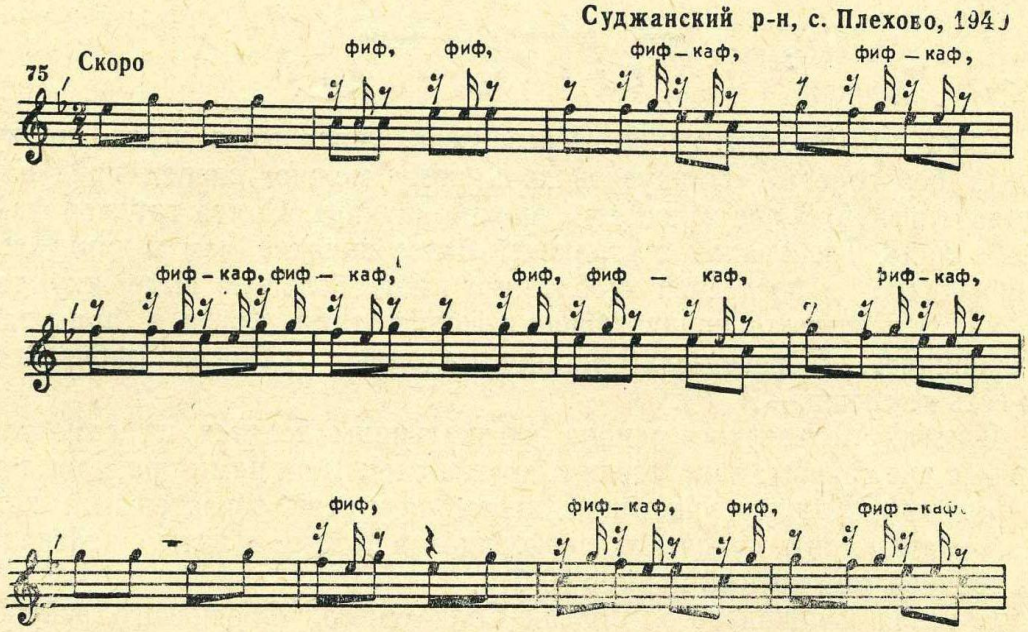
[1] Это заставило нас изложить партии играющих в нотах несколько необычно. Несмотря на то, что исполнительница одна, на нотной строчке получаются как бы две партии: звуки, извлекаемые из дудочек, обозначены нотами со штилями вниз; звуки, издаваемые этой же исполнительницей голосом, помечены нотами со штилями вверх и над нотами поставлены слова-возгласы: фиф-каф.

Возможно, найденная форма не совсем совершенна, но в данном случае она, нам кажется, наиболее соответствует действительному звучанию.


б)
♩= 112
фиф.
фиф — каф,
фиф,
фиф — каф,
Кугиклы
Общая мел. линия
Пение
Из_о р_жи у а_вес Му_жик ба_бу пе_ре_вез,
фиф,
фиф,
фиф — каф.
Не так пе_ре_вез, На се_бе пе_ре_нес.
в)
♩= 160
фиф,
фиф,
фиф,
фиф,
Кугиклы
Общая мел. линия
Пение
Чи_ба_ту_х, чи_ба_тух, Хо_ро_ша_я ба_ба,
фиф каф
фиф
фиф
Вар. кугикл (запись сделана месяц спустя)


фиф — каф,
фиф — каф.
На_ва_ри_ла ку_ле_шу,
На_жа_ри_ла са_ла.
фиф каф фиф каф фиф
г) ♩=154
фиф, фиф, фиф — каф,
Кугиклы
Общая мел. линия
Пение
А я жать не на_жа_ла, У мя_жи про_ле_жа_ла,
фиф, фиф, фиф — каф.
Бо_ро_здень_ка у_зень_ка, Тем_на ноч_ка ко_ро_тень_ка.

В с. Плехово Суджанского района мы спрашивали о правилах фифканья опытную игрицу Веру Прудникову; в частности, точно ли совпадает высота звуков дудочки и голоса. Она сказала: «Когда фифкают голосом, тоначка — на тонком, а толста на толстом»,— значит, высокие звуки фифканья совпадают с высокими звуками дудочек, а низкие — с низкими, хотя в приведенных примерах видно, что этот принцип не выдерживается до конца. Звуки фифканья соответствуют либо варьированию жалейки или дудки, либо вариантам певческой мелодии. «Куды зря не фикнешь, голосом не ошибаемся»,— говорила Прудникова. На вопрос о связи фифканья с ритмом песни она ответила: «В каждой песне знаешь, когда фикнуть и всегда одинаково» (см. ниже ее наигрыш «Батюшка», в котором фифканье непрестанно варьируется).



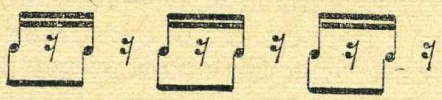
Другая исполнительница в этом же селе сказала: «Штобы правильно играть, надо понятие иметь, у какую [дудочку] дуть, а то какая [игрица] зачнет хукать по их (то есть на кугиклах.— *А. Р.*) хто зна куда».

Третья, Ходосова, добавила: «Бывает, что собираемся,— кугикл нет, только голосом «фифкают». Случитца, нет кугикл — под рожок и скрипку фифкают» (см. нотный пример № 157).

Судя по тому, как играла Бледнова на «паре» в с. Черный Олёх, можно сделать вывод, что наиболее умелые мастерицы фифкают чаще, чем другие, менее опытные, точнее в смысле совпадения высоты голоса и дудочки и оригинальнее в ритмическом отношении.

Игра на придувальных кугиклах на первый взгляд как будто легче. «Придувающая» только «дует», не издает звуков. Но на личном опыте

я убедилась, что это не так просто. Придувающие должны обладать широким дыханием и исключительной ритмичностью, ибо их партия сопровождает партию играющей с отставанием на одну долю в синкопированном ритме (см. нотный пример № 73). В Медвенском районе, например, придувающая следовала «по пятам» играющей, повторяла ее мотив с опозданием на шестнадцатую долю, отчего и получался синкопированный ритм. Придувающая жаловалась, что от такой игры болит голова. Действительно, воспроизвести ритмическую фигуру

50 

на играющих дудочках (без голоса) легче, чем синкопированную на придувальных:

51 

Одна из исполнительниц, Переверзева, учила меня играть на кугиклах без голоса: «Придувать хучь кому можно; вперед придувай, а тады фифкай: у вас голос есть, можно научица. Самое трудное фифкать у лад». Требования к играющей более высокие, чем к придувающей. Однако и последней необходимо иметь большую выдержку, так как часто неопытная придувающая ускоряет темп. Когда я, придувая, заторопилась, Переверзева остановила меня: «Ты не забувайся» (то есть не спеши.— *А. Р*).

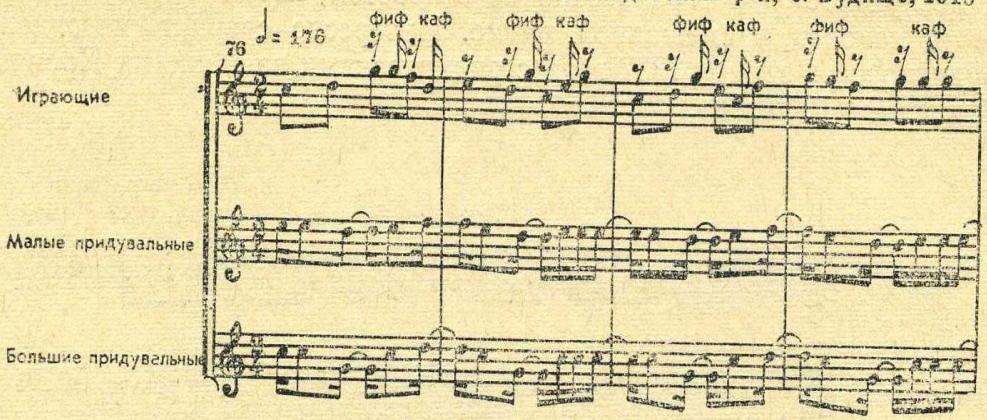
В селах Медвенского района кугикальницы делятся на самостоятельные две группы: одни играют, другие следом за ними придувают ту же мелодию. Каждая участница ансамбля имеет обязательный комплект «пары»: пять дудочек со звукорядом в объеме квинты с нейтральной терцией (см. нотный пример 79 б).

В селах Суджанского, Больше-Солдатского, Обоянского районов играющие и придувающие отличаются большими и малыми парами (см. рис. 32) и своими функциями.

Если пары играющих состоят из пяти дудочек, то норма придувающих — три дудочки: в малых придувальных дудочки соответствуют второй, третьей, четвертой дудочкам играющей пары; в больших придувальных большой гудень, или гудок, звучит ниже первой дудочки играющей пары; гудень совпадает с первой дудочкой, а подгудень — со второй дудочкой (таков, например, в Плехове наиболее утвердившийся состав ансамбля).

Уже по тому, как подобраны дудочки у придувающих, можно увидеть, что их партии самостоятельны и не сходны ни с играющей парой, ни между собой. Ограниченное число дудочек придувающих кугикл указывает на их функции подсобных инструментов, аккомпанирующих или, вернее, гармонически обрамляющих мелодию, исполняемую на играющих дудочках.

Б.-Солдатский р-н, с. Будище, 1946



Однако нельзя утверждать, что иного состава дудочек в придувающих кугиклах не бывает. В наших записях фигурируют кугиклы с различным количеством дудочек. Мария Головина в с. Черный Олёх сообщила нам, что оно колеблется от одного до пяти. Она, ее сестра, учившие меня играть на кугиклах, и я составили ансамбль. На «паре» играла Мария Головина, на малых придувальных — третьей и четвертой дудочке — Полина Конюхова, я — на больших придувальных в четыре дудочки: большой гудень, малый гудень, первая и вторая дудочки, а Елена Головина придувала на одной мизютке — пятой дудочке. Это получилось экспромтом: Елена вертела в руках свободную дудочку — «мизютку», которую она приспособила для придувания, подчеркивая главным образом ритмические контрасты.

Можно судить поэтому, что твердых правил игры на придувальных в смысле комбинирования состава дудочек не придерживаются сами играющие. Важно подчеркнуть, что в ансамблях этого района функции придувальных кугикл гармонически-ритмические, они не исполняют самостоятельные, осмысленные мелодические наигрыши, как в Медвенском районе.

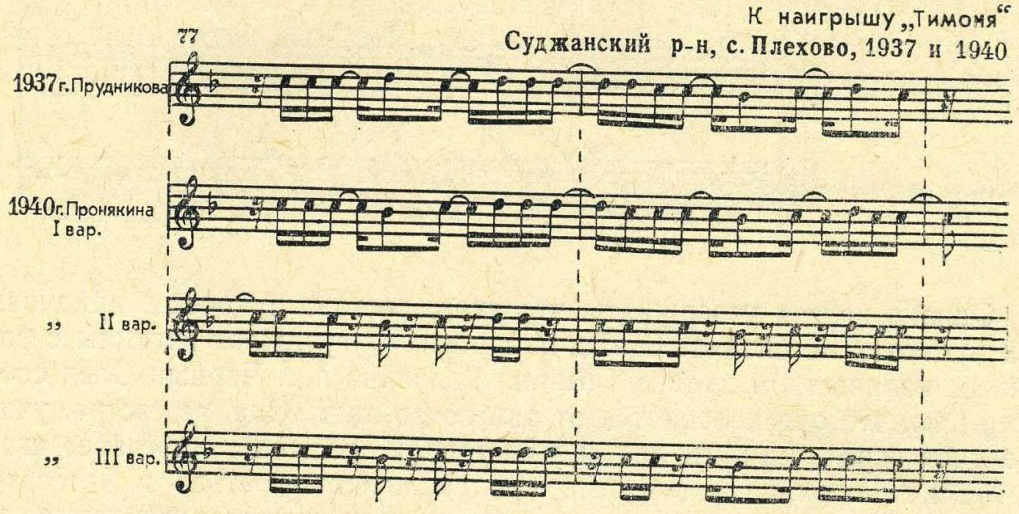
В том же селе опытная исполнительница показала нам игру на придувальных кугиклах, имея в распоряжении только пятиствольный комплект: придувание на малых придувальных в две (злимизютка и мизютка) и в три дудочки (сиредняя, злимизютка, мизютка, см. нотный пример № 93). В обоих случаях главной была злимизютка. Для игры на больших придувальных не хватало большого гудня, но и с двумя дудочками — гуднем и подгуднем — она исполнила партию ладово-гармонического значения.

В с. Плехово мы встретили отличную мастерицу «придувать» на больших придувальных В. Пронякину. Гармоническое обрамление мелодии сочетается у нее с ясным мелодическим рисунком; особенно умело она разнообразит ритмику наигрыша. Ритмическая изобретательность и чуткость просто замечательны. Показывая нам «Тимоню» на придувальных, она говорила: «Сколько хошь играй, и все по-разному буде —

вот послухайте»,— и играла сначала в простом, потом в синкопированном и, наконец, в смешанном ритме. Интересно сравнить исполнение Прудниковой в записи 1937 года с ритмическими вариациями Пронякиной в записи 1940 года.

К наигрышу „Тимоня"

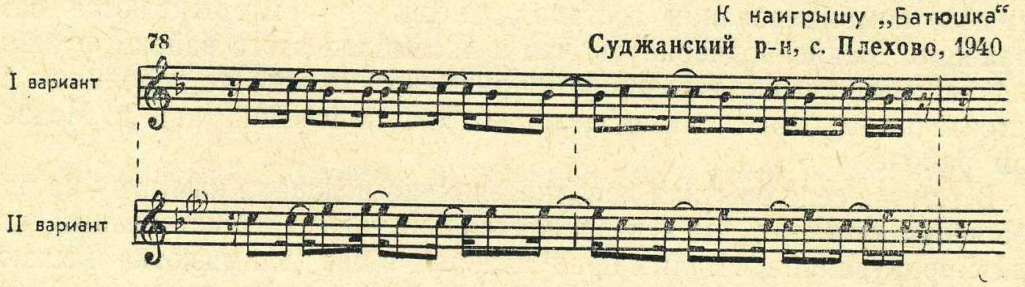
77 Суджанский р-н, с. Плехово, 1937 и 1940



Образцом изобретательности Пронякиной являются наигрыши «Батюшка» и «Жарко пахать». Она исполнила два мелодических варианта «Батюшки» на больших придувальных: первый — на дудочках «до» и «си-бемоль», а второй — на дудочках «до», «ми», обнаружив возмож-

К наигрышу „Батюшка"

78 Суджанский р-н, с. Плехово, 1940



ность использования не только соседних дудочек. Она заявила также, что «можно придувать на одной, на двух, на трех, на четырех и на всех пяти дудочках». Но и в этом случае принцип придувания не сходен с полифонией совместной игры нескольких кугикальниц с. Высокое Медвенского района.

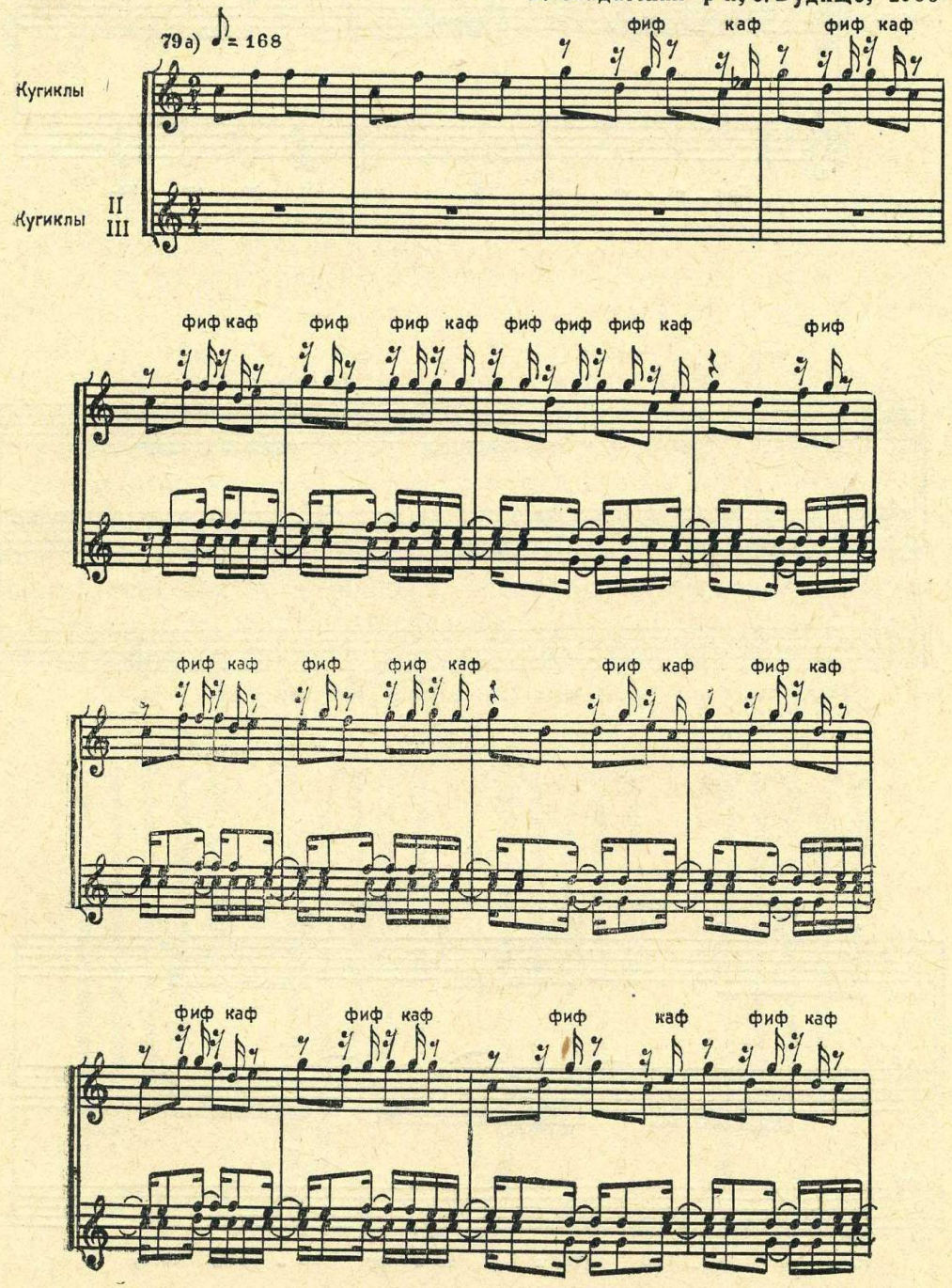
Пример сочетания больших и малых придувальных в исполнении одного человека Пронякина показала в песне «Жарко пахать» (сначала играла партию больших, потом перешла на малые). Она держала в руках пять дудочек: гудок, гудень, подгудень, злимизютку, мизютку, исключив из комплекта «сиреднюю».

Наше собрание наигрышей включает партитуры ансамблей сел Будище Больше-Солдатского района и Плехово Суджанского района, настройка и комплектование пар которых весьма сходны.

Совершенно отличны записи ансамбля с. Высокое Медвенского района.

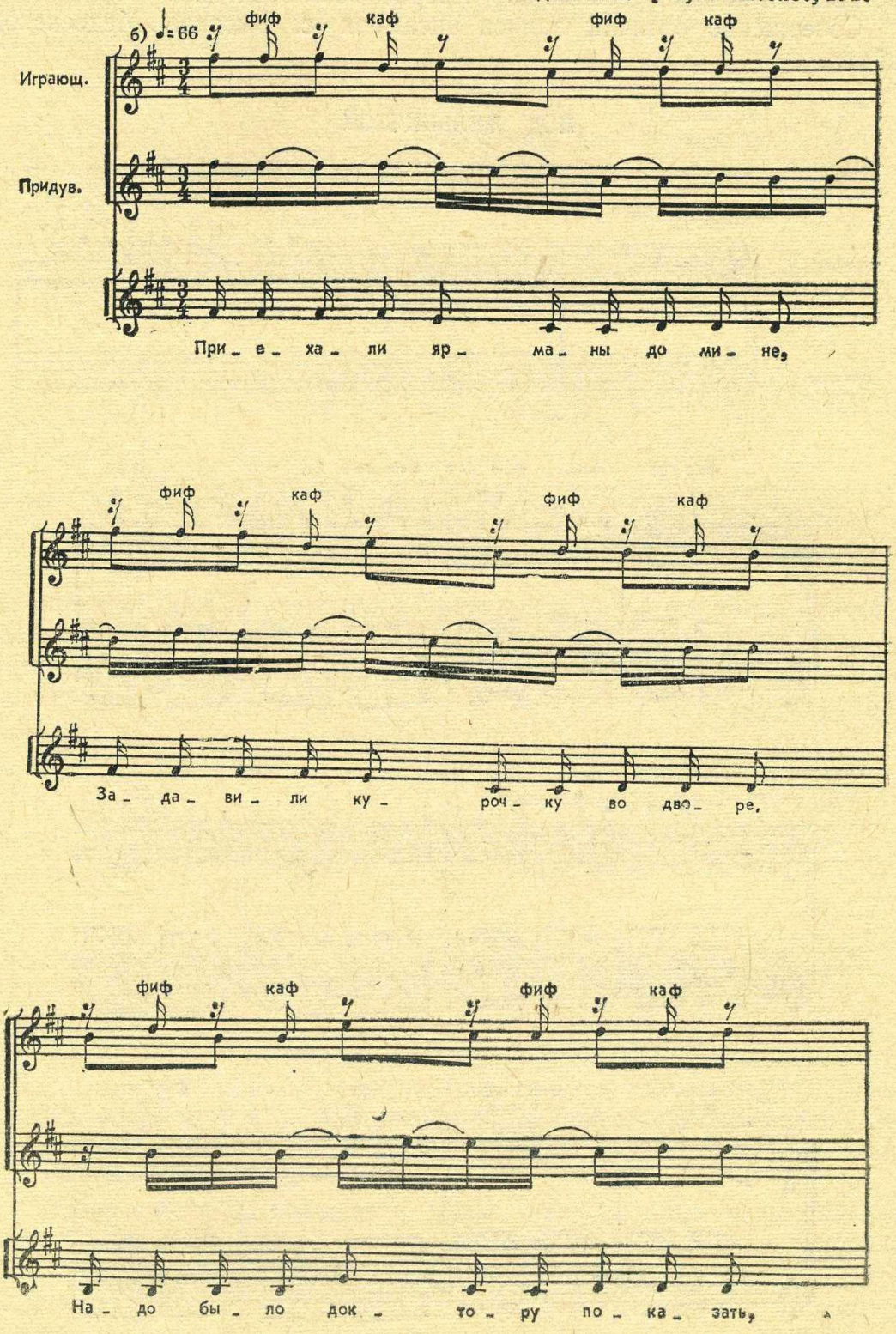
ПОД МЕЛЬНИЧКОЙ

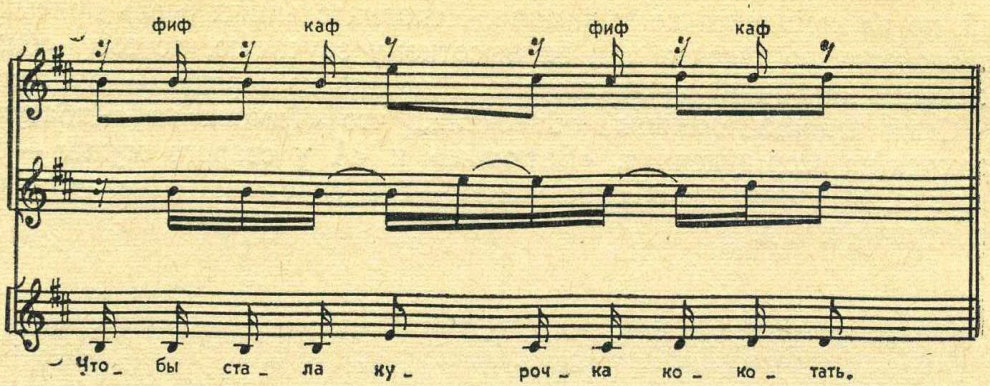
Б.-Солдатский р-н, с. Будище, 1966



ПРИЕХАЛИ ЯРМАНЫ

Медвенский р-н, с. Высокое, 1940





Репертуар кугикальниц, как и всех музыкантов духового ансамбля южных районов области, довольно обширный. Он состоит из плясовых пьес с короткими песенками к ним.

Наиболее распространены «Тимоня» и «Чибатуха», затем следуют «Смиренушка», «Полоса», «Камаринская» и, наконец, мало известные наигрыши.

Все эти пьесы делятся на две группы: в одну входят мелодии с ритмом, удобным для пляски «в три ноги» («Камаринская», «Смиренушка»), в другую — с ритмом для пляски «в две ноги» («Тимоня», «Чибатуха», см. вторую главу). Только с пятью дудочками в комплекте исполнительницы добиваются большого разнообразия в танцевальных наигрышах. Часто они построены на четырех звуках — один отсутствует. «Бувае на всех зли рота водишь», — говорили игрицы с. Высокое, — а есть такие, шо одну дудочку утягиваем».

Неиграющую дудочку «утягивали» или «пригинали», то есть опускали на палец ниже общего уровня находящихся у рта верхних отвер-

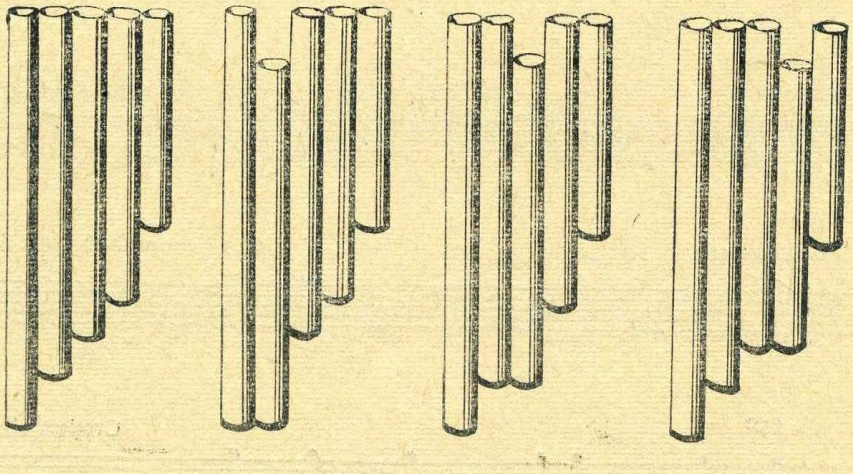
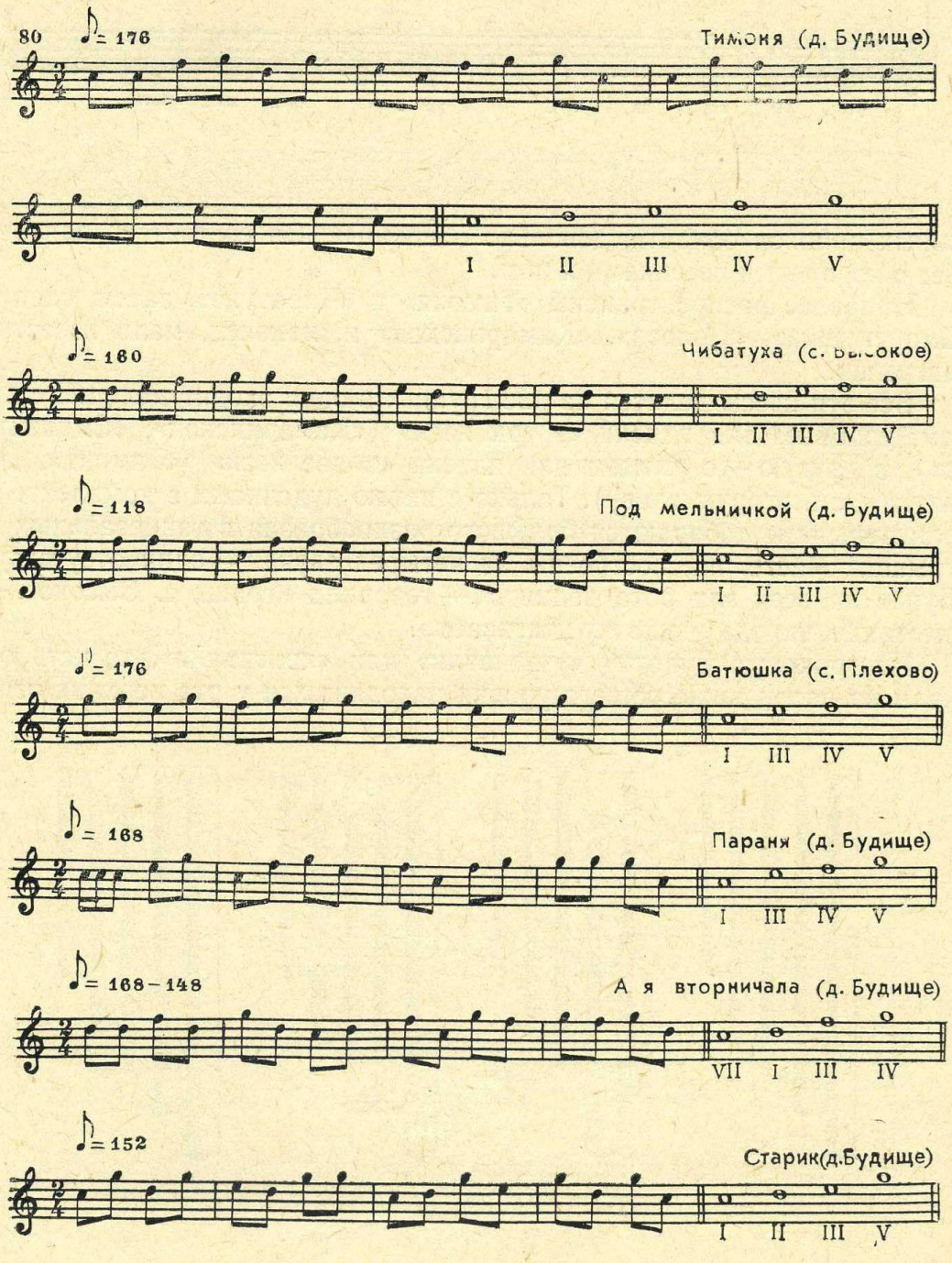
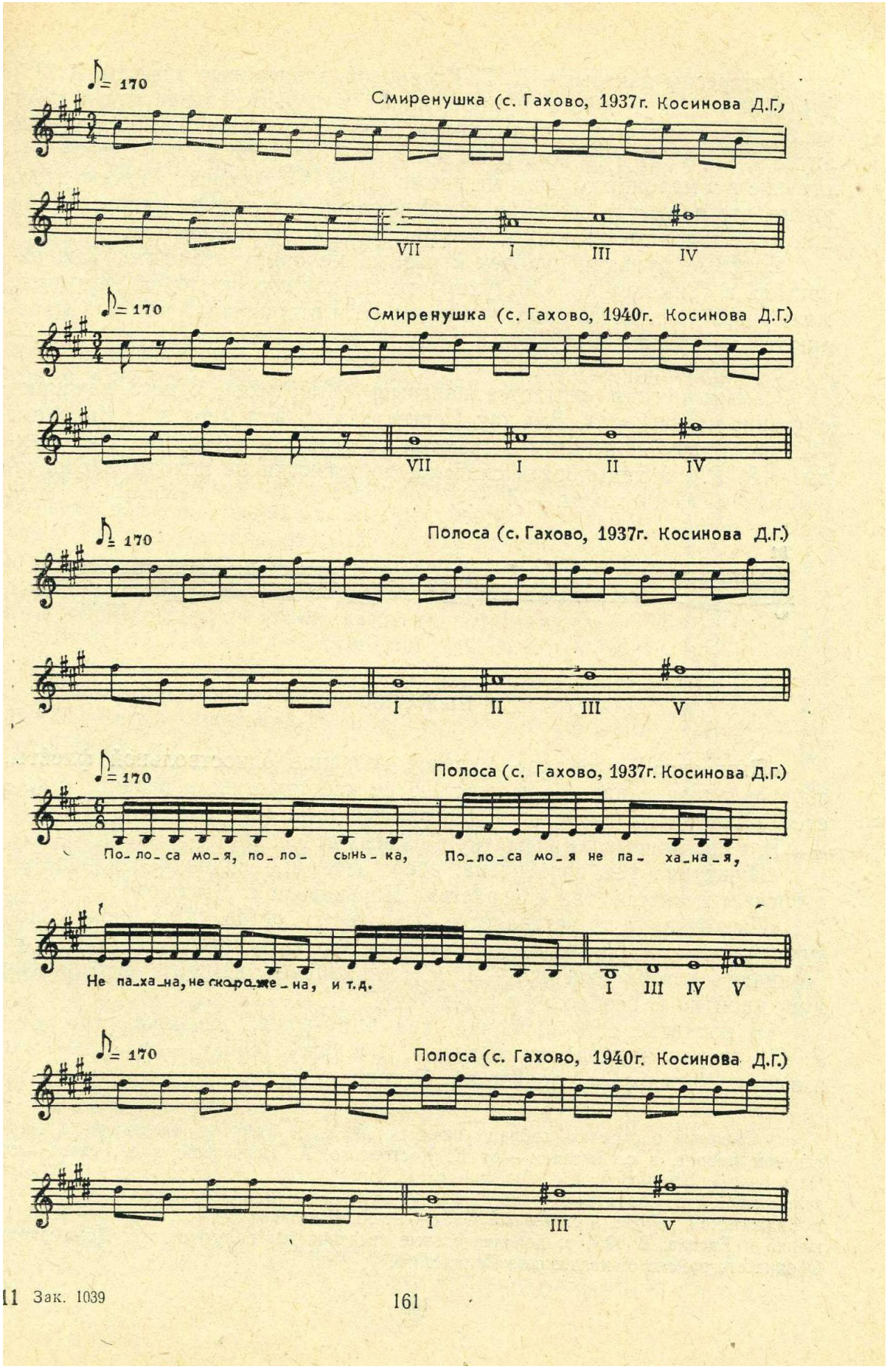


Рис. 33

стий, но из комплекта не вынимали. Исполнительницы очень привыкли к расположению дудочек и к их высотному звучанию, поэтому сбивались, если какой-нибудь не хватало, особенно из середины комплекта.

Сами исполнительницы объяснили, что «Тимоня» и «Чибатуха» играются на всех дудочках, «Батюшка» и «А у старого мужа» — без подгудня, «Параня» и «Смиренушка» — без сиредней, «Старик» — без подпятушки и т. д.

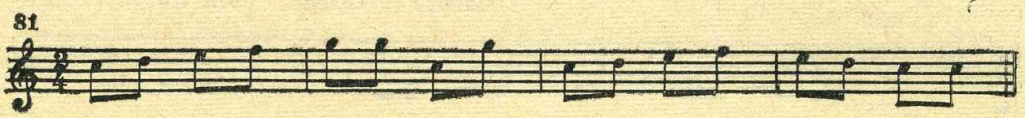



♩= 170
Смиренушка (с. Гахово, 1937г. Косинова Д.Г.)
VII I III IV
♩= 170
Смиренушка (с. Гахово, 1940г. Косинова Д.Г.)
VII I II IV
♩= 170
Полоса (с. Гахово, 1937г. Косинова Д.Г.)
I II III V
♩= 170
Полоса (с. Гахово, 1937г. Косинова Д.Г.)
По_ло_са мо_я, по_ло_ сынь_ка, По_ло_са мо_я не па_ха_на_я,
Не па_ха_на, не скороже_на, и т.д.
I III IV V
♩= 170
Полоса (с. Гахово, 1940г. Косинова Д.Г.)
I III V

Интересны наигрыши Д. Г. Косиновой, записанные дважды: в 1937 и в 1940 годах. В пьесе «Смиренушка» в первом случае отсутствует «сиредняя», в другом — злимизютка, в «Полосе» наиболее устойчивые звуки I, III, V; II и IV во втором наигрыше отсутствуют, а в первом наигрыше и в мелодии со словами нет то II, то IV ступеней. Из всего этого видно, что не всегда сведения самих играющих о составе дудочек в той или иной пьесе точны; иногда они расходятся с фонограммой.

Ладовые функции дудочек в разных мелодиях различны. Так, например, в «Тимоне» и «Чибатухе» пять звуков соответствуют звукоряду мажорного квинтового лада. А в пьесе «А я вторничала» или в «Смиренушке» подгудень выступает в роли первой ступени лада, а гудень — VII ступени минорного лада.

Самым легким считается наигрыш «Чибатухи», с него начинают обучение на кугиклах. Вот как Переверзева учила меня в с. Высоком: «Сперва рядом иди, потом с мизютки на гудень и назад (см. 1 и 2 такты. — *А. Р.*), а тады опять сначала, до мизютки не доходи, заворачивай назад» (3 и 4 такты. — *А. Р.*).



ПЫЖАТКА

«Пыжатка»[1] — местное, курское название **одноствольной флейты**, обусловленное характерной деталью ее конструкции: в верхнее отверстие инструмента забивается деревянный пыж (см. рис. 35).

Вот как описывали пыжатку в разных селениях:

«Пужатка.. уся проверчена, вверх снычок — палочка закладается, а просвет остается, так и играеть» (Перькова в с. Высоком);

«Пыжатка, та то уставляется пыж уверху, оставляется пролет, шоб дух проходил. У стволе провернута шшелка (отверстие. — *А. Р.*) и тут забивають узгори (вверху. — *А. Р.*); оставляють немного, шоб тольки духу пройти» (Кособродов в с. Любач);

«В пыжатке есть пробочка, как в бутылке, дирочка (щель. — *А. Р.*) сверху называется «язычок», а в боку (сбоку. — *А. Р.*) — «под язычок» (Черкасов и Бледнов в с. Гахово).

[1] Сведения о пыжатке собраны нами в 1940 г. от крестьян-колхозников в Медвенском районе, в с. Высоком — от Е. Касторного, А. Перьковой; в с. Гахово — от Черкасова и Бледновой; в с. Любач — от Н. Кособродова, А. Письменного и Ф. Музалевского; в Б.-Солдатском районе, в д. Будище — от М. Малышкина и Воронцова; в Суджанском районе, в с. Черный Олёх — от М. Щетинкина; в с. Плехово — от Ерошенко и Басова. В 1954 г. дополнительные сведения мы получили в с. Долженково Обоянского района от колхозника Полянского.

«Пужатка», «пожатка», «пажатка» и «пыжатка» — такие различные наименования мы слышали в разных местах.

Местные жители постоянно сопоставляли пыжатку с дудкой, указывая сходные или отличительные их черты, поэтому при описании пыжатки довольно трудно избежать упоминания о дудке. Обычно дудку и пыжатку делает один и тот же мастер. Путем сравнения легче уяснить особенности этих инструментов [1] (рис. 34, дудка и пыжатка).

В пыжаке три неделимые основные части: верхняя (пыж); средняя с голосовыми, или пальцевыми, отверстиями; нижняя («гудень»).

Отличительные признаки пыжатки, отмеченные всеми, следующие: пыж в качестве свистка; обязательные шесть отверстий для пальцев; бóльшая, чем у дудки, длина (см. раздел, посвященный дудке).

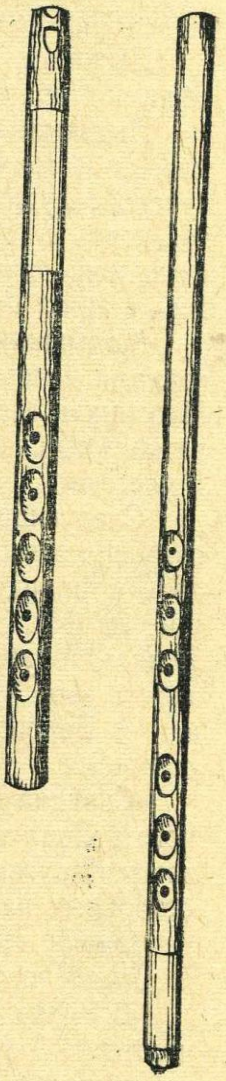


Рис. 34

Пыжатку изготовляют из ствола (ветки) клена, реже черемухи; внутри клена есть стержень, в котором удобнее просверлить буравчиком отверстие. Ветку выбирают весной, очищают ее от коры, просверливают. Готовую цилиндрическую трубку высушивают на печке или на солнце и потом уже делают из нее пыжатку. Если ветка сыровата, а сделать надо поскорее, то пыжатку оставляют с корой, чтобы не потрескалась.

Бывает и так, что ветку срезают осенью, но считается, что весенняя лучше, прочнее.

Ни возраст, ни часть дерева не имеют значения, важно срезать, просверлить и высушить именно «живую» ветку.

Мы видели у Малышкина много заготовок — просверленных стволов одинаковой длины и толщины.

Сначала отбирают ветки на пыжатки, а какие не «сгодились», оставляют на дудку. Просверливают ствол специальным буравчиком, всегда одним и тем же. Если же палка (ствол, кусок дерева) толще нормы, то в целях единой настройки инструмента с ансамблем (об ансамбле см. ниже) делают трубку короче или просверливают другим буравчиком более широкое отверстие. В таких случаях происходит отклонение длины или диаметра от установленной нормы.

Длина и толщина пыжаток, изготовленных мастерами-пыжаточниками, в разных районах различна. Так, длина пыжатки Щетинина (с. Черный Олёх) 13 вершков; Малышкин (д. Будище) отмерял на глаз $^3/_4$ арши-

[1] Хотя пыжатка более усовершенствованный инструмент, чем дудка, целесообразнее сначала дать описание пыжатки, потому что дудка настраивается по пыжатке.

на; Касторный (с. Высокое) считал нормой 6 коргов[1], Музалевский — в среднем 54 *см,* а иногда и 1 аршин.

Малышкин говорил: «Бывает пыжатка размером больше и голосом толще», — это тогда, когда приходится играть с кугиклами, дудками и рожками (жалейками), настроенными иначе, «коих» — по его словам — «другой лад».

Разница строя такой пыжатки с остальными инструментами незначительна, примерно на полтона-тон ниже. Длина такой пыжатки соответственно на один-полтора сантиметра больше.

Малышкин указал, что именно такие пыжатки («размером больше и толще голосом») были распространены в старину.

Пыжатка Полянского в с. Долженково больше размером, строй ее на полтора тона ниже, чем у Малышкина.

Пыжатки иногда украшались орнаментом или «писаными концами», то есть узорами по краям (Черкасов), другие разрисовывались краской (дудка Басова), на некоторые надевались «гаечки» из вишневой коры (Малышкин), которые «нагоняют» на ствол в двух местах по нескольку штук: вверху между «свистушкой» (см. ниже) и «пальцами», а внизу на гудень (Щетинин).

Малышкин часто украшал свою пыжатку павлиньим пером или веточками дерева. На концерте 9 мая 1946 года в зале им. Чайковского Малышкин вышел на сцену с пыжаткой с не срезанными ветками. Эти ветки (длиннее ствола пыжатки) он украсил бумажными листьями и цветами.

Следующий этап изготовления пыжатки таков: после того как просверлено отверстие в стволе, нужно «заделать» ее у рта, то есть прорезать в цилиндре с тыльной стороны четырехугольное отверстие (см. рис. № 35), называемое Малышкиным «язычок», Щетининым «свистушка», Музалевским и Бледновым (с. Гахово) — «подъязычок»; потом забить пыж и уже после «прорезать пальчики» (Музалевский, Малышкин и Воронцов говорили «голоса» и «пальцы»), то есть пальцевые отверстия.

Сначала прорезается одно, самое верхнее отверстие для указательного пальца точно на середине трубки, а потом уже на глаз прорезываются другие отверстия, соответствующие привычному положению всех остальных пальцев обеих рук. Мастер никогда не ошибается при прорезывании дырочек, рассчитывая положение пальцев, и не нарушает интервального соотношения высоты звуков в звукоряде.

В дудке Музалевского все шесть отверстий одинаковой величины, примерно 5 *мм* в диаметре, в дудке Малышкина нижние пять одинаковы, тоже по 5 *мм*, а шестое, которое находится на середине трубки, меньше — около 2 *мм* в диаметре. Вокруг каждого отверстия выреза-

[1] Корг — ширина ладони или, вернее, ширина кулака, охватившего палку. Это бытовой прием измерения длины. Им пользуются дети при игре в лапту: «канаются» (отмеряют по палке), кому первому начинать.

ются углубления для удобного положения пальцев, так же как на дудке и жалейке (см. рис. № 35).

Малышкин объяснил, что если все отверстия сделать маленькими, то пыжатка будет звучать тихо, а маленькое отверстие увеличить нельзя — «она сипеть будя, а так она звонкая».

Пыжатка обычно подстраивается под другие инструменты, уже обыгранные в ансамбле, путем подрезывания гудня, то есть нижнего конца ствола. Разница в высоте незначительна, и подрезывать приходиться очень мало.

А проверенная в ансамбле, она становится основным инструментом, под который, в свою очередь, подстраиваются все остальные вновь изготовленные инструменты — рожки, кугиклы, скрипки.

*

Пыж представляет собой по форме цилиндр, усеченный на $^1/_8$ параллельно оси (см. рис. 35). Длина его 1 *см*. Его поверхность выглядит как усеченный круг — сегмент (а). Пыж забивается в заготовленную трубку вровень с краями, как пробка, плотно пригоняется к внутренним стенкам. Между срезанным краем круга и тонкой очищенной стенкой трубки образуется щель (б).

Пыж выполняет роль втулки свистка. На расстоянии одного или полутора сантиметров от верхнего края противоположной пальцевым отверстиям тыльной стороны трубки прорезается четырехугольное звуковое отверстие, называемое «свистушкой» (в). Нижняя граница прореза постепенно скашивается вдоль ствола „на нет", так что самый конец отверстия получается острый и тонкий.

Верхний край трубки в том месте, где находится щель, подчищается внутри так, что стенка, имеющая толщину 3—4 *мм*, суживается здесь до одного миллиметра (г).

В пыжатках, виденных нами в Медвенском районе в с. Любач, в том месте, где прорезано язычковое отверстие (то есть около «свистушки», «подъязычка» — д), вокруг трубки навернута нитка в 20—25 рядов.

На пыжатке Музалевского у «подъязычка» тоже имелась нитка, закрывающая часть отверстия. Музалевский называл ее «пышок» и уверял, что накручивать нитку, веревочку, шпагат нужно обязательно, иначе «вищеть (свистеть. — *А. Р.*) буде, а надо, штоб тарахтела». Можно вместо нитки заклеивать воском, «тольки вощечок хуже, могеть соскочить» [1].

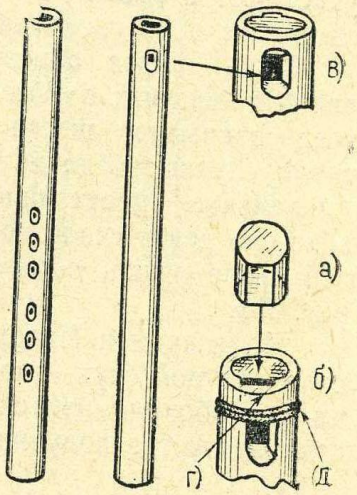


Рис. 35

[1] Те же сведения записаны от Музалевского еще в 1937 г. участниками первой экспедиции в Курскую область Здановичем и Кривоносовым. Приведу выписки из материалов экспедиции: «У верхнего отверстия, вокруг цилиндра напаивается воск. Вместо воска часто наматывают на верхний конец инструмента шпагат» (Зданович).

Сравнивая инструменты Малышкина, Воронцова, Музалевского и Письменного, мы обнаружили, что на пыжатках Малышкина отсутствует описанная деталь. А частичное обвязывание шпагатом, ниткой или наклеивание воском «свистушки» Малышкин и Воронцов объяснили нам следующим образом: «Обвязывают если трескается, или которые не умеют пыж делать, а так нет. Он у них свистить, тады заматывають, чтоб бурахчала — вот тах-то», — и Малышкин показал все это.

Манера Малышкина держать инструмент у рта отличалась от манеры Письменного, игравшего на пыжатке работы Музалевского. У Малышкина наружная сторона нижней губы выполняет те же функции, что шпагат, нитка, кусочек воска у Письменного. Назначение ниток, воска, губы — направить струю воздуха так, чтобы она равномерно и пропорционально распределялась между стволом и язычковым отверстием.

*

На средней части пыжатки, как говорилось, прорезано шесть голосовых отверстий, которые составляют две группы по три штуки. Верхние три — между ними по 2,5 *см* — предназначены для левой руки, нижние три, с теми же интервалами, — для правой руки. Расстояние между тройками 4,5 *см* [1].

При беглом знакомстве с инструментом кажется, что у пыжатки может быть только семь звуков соответственно шести отверстиям (при прослушивании наигрышей звуков кажется меньше, так как не все они участвуют в равной степени, а некоторые почти не используются). На самом же деле пыжатка издает восемь звуков в пределах октавы.

Семь звуков образуются посредством последовательного открывания голосовых отверстий снизу вверх, седьмой звук получается при всех открытых шести отверстиях, а восьмой — октава к первому — в том случае, когда пять нижних отверстий закрыты, а самое верхнее (маленькое, прорезанное на середине трубки) открыто. В открытом виде оно делит столб воздуха внутри ствола пополам и дает звук октавой выше звука, образующегося при всех закрытых отверстиях (см. рис. 36).

Малышкин и Письменный при воспроизведении звукоряда пропускали седьмой звук — после шестого звучал сразу восьмой. Тогда я сама попробовала извлечь на пыжатке Малышкина все звуки в последовательности: получился звукоряд из семи по порядку восходящих

В заметке Кривоносова указано, что верхний конец дудки перевязывают шпагатом, который предварительно протирают воском. Делается это для того, чтобы пыжатка «бурахчала (звучала без передуваний), иначе она будет свистеть. «От этого приспособления пыжатка получает своеобразный шипящий тембр» (Зданович).

[1] Условно отверстия нумеруются нами снизу вверх по восходящему звукоряду, так же и на остальных инструментах — дудке, жалейке.

ступеней; восьмой звук — октава — образовался при всех, кроме шестого, закрытых отверстиях.

Пыжатка Письменного была настроена на тон ниже в сравнении с пыжаткой Малышкина. Во время игры оба почти не употребляли второй, третий и седьмой звуки.

Главный упор делался на первый и четвертый звуки — *соль* и *до*. Средние между ними звуки — *ля* и *си* служили главным образом для мелизмов, которые у Малышкина и Письменного почти не встречались.

На вопрос, можно ли добиться других звуков (имелись в виду полутоны), если не полностью, а только наполовину закрывать пальцем отверстия, и Воронцов и Малышкин, попробовав, сказали: «Нет, так не будя играть, так ня выйдя». Было ясно, что об этом они никогда не думали. Точную высоту звуков в строе пыжатки мы проверили на привезенных нами инструментах. На одном из них Малышкин играл свои мелодии для фонографа (см. нотные примеры №№ 94, 95).

У Письменного «голоса» не имеют названий, у Малышкина обозначены все звуки, кроме седьмого.

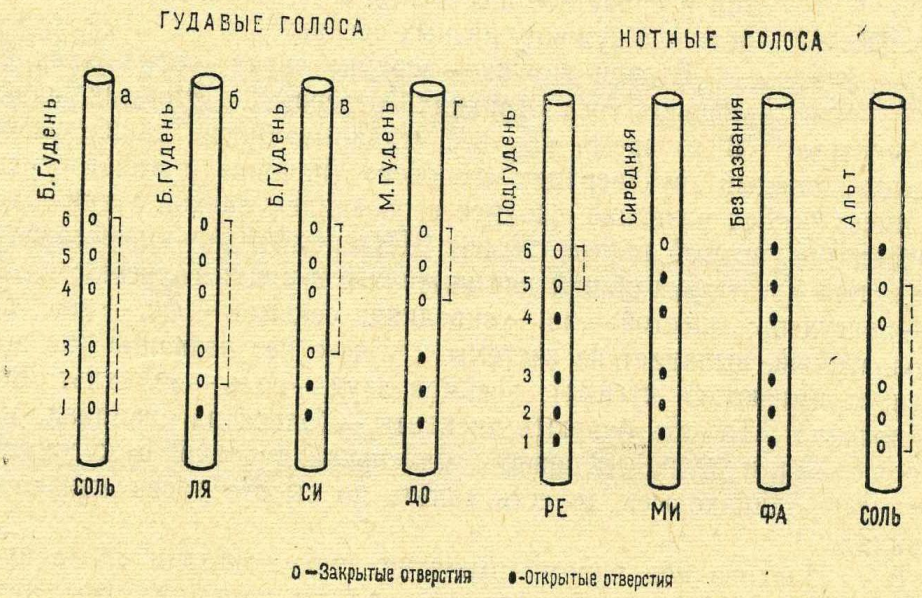


Рис. 36

«Голоса», или «пальцы», у Малышкина, например, соответственно делятся на две группы. Первая группа, включающая четыре нижних звука, извлекается с помощью трех нижних отверстий. Они называются «прибойные», «гудавые» или «придувальные».

Слово «гудень» применительно к пыжатке имеет несколько различных значений. Это —

1) третья часть пыжатки от нижней дырочки до конца трубки;

2) звук *соль* при закрытых шести отверстиях («большой гудень»);

3) звук *до* при закрытых верхних трех отверстиях («малый гудень»);

4) у Малышкина нижняя часть трубки от третьего сверху отверстия до нижнего конца ствола.

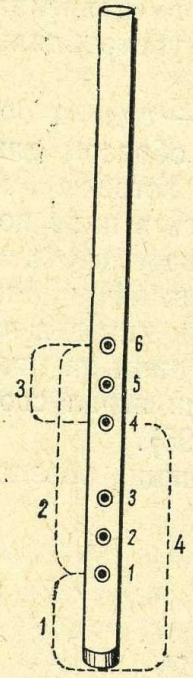


Рис. 37

«По сих пор будя усё гудень, — сказал Малышкин, показав расстояние от четвертого по порядку отверстия до нижнего конца трубки.— И голоса у него гудавые, прибойные, усе три пальца зараз подымаются и прибиваются усе вместе». Чаще всего во время игры все три отверстия закрываются или открываются одновременно, отсюда и название «прибойные», или «гудавые». На мой вопрос Музалевскому, для чего прорезано шесть дырочек, если обычно используются только четыре (верхние три и сразу все шесть), он ответил: «Иной раз ковыльнеть иде нужно у разных песнях».

Вторая группа — верхние звуки — образуется с помощью трех верхних отверстий. Это так называемые «нотные». В то время как все «гудавые» носят общее название «гудень», каждый звук верхних «голосов» (начиная с малого гудня — *до*) имеет особое название, сходное с названием звуков кугикл, дудки, жалейки (см. нотный пример № 36). Четвертый — *до* — называется малый гудень (этот звук общий для нижних и верхних голосов); пятый — *ре* — подгудень; шестой — *ми* — сиредняя; седьмой — *фа,* — как редко используемый, выпадает из системы и у него нет названия (по высоте равен «злимизютке» кугикл); восьмой звук — *соль* — это альт. Воронцов пояснил: «То есть бувають дисканты — голоса на скрипках, а этот потолше, «альт» будя, он ровно с маленькой дудочкой в кугиклах играеть, они одинаковые», то есть «альт» по высоте равен «мизютке» в кугиклах.

В с. Плехово под видом «пыжатки» нам показали сделанную из ствола ружья железную флейту, которая по приемам игры, тембру, внешнему облику, устройству верхней части и отсутствию пыжа больше напоминала дудку. Однако Ерошенко, Басов и Гламаздин уверяли, что это все-таки пыжатка, а не дудка, потому что у нее шесть пальцевых отверстий, в то время как у дудки всего пять [1].

[1] В Курском Доме народного творчества мы получили подобную этой деревянную флейту, по форме напоминающую дудку, тоньше и короче всех виденных нами дудок, тоже с шестью голосовыми отверстиями. Флейту эту привезли в Курский Дом народного творчества на районную олимпиаду из с. Гостищева Сосновского района.

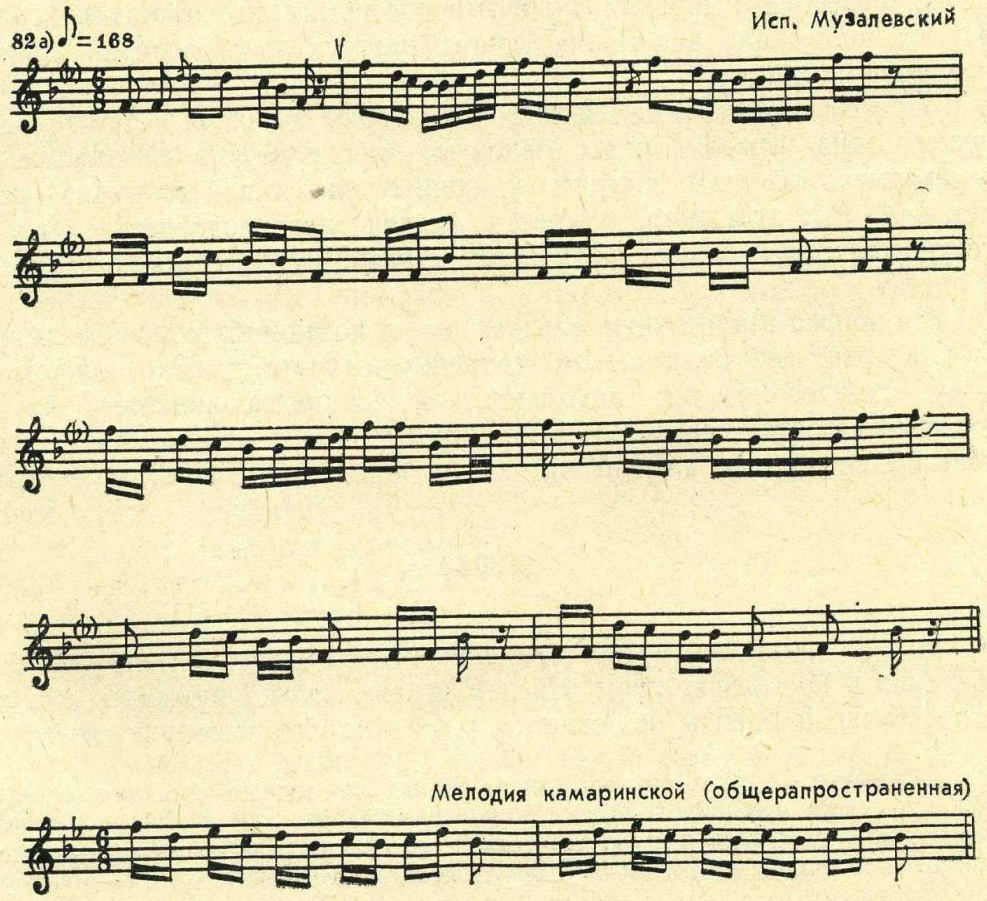
*

Пыжатка — редкий инструмент, но его любят все исполнители. Прежде чем играть, пыжатку мочат в воде: Письменный и Малышкин брали в рот нижний конец, закрывали пальцем отверстия, а верхний конец с пыжом и со «свистушкой» погружали в кружку с водой, втягивая воду в рот. «Пьет воду, как гусак», — шутил Малышкин. Кугикальницы говорят, что играть с пыжаткой лучше, удобнее, так как звуки ее чистые, пронзительные, она хорошо «выводит». «Дудки не так часто (подвижно. — *А. Р.*) играют, и звуки у них тоньше (то есть слабее, тише. — *А. Р.*)» (Перькова, с. Высокое). По моему личному впечатлению, на дудках тоже получается чистая игра и «выводят» они не хуже, чем пыжатки.

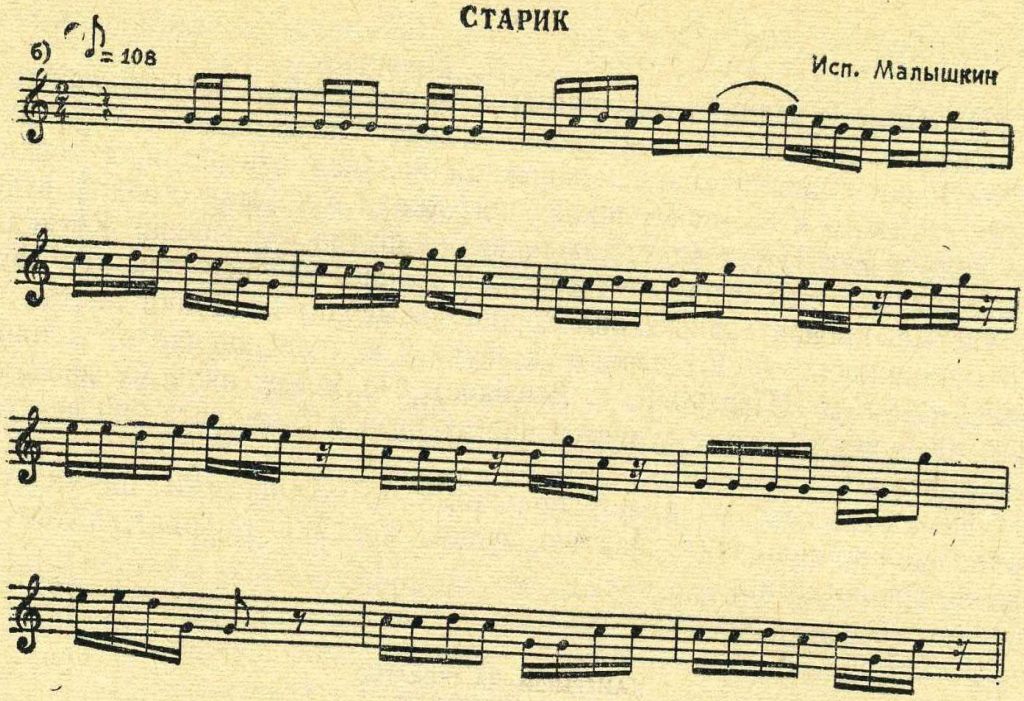
Пыжатки соло обладают большими возможностями, на них свободно можно исполнять партию дудки, жалейки (рожка), а тем более — партию кугикл.

НАИГРЫШИ НА ПЫЖАТКЕ

КАМАРИНСКАЯ



СТАРИК



В ансамбле с другими духовыми инструментами пыжатки переходят на положение аккомпанирующих инструментов, подобно «придувальным» кугиклам.

При совместной игре две пыжатки играют в унисон и двухголосно, иногда одна пыжатка ведет мелодию, другая вторит ей. Малышкин рассказывал об этом: «Играем у одно, тольки какой пристане (устанет. — *А. Р.*), атдахнеть, дождется, какая нота подойдеть, он у ее уступаеть, она и ладно получается. Тады другой атдыхае, так она и идеть».

На вопрос Малышкину, слышал ли он когда-нибудь, чтобы пыжатку или дудку называли словом «свирель», он ответил: «Это по-письменному, по-ученому так называют, как она просверливается, так она у них называется «свирель», а по-нашему говорят «вертится», и у нас называется «дудка», али «пыжатка».

ДУДКА

Дудка [1] наиболее распространенный инструмент, легкий для изготовления и по технике игры. На нем играют только мужчины. Это род одноствольной флейты без свистка, роль которого выполняет язык.

[1] Сведения о дудках мы получили от тех же лиц, которые рассказывали нам о пыжатках (хотя исполнители были другие). В частности, нам сообщили различные данные: о способе настройки — Музалевский, об исполнении — Басов, Ерошенко, о способе изготовления — Малышкин и Воронцов, о разновидностях дудки — Касторный из с. Высокое.

Знаток народных инструментов Привалов такую флейту относит к детским дудкам [1]. Дудки в Курской области бытуют больше, чем в других местах, и превосходят по качеству жалейки и пыжатки (см. рис. 34).

Отличительные признаки дудки: 1) косой срез у рта «корытцем»; 2) отсутствие свистка; 3) пять отверстий; 4) соответствие строя и наигрышей с жалейкой (рожком).

Названия неделимых частей дудки сообщил только Воронцов: а) целая дудка — «стволик»; б) верхняя часть (язычок) — «отверстие у рта»; в) средняя часть — «дырочки на пальчики»; г) нижняя часть — «гудень».

Дудка чаще всего делается из клена или черемухи; довольно часто встречаются и медные дудки [2].

Деревянная дудка (по утверждению Басова, Малышкина и Музалевского) должна быть такого диаметра, как и пыжатка, но обязательно короче: пыжатка на два вершка длиннее дудки, величина которой в среднем 33 *см*; пыжатки — 43 *см*.

В с. Высоком Касторный сообщил нам еще об одной разновидности дудки — «гудиле». «Гудило» по длине занимает среднее положение между пыжаткой и дудкой. «Пыжатка имеет в длину

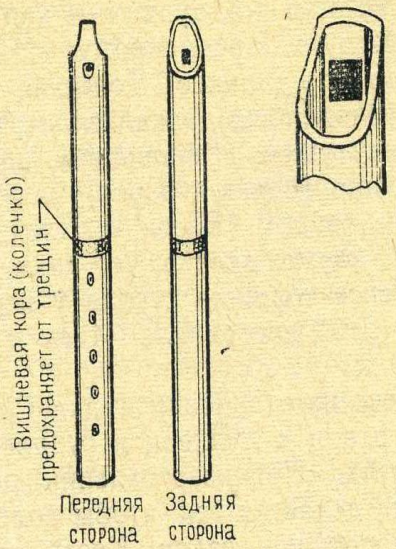


Рис. 38

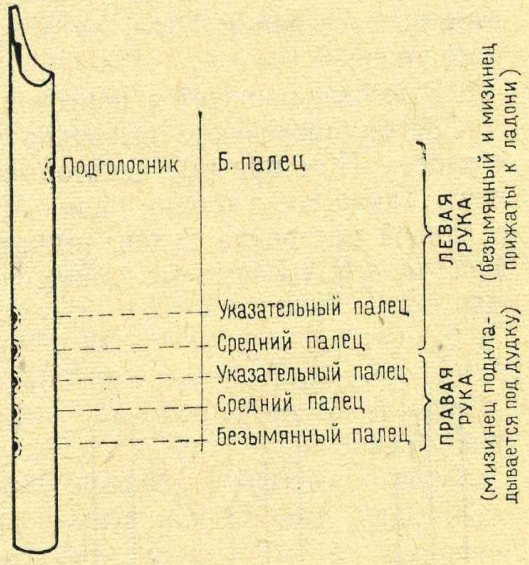


Рис. 39

[1] Привалов Н. И. Музыкальные духовые инструменты. Записки русской и славянской археологии Русского археологического об-ва, т. VII, вып. 2. СПб., 1907; т. VIII, вып. 2. СПб., 1909.

[2] О металлическх дудках мы услышали еще по дороге в с. Черный Олёх от колхозников, ехавших с нами на грузовой машине. Затем увидели железную, облицованную медью, дудку у Ф. И. Бледнова, работника кооператива в с. Черный Олёх, и, наконец,— железную дудку (ствол ружья), называемую пыжаткой только потому, что в ней шесть отверстий для пальцев (но расположенных на равном расстоянии),— у П. Д. Ерошенко в с. Плехово.

6 коргов, гудило — 5, дудка — 4 корга», — сказал он. «Гудило» известно Музалевскому и Письменному: «Это такие дудки, как и обычные, но больше (то есть длиннее). Толщина одна и та же».

Как говорилось, дудка делается из клена. Она просверливается от корня к верхушке. «Основание», находящееся ближе к корню, служит верхом дудки (берется в рот), а верхняя часть ствола — вершина — нижним ее концом (Басов, с. Плехово). Почему это так, Басов не мог объяснить, только сказал, что «аккуратней сдается» (кажется.— *А. Р.*). Тем не менее толщина ствола у верхнего конца дудки, на которой он играл, (у рта) составляла 4 *см* в окружности, а нижнего конца — 5—6 *см*.

Процесс изготовления дудки Ерошенко называл «вырезка». Отверстие для рта и в дудке и в гудиле срезается наискось, «корытцем» (Касторный). «При изготовлении режешь наскосы»,— говорил Басов. Косой срез делается так, чтобы более длинная сторона среза была спереди, а короткая — сзади. Косой срез «корытцем» — основной отличительный признак дудки (см. рис. 38). После «корытца» мастер вырезает «воротцы» (Басов), «язычок» (Воронцов), «прорезь» (Ерошенко), «отверстие губы» (Гламаздин), то есть язычковое четырехугольное отверстие на расстоянии 0,9—1 *см* от края на передней стороне более длинного конца.

Этим заканчивается приготовление первой, верхней части.

Затем прорезают «дырочки» для пальцев (Басов), «пальцы», или «голоса» (Касторный), некоторые — на глаз (Басов, Ерошенко, Бледнов). Такие же мастера, как Малышкин и Музалевский, заботятся о единой настройке дудки, пыжатки, жалейки, поэтому прорезают отверстия для пальцев на дудке по определенному правилу, подравнивая ее под пыжатку, чтобы звуки совпадали.

Порядок настройки дудки следующий: она прикладывается к пыжатке так, чтобы верхние края обоих инструментов оказались на одной высоте. На уровне четвертой по порядку снизу дырочки на пыжатке (3-й сверху) прорезывается нижнее отверстие на дудке. Затем — еще два отверстия, на уровне пятой и шестой дырочек пыжатки. После этого дудка передвигается вниз по стволу пыжатки так, чтоб верхняя

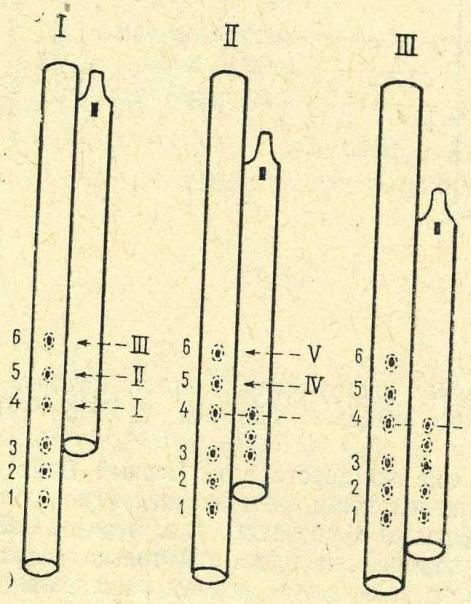


Рис. 40. Настройка дудки по пыжатке
Пальцевые отверстия дудки нарезаются в порядке указанных номеров (I, II и т. д.)

прорезанная на ней дырочка оказалась на высоте третьей дырочки (сверху) пыжатки (см. рис. 40 — I, II). И тогда на уровне верхних двух отверстий прорезаются остальные дырочки на дудке.

Когда же пять дырочек готовы, дудку передвигают еще ниже, подравнивая верхнюю дырочку под четвертое отверстие пыжатки (см. нумерацию сбоку на рис. 40, III) и сравнивают нижние концы обоих стволов: здесь надо проследить, чтобы ствол дудки был короче ствола пыжатки приблизительно на 1,5 *см*, а на глаз — на ширину большого пальца мужской руки. После этого проверяют строй обоих инструментов и в случае надобности подрезают нижний конец дудки — «гудень».

Дудка и «гудило», по словам Касторного, иногда имеют еще одно, шестое, отверстие на тыльной стороне, значительно выше основного ряда, которое называется «подголосник» (см. рис. 39).

На основных пяти отверстиях пальцы располагаются следующим образом: на нижних трех — правая рука, на верхних двух — два пальца левой руки, подголосник прикрывается большим пальцем.

На вопрос, видели ли Малышкин и Воронцов дудки с шестью отверстиями в ряд или с дополнительным отверстием на тыльной стороне, Малышкин ответил: «В Кривцах давно делали «шастую» для большого пальца, да оно ни к чему, им только тилилюкают. У пыжатки тоже можно сделать седьмое для «тилилюканья», да они бывают редко». Но Воронцов возразил, что «если делают, значит, — у дело пущено, значит, — нужна»; дудку с шестью отверстиями в ряд, по его словам, никогда не делали.

*

Строй дудки соответствует строю рожка (жалейки). В селе Будище строй дудки следующий — *c, d, e, f, g, a* (Малышкин). У Басова такой же; «шестипалишная» же Ерошенко имеет строй *a, b, c, d, e, f, g*. Очевидно, звук *a* используется редко, потому что пальцы располагаются так же, как и у «дударей» с «пятипалишными» отверстиями, а именно: верхние два отверстия закрываются двумя пальцами левой руки, следующие три — тремя пальцами правой, а нижнее отверстие остается открытым, иногда закрывается мизинцем правой руки. Расположение пальцев, соответствующее пыжаточному (по три дырочки на каждую руку), для Ерошенко было менее привычно и удобно.

*

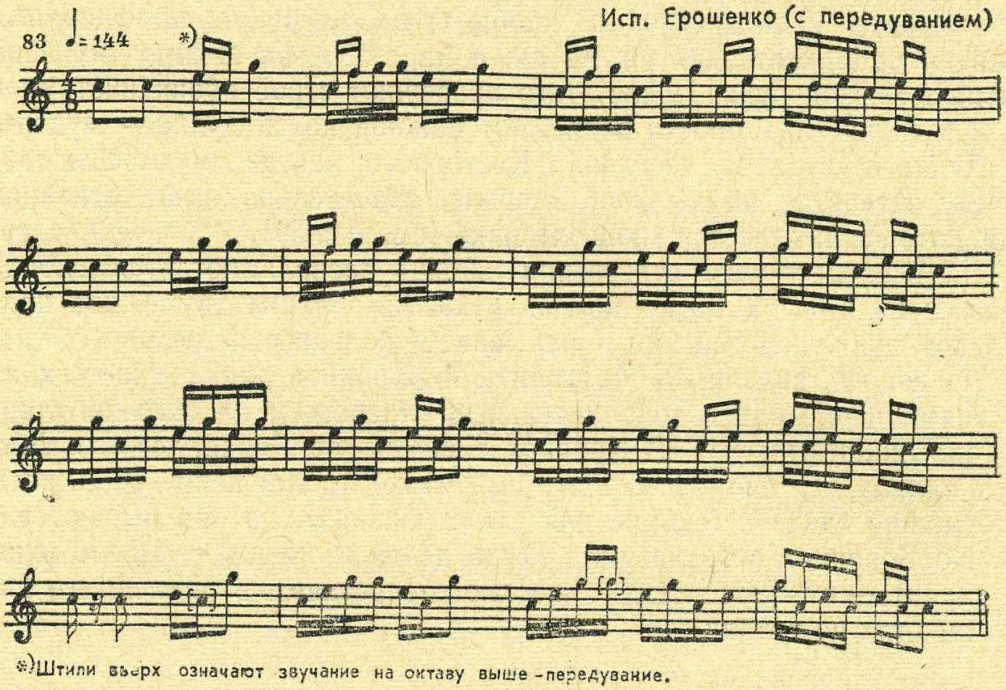
Положение дудки у рта таково, что язык укладывается концом у язычкового отверстия «лодочкой», а нижняя губа наружной стороной до подбородка наглухо закрывает верхнее отверстие. Дудку играющий держит почти параллельно корпусу. Инструменты и манера игры разных исполнителей были различны.

Звуки железной дудки Бледнова были свистящие, с резкими и частыми призвуками (передуваниями). Приводим нотный пример в луч-

шей фонографической записи от других исполнителей (скобками отмечены неотчетливые звуки).

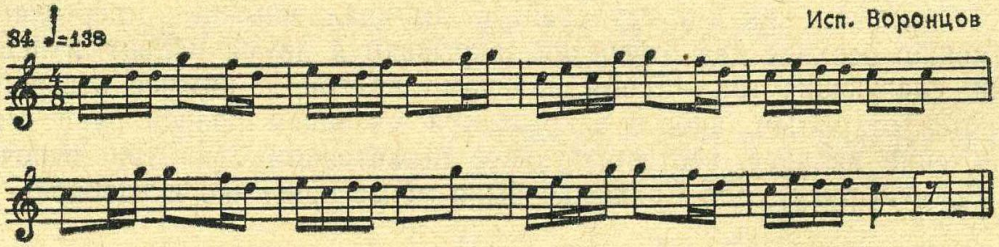
НАИГРЫШИ НА ДУДКЕ

БАТЮШКА



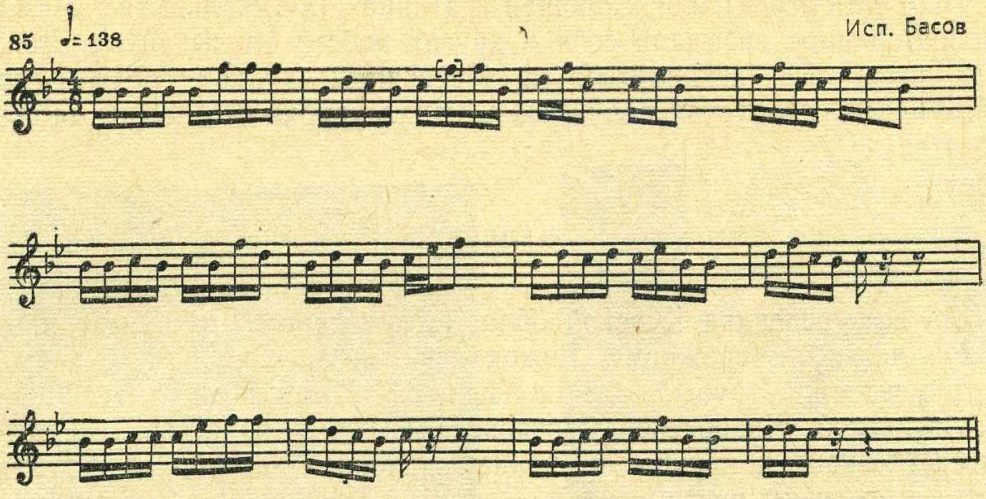
Воронцов на деревянной дудке играл чисто, без передуваний, звуки были почти такие же, как у пыжатки, но немного тише.

ЧИБАТУХА



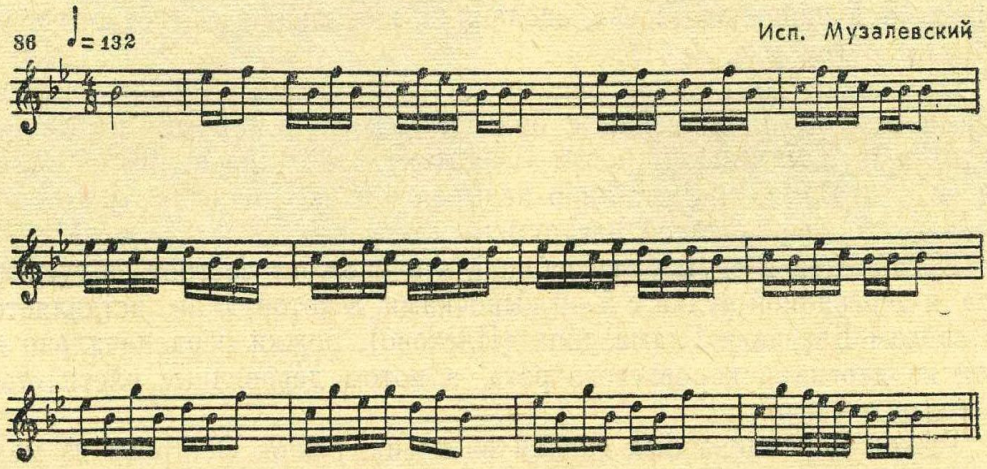
У Басова дудка сначала свистела, и на наш вопрос о причине он ответил: «Она не должна бы свистеть, принаравиться нада, ежели язык правильный, то ня будя свистеть». «У молодого дыхание не то является, ему можно целый день дуть», — говорил Бледнов. У Басова же частые паузы, связанные со слабостью дыхания, казались произвольными, нарушающими ритм песни. На наше замечание он возразил: «Нет, уместе остановку делаю, как и другие». Впоследствии он действительно «наладился», заиграл легко, чисто, ритмично.

СИРОТА



Звукоряд вверх от *си* ♭ у Музалевского тоже звучал свободно и легко, почти без призвуков.

МОЙ МУЖЕНЬКА, РАБОТЕШЕНЬКА



Игра остальных была ровнее и не вызывала сомнений в точности воспроизведения. Интересна была исполнительская манера Осетрова, мастера игры на жалейке. Играя на дудке, он брал мало воздуха, легко перебирая пальцами, отчего мелодия становилась отчетливой, ритмичной и богатой «переборами». К основному мелодическому рисунку он добавлял много мелизматических украшений. Играл на дудке не специально для нас, а заменяя Воронцова. В наших заметках и односельчанами он отмечен как лучший музыкант-жалеечник, «рожист» (по выражению учительницы Конюховой, с. Черный Олёх).

Играющих на дудках называют в быту «дудари» или «дудареи», в песне — «дудачеи». Название «дударей» (в единственном числе) очень распространено в Суджанском районе, меньше — в Медвенском районе. В с. Черный Олёх мы услышали выражения «хороший грат-

ник» (то есть игрец) или «хорошая гратница» (кугикальница). Малышкин и Воронцов называли себя и других просто «музыканты». До начала игры все исполнители на деревянных дудках мочили свои инструменты, пропуская воду сквозь канал трубки (см. выше то же о пыжатке).

ЖАЛЕЙКА

Во всех селениях Курской области, в которых мы побывали, жалейку[1] называли «рожком». Рожок известен науке как амбушюрный инструмент типа трубы, но с пальцевыми отверстиями, бытующий во Владимирской, Ивановской, Московской и иных областях северо-восточнее Москвы. А научное название «жалейка» закрепилось за язычковым пастушьим инструментом. Однако в нашей книге мы будем называть жалейку по-курски: «рожок».

Вот как описывают этот инструмент местные жители: «Рожок состоит из коровьего рога, в него вкладывается деревянная с прорезанными отверстиями цевка (просверленная трубка. — *А. Р.*), а в цевку всовывается пипка из дерева, сделанная, как пищик из гусиного пера» (с. Гахово) (см. рис. № 41).

По словам Щетинина, колхозника из с. Осиповы Луки, ехавшего с нами от Суджи, жалейка с большим коровьим рогом называется «гудило», а с маленьким рогом — «рожок». Ни Малышкин, ни Воронцов не слыхали, чтобы кто-либо называл рожок с большим рогом «гудило» (и вообще никакой инструмент так у них не назывался).

Кособродов в с. Любач сообщил, что «рожок» состоит из гусиного пера и деревянной дудки с 5—6 дырочками, в которую он вставляется. По словам Басова и Гламаздина (Плехово), рожки первоначально делали из дерева и коровьевого рога, а потом деревянные части стали заменять жестью[2].

Рожок Воронцова был сделан из клена, рожок Осетрова из меди: дудочка медная, а пищик деревянный.

«Да есть которые умеют сами делать, — сказал Осетров. — Рожков у нас много разных — медных и деревянных».

[1] Сведения о жалейке мы получили главным образом в Суджанском районе, затем в Б.-Солдатском и Медвенском районах. От М. Малышкина и Воронцова — д. Будище Б.-Солдатского района; И. Осетрова, П. Ларионова, М. Щетинина — с. Черный Олёх Суджанского района; М. Басова, Я. Гламаздина, Ерошенко — с. Плехово Суджанского района; Кособродова — д. Любач; А. Бледнова — с. Гахово Медвенского района; от случайных попутчиков — колхозников разных сел. Лучшими знатоками-музыкантами были Щетинин, Ларионов, Воронцов и Гламаздин. К сожалению, отдельных записей инструмента мы не сделали. Везде жалейка сфонографирована с каким-нибудь иным инструментом. Несколько жалеек послужили нам материалом исследования.

[2] Мы видели жалейку с жестяным стволиком с вырезанными на нем пальцевыми отверстиями.



Изготовление кугикл.
Отрезает тростниковую трубку на суставе



Намечает линию среза
для укорочения трубки

2 Зак. 1039



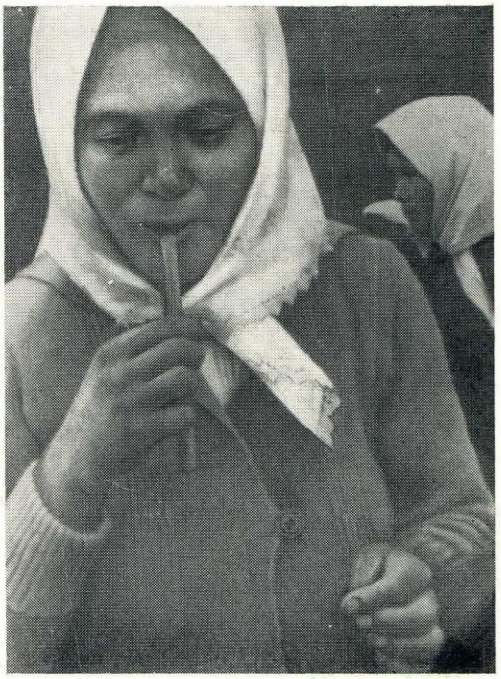
Отмеряет длину
третьей по счету трубки



Освобождает дудку
от шелухи гусиным пером



Проверяет, не проходит ли воздух сквозь пористое донышко



Пробует звучание трубки после прочистки



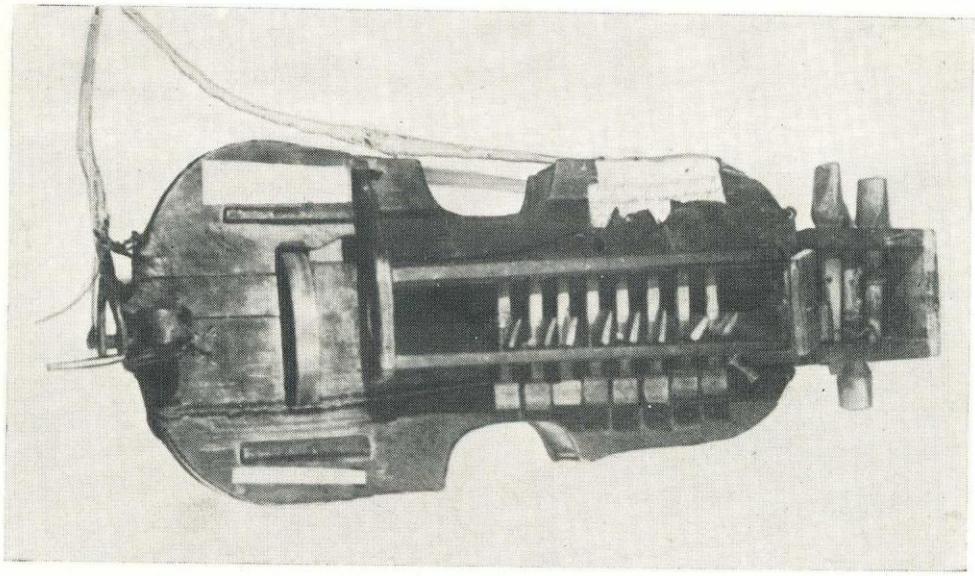
Настраивает кугиклы на один строй



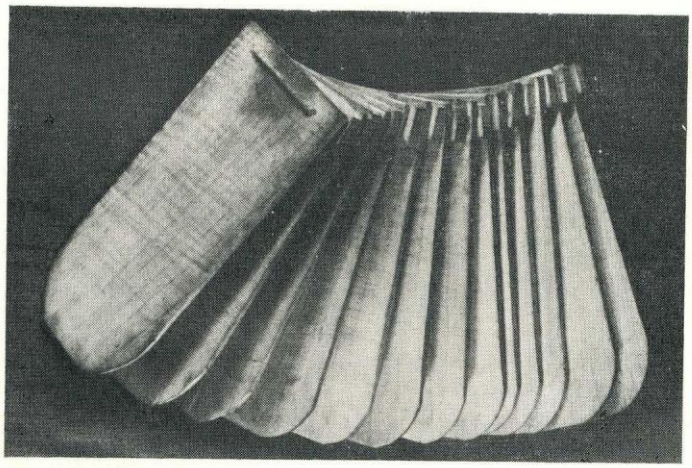
Ансамбль настроен и готов к исполнению



И. И. Осетров. 1946



Курская лира



Курские трещотки,
изготовленные И. И. Маханьковым из клена в 1956 г.



Ансамбль с. Черный Олёх Суджанского р-на



Ансамбль с. Будище Больше-Солдатского р-на



Инструментальный ансамбль с. Заломного Больше-Солдатского р-на



Хор с. Фощеватово Волоконовского р-на Белгородской обл.
Исполнители песни «Чей то конь»



Участницы сводного хора трех селений (Черный Олёх, Будище, Саморядово).





«Танец с колокольчиками» в исполнении танцевальной группы хора им. Пятницкого. Постановка Т. А. Устиновой





Пляска в с. Долженково Обоянского р-на.

Деревянные части рожков Воронцова и Малышкина (в д. Будище) все одинакового размера и формы, различна только форма коровьих рогов.

*

Рожок состоит из трех отдельных составных частей: пищика, дудочки и коровьего рога. Для дудочки берется кленовая палочка длиной в 13—14 *см* (вершка 4), толщиной в 1,5 *см* (в диаметре) ; она насквозь «пропалюется», то есть прожигается; на стволике прорезаются отверстия для пяти пальцев. Дудочка должна быть такой длины, чтобы только поместились пальцы и можно было вставить нижний ее конец в рог. Выемки для пальцев делаются применительно к величине их так, чтобы они плотно ложились на свои места, а сами отверстия прожигаются в виде маленьких кружков величиной в 0,4 *см*.



Рис. 42



Рис. 41

Пищик делается из тростника, чаще из дерева (ореха, лещины) толщиной в карандаш, иногда немного тоньше. Играть лучше с деревянным пищиком, тростниковый быстро размокает, становится мягким и не звучит.

Пищик, как и дудочка, просверливается насквозь, длина его 4 *см*. (На 1 *см* он входит в дудочку, а снаружи остается отрезок в 3 *см*). В пищике на расстоянии 0,5—0,6 *см* от наружного края делается надрез и отделяется язычок, шириной в 0,4 *см* и длиной в 2 *см*. У Воронцова пищики на всех дудочках одинаковой величины, из одного материала — деревянные, длиной в 3 *см*.

Наружный конец, который берется в рот, не очищен от коры, благодаря чему на пищике получается головка наподобие «гаечки». Сквозное отверстие Воронцов закрывал языком, но говорил, что можно навсегда залепить его чем-нибудь или не делать сквозным вовсе.

Как говорилось, пищик вставляется в верхний конец дудочки на 1 *см*. На нижний конец дудочки узким краем плотно насаживается коровий рог, из которого удаляется черепная кость. Внутри он чистый, без шероховатостей, а снаружи его обрабатывают, очищают ножиком и стеклом. Широкий край рога представляет собой естественный раструб.

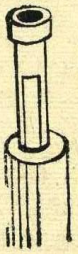


Рис. 43



Рис. 44

Отверстия для пальцев на дудочке называются «голоса», и, подобно кугиклам, каждый голос имеет свое особое название. Отверстия условно пронумерованы снизу вверх. При закрытых пяти дырочках



Рис. 45

получается звук, соответствующий по высоте гудню в кугиклах; при закрытых четырех дырочках (без нижней, обозначенной цифрой 1) звук равен звучанию подгудня в кугиклах (он называется так же) и т. д.

Палец, лежащий на пятом «голосе», то есть отверстии, носит название «мизютка». По словам Ларионова и двух его товарищей, во время игры никогда не бывают открыты все дырочки. На вопрос, как будет называться звук при всех открытых отверстиях, они ответили: «А это будя пипка, это она пищит, она ня грае никады». Когда же Ларионову сказали, что в фонографических записях плеховского ансамбля этот звук слышится у рожечника (жалеечника) во время игры с кугиклами, он возразил: «Да може кто и грае, только мала».

Во время игры Осетров, Воронцов и Гламаздин снимали палец с мизютки; местами звук пищика (при открытом пятом отверстии) включался в мелодию как подголосок.

Таким образом в рожке используются все шесть звуков. Играть нужно так, чтобы закрывать языком отверстие пищика и дуть в щель, образующуюся между его неподвижным цилиндром и бьющим язычком.

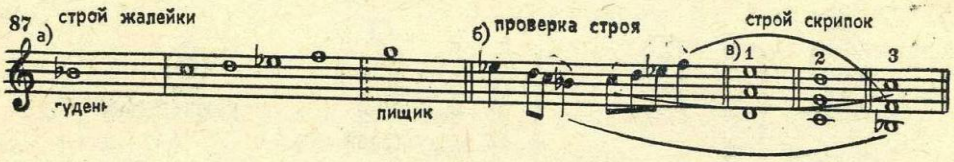
Настраивается рожок под кугиклы и скрипку путем перемещения пищика в дудочке; если надо настроить выше, пищик вставляется глубже, если ниже, — он чуть-чуть вынимается (см. рис. 43, 44). По словам Ларионова, играют так же, как на кугиклах, то есть некоторые мелодии исполняются без одного или двух каких-либо звуков; например, «Камаринскую» играют «на четыре пальца».

Репертуар рожка тот же, что и кугикл, дудок и пыжаток. «Усе ладнають под одно: «Камаринскую», «Тимоню», «Чибатуху», «Сидора», «Параню», — говорили музыканты.

В с. Черный Олёх однажды вечером нам удалось послушать жалеечника Осетрова (см. фото на с. XXII). Он принес в карагод два рожка — большой и маленький. По его словам, разница между ними заключалась только в величине рога, а дудочки и пищики у обоих одинаковые. На наш слух разница заключалась в силе звучания и тембровой окраске звука. Играл Осетров в ансамбле с двумя скрипками. Перед началом он довольно долго настраивал свой рожок так, чтобы «гудень» его звучал октавой к струне скрипки «до» (см. ниже нотный пример № 87). Он все время ладил только гудень и пищик, а остальные «голоса» проверял бегло.

Его рожок звучал ниже строя скрипки; все попытки поднять строй путем более глубокого помещения пищика в стволик не дали должных результатов; тогда он потребовал от скрипачей перестройки скрипок под его рожок, то есть ниже на целый тон, что те исполнили с неудо-

вольствием. У скрипок не стало той звучности и бойкости, которая обычна при игре в нормальной для них или хотя бы в местной настройке, общей для всего ансамбля духовых инструментов.



1. Международная настройка скрипки (без баска) — *ре, ля, ми.*
2. Местная настройка, ансамблевая — *до, соль, ре.*
3. Заниженная настройка по требованию Осетрова — *си-бемоль, фа, до.*

Играли пьесы «Тимоня» и «Сидор». Ансамбль был неполный: две скрипки, рожок и гитара, без балалайки. Во время игры рожечник варьировал мелодию первого скрипача.

Когда запевали мелодию «Тимони» со словами, он немедленно переключался на низкие выдержанные звуки гудка, как бы вторя певице.

Звук рожка пронзительный и громкий. Воронцов, прежде чем начать играть, долго комбинировал трубку с рогами и все был недоволен качеством звука. Дело было даже не в настройке, которую он регулировал перемещением пищика, а в самом тембре, на который оказывала влияние величина и ширина рога; возможно, конец дудочки, вставляемый в рог, был коротковат, а глубже всадить было нельзя, так как на дудочке имеется надрез для плотного насаживания рожка до определенной границы. Конец дудочки в рожок вставляется плотно, как пробка; более глубокому продвижению препятствуют стенки стволика.

Настраивая рожок, Воронцов несколько раз вертел его, дул в пищик, говорил «рожок псуёт (то есть киксует. — *А. Р.*), песня немая делается, голоса в рожок нейдут, а под пипку выходят. Тут уж дело не в пипке и не в рожке, а так, как палочки (то есть трубочки. — *А. Р.*) подбираются. Чтобы подравнять звук, надо длинней дудочку, а то и гудень с пипкой разно звучит».

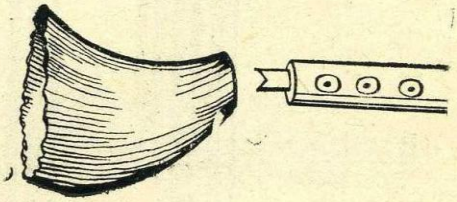


Рис. 46

Это объяснение следует понимать так, что при неглубокой насадке рога на дудочку не все звуки, издаваемые ею, попадают в раструб, в рог. Те звуки, которые ближе к рогу — *си-бемоль* и *до*, особенно «гудень», — попадают в рожок и получают соответствующее усиление и окраску, а верхние резонируют в пищик и звучат тише и «тоньше», то есть выше.

Для наглядности приводим сводную таблицу-чертеж всех духовых инструментов ансамбля с названиями частей и голосов.

Сводную таблицу настройки см. в нотном примере № 93.

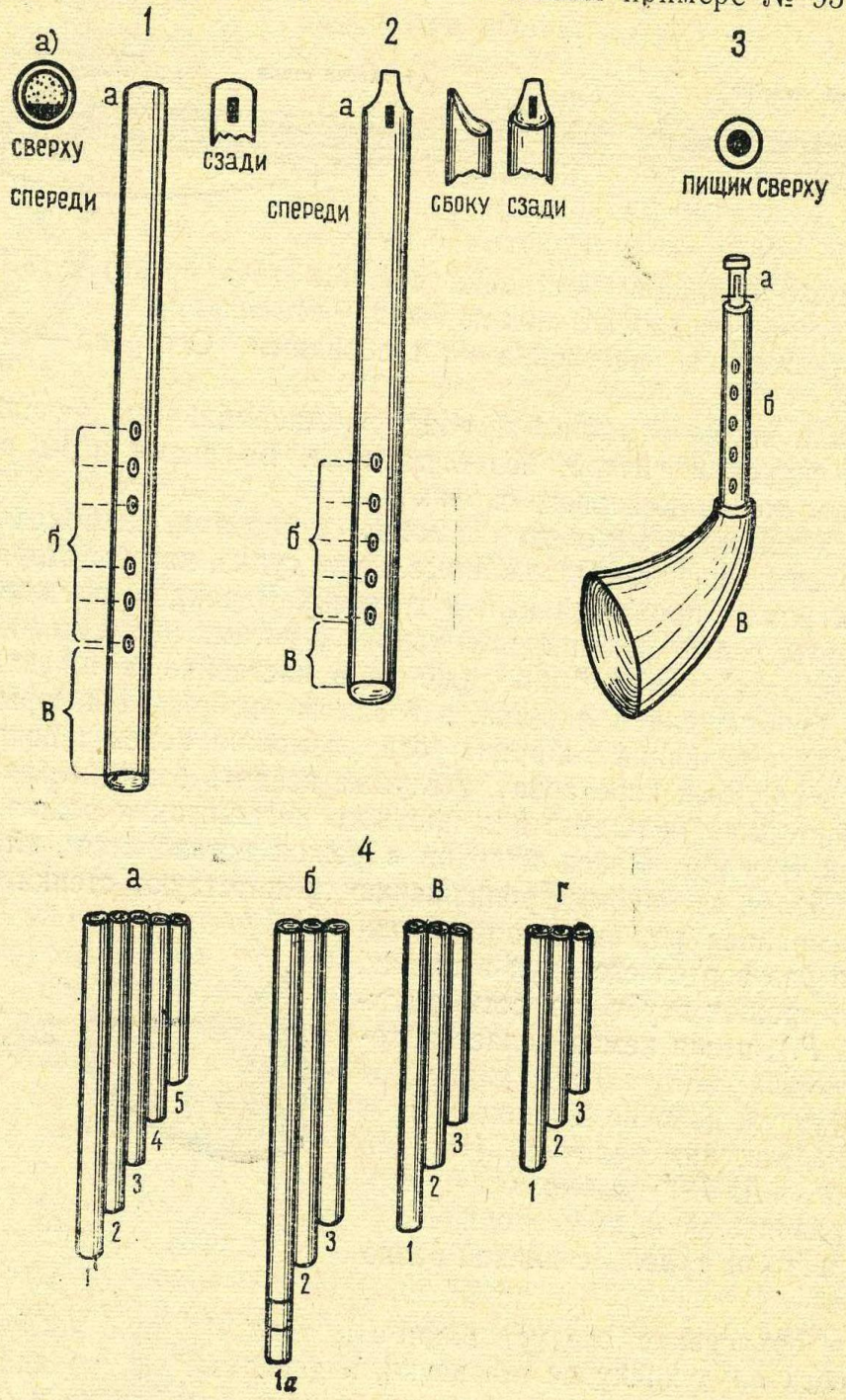


Рис. 47

1. Пыжатка: а) пыж, б) голоса, в) гудень
2. Дудка: а) корытце, б) голоса, в) гудень
3. Жалейка: а) пищик, б) дудочка, в) рог
4. Кугиклы: а) пара, б) б. придувальные, в) м. придувальные, г) м. придувальные

В отношении ровности звучания Осетров был не менее требователен. Так, например, при первой встрече он отказался играть на своем маленьком рожке, так как тот не издавал ровных звуков — «не строил».

На вопрос Воронцову, прикрепляется ли подобранная дудочка к рогу навсегда, он ответил: «Не приклеивается, а как подберешь, она так навсегда и будет», а Малышкин добавил: «У Белисы (в Белице. — *А. Р.*) [рог] к медным дудочкам приклеивают, а к деревянным нет» [1].

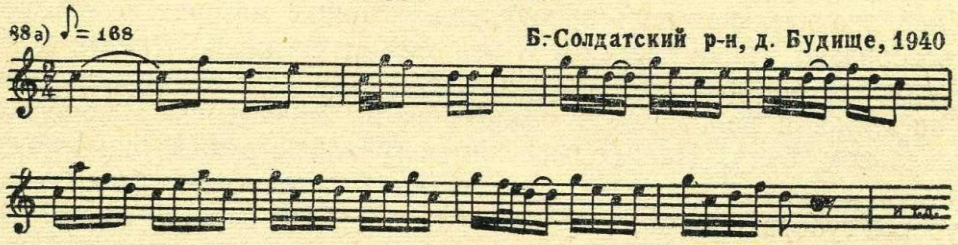
Рожок Воронцова был тщательно прилажен, проверен. Строй у него такой же, как у дудок и пыжаток. Разница между большим и маленьким рогом, по мнению Малышкина, та, что у большого рога игра немного «толще», то есть более громкий, густой, сочный звук.

Слова «толще» и «тоньше» в объяснениях кугикальниц и дударей имеют различный смысл.

Я спросила Малышкина еще раз, что значат эти слова у рожечников, и выяснилось, что они относятся к тембру звуков. В зависимости от величины рога получается различная окраска звука: более густая — «толще» или более резкая, звонкая, пронзительная — «тоньше». «Форма одна, мотив один, а звуки бывают то тоньше, то толще», — сказал он.

НАИГРЫШИ НА ЖАЛЕЙКЕ

ПОД МЕЛЬНИЧКОЙ



СТАРИК



[1] Рожок Гламаздина, привезенный в Москву экспедицией 1937 года, имеет деревянную дудочку и пищик. Ему же принадлежит рожок, виденный в 1940 г., который состоит из коровьего рога, железной запаянной дудочки и камышового пищика, имеет строй: *си, до, ре, ми, фа, соль* (так записано в путевых заметках).



СКРИПКА

Среди струнных инструментов, входящих в состав курских ансамблей, значительная роль принадлежит скрипке, которая используется своеобразно. Наши сведения о ней весьма скудны. Исследуя духовые народные инструменты, мы учитывали скрипку лишь как участницу ансамбля и не обращали внимания на ее историю в народном музыкальном быту. Нас больше интересовали струнные инструменты гудок и отчасти лира, по литературным источникам бытовавшие в Курской губернии в прошлом.

Ознакомление с практикой использования скрипки показало, что она заменила собою недавно вышедший из употребления гудок.

Упоминание о гудке как об ансамблевом инструменте, без которого не обходились народные гулянья, мы встречаем в этнографических статьях XIX в. Читаем у Дмитрюкова: «Женщины под сии песни (плясовые песни. — *А. Р.*) со звуками гудка, а иногда с аккомпаньеманом сделанных из тростника разной длины дудочек, называемых здесь кувичками, пляшут медленно и тихо» [1].

«Гудок — род скрипки о трех струнах, на котором играли смычком, держа самый инструмент наподобие виолончели» [2].

[1] Дмитрюков А. И. Нравы, обычаи и образ жизни в Суджанском уезде Курской губернии. «Московский телеграф», 1831, № 10.

[2] О препровождении досужного времени. «Курские губернские ведомости», 1851, №№ 45, 46.

Машкин, описывая карагоды в селениях Обоянского уезда, писал: «...сюда собираются также сельские музыканты и после пения в хороводах начинается пляска под музыку.

Употребительные здесь музыкальные орудия: дудка, рожок, балалайка, скрипка, гармония, гудок (четырехструнный) [1] — смычковый инструмент наподобие скрипки, с выпуклым исподом [2], на нем играют дугообразным смычком и притом ставят его на колено или просто держат перпендикулярно. В настоящее время гудки стали встречаться здесь редко» [3].

Из сказанного видно, что в народной практике одновременно существовали и гудок, и скрипка. В нашем распоряжении нет ни одного наигрыша на гудке, достоверного изображения или описания, по которому можно было бы судить, как настраивали гудок и играли на нем. Но мы слышали скрипачей, записали от них плясовые наигрыши и заметили, что они используют далеко не все приёмы скрипичной игры музыкантов-профессионалов. Это заставило нас приглядеться к манере игры на скрипке, ее роли в ансамбле и позволило провести сравнение с гудком по имеющимся у нас сведениям. Можно предположить, что игра на скрипке и гудке, фактура их партий сходны.

Несколько смущает нас сообщение Машкина о четырехструнном гудке. Возможно, четвертая струна введена позднее по аналогии со скрипкой. Однако мы убедились, что у курских скрипачей эта четвертая струна — *соль* — не применяется совершенно и даже вовсе отсутствует.

Попытаемся доказать, что традиции скоморошьего искусства игры на гудке сказались и в приемах игры на скрипке.

Скрипка в Суджанском и Больше-Солдатском районах области, по словам дударей, появилась в конце прошлого века. В отличие от украинской, русская скрипка имела три струны. Дудари говорили, что даже фабричная четырехструнная скрипка перестраивалась в трехструнную.

Наши записи показывают, что во всех случаях скрипачи пользовались только тремя струнами — *ре, ля, ми.* Четвертая (нижняя) струна *соль* либо отсутствовала совершенно, либо, как говорилось, ее держали для «красоты» [4].

Мы не считаем необходимым описывать устройство скрипки, поскольку она не отличается от известных нам моделей в профессиональных оркестрах. Нас интересовало следующее: где музыканты приобретают свои инструменты — покупают готовые или делают сами.

[1] В литературе имеются сведения только о трехструнном гудке.

[2] Наиболее типична для гудка плоская нижняя дека.

[3] Машкин А. С. Быт крестьян Курской губернии Обоянского уезда. «Этнографический сборник», вып. V. СПб., 1862, с. 101.

[4] Названия струн даны здесь согласно международной настройке. В дальнейшем они будут соответствовать строю ансамбля духовых инструментов.

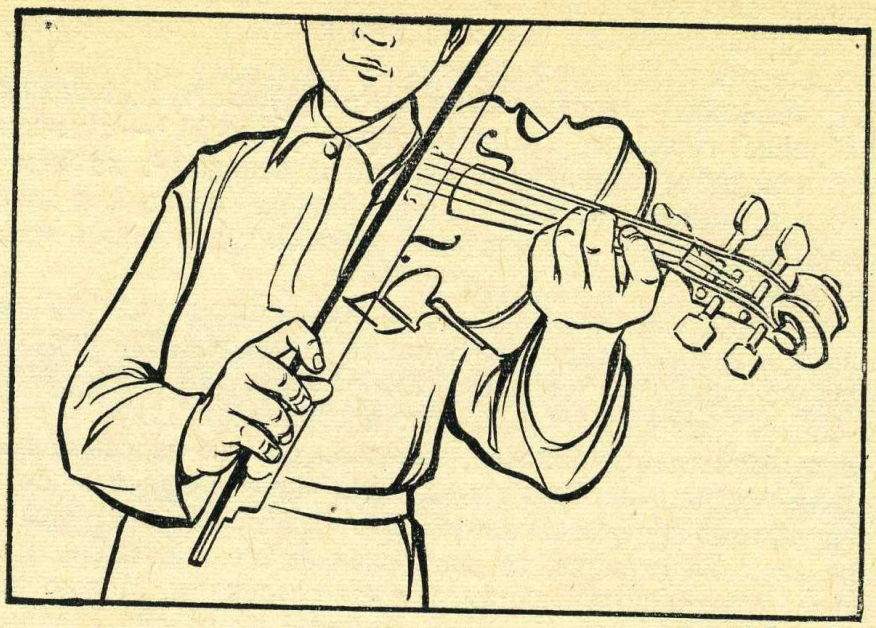


Рис. 48

Скрипач с. Плехово Ерошенко показал нам скрипку, купленную у колхозника «Симеёна». Она была изготовлена мастером-кустарем в Мирополье, носила следы починки и имела два неоструганных колка. Смычок был самодельный, собственной работы. Ерошенко научился делать скрипки самостоятельно. Впервые увидел скрипку у своего дяди (от которого сделаны записи экспедицией 1937 года); «ее разбили, а я сделал выкройку из газеты и по этой выкройке сделал новую скрипку; так и научился», — сказал он нам [1].

На скрипке Ерошенко было три струны: тонкая — *ре*; средняя — *соль*; третья (бас) *до* [2]. Четвертый голос (струна *соль* по профессиональной настройке. — *А. Р.*) снят, «он не нужен», — говорил Ерошенко.

На вопрос, почему не используется четвертая струна, музыканты отвечали: «То по хохлах (на Украине. — *А. Р.*) у четыре струны играють, а у нас это не водится. Тимоню нельзя играть об четыре струны, можно только об три струны. Это уж гопачок, тот об четыре, так мы его не умеем играть [3]». Скрипок с четырехструнной настройкой мы не встречали; говорили, что их нет.

«У нас нельзя играть на четыре, четвертая мешает», — объяснил Гламаздин в с. Плехово [4].

[1] Руднева А. В. Сведения о народной музыкальной культуре Курской области, собранные в экспедиции 1940 г. Материалы Кабинета народной музыки МГК, рукопись.

[2] В практике народных курских музыкантов настройка ниже обычной на тон.

[3] Руднева А. В. Указ соч.

[4] Там же.

Во всех фонозаписях (1937, 1940, 1946, 1948, 1961, 1964, 1967 гг.) звучали только три струны, имеющие квинтовый строй *ре, соль, до* (сверху вниз). Он зависел от ансамблевого строя духовых инструментов. В с. Плехово Ерошенко дал молодому парню, своему соседу по ансамблю, «шестипалишную» дудку, называемую здесь пыжаткой, и попросил сначала извлечь третий звук *ре*, с которым сверил первую струну *ре*; затем стал сверять со вторым звуком *до* свою третью, нижнюю струну *до*, и лишь после этого настроил среднюю струну *соль* — квинту к нижнему *до* и верхнему *ре*, сверив этот звук с шестым звуком дудки-пыжатки *соль*.



Аналогичную настройку мы слышали в с. Черный Олёх, только там происходил обратный процесс: рожечник подстраивал свой пищик к скрипачам, и так как его рожок был настроен по звукоряду *си-бемоль, до, ре, ми-бемоль, фа, соль,* то скрипачу приходилось снижать строй скрипки на целый тон. Это вызывало недовольство, так как струны слабели, натяжение их уменьшалось и ухудшались тембр и сила звука (см. нотный пример № 87).

Мы упоминали, что у духовых инструментов терция нейтральная, поэтому она воспринимается и как мажорная, и как минорная. Скрипачи же, имея возможность придать мелодии более отчетливое мажорное или минорное звучание, в своих наигрышах подчеркивали ту или иную ладовую окраску. Так, например, в с. Плехово два исполнителя на одной и той же скрипке проигрывали плясовую мелодию «Тимоня» по-разному: сам Ерошенко играл в мажоре, а его товарищ — в миноре. Другой пример. Во время совместной игры скрипки с рожком в двух разных плясовых мелодиях — «Тимоня» и «Батюшка» — терция на рожке звучала одинаково «нейтрально», на скрипке же Ерошенко играл «Тимоню» в мажоре, а «Батюшку» в миноре.

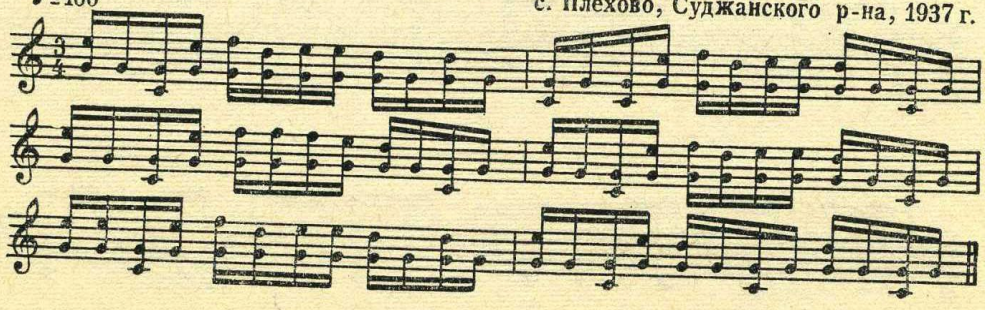
НАИГРЫШИ НА СКРИПКЕ

90а

ТИМОНЯ

♪=100

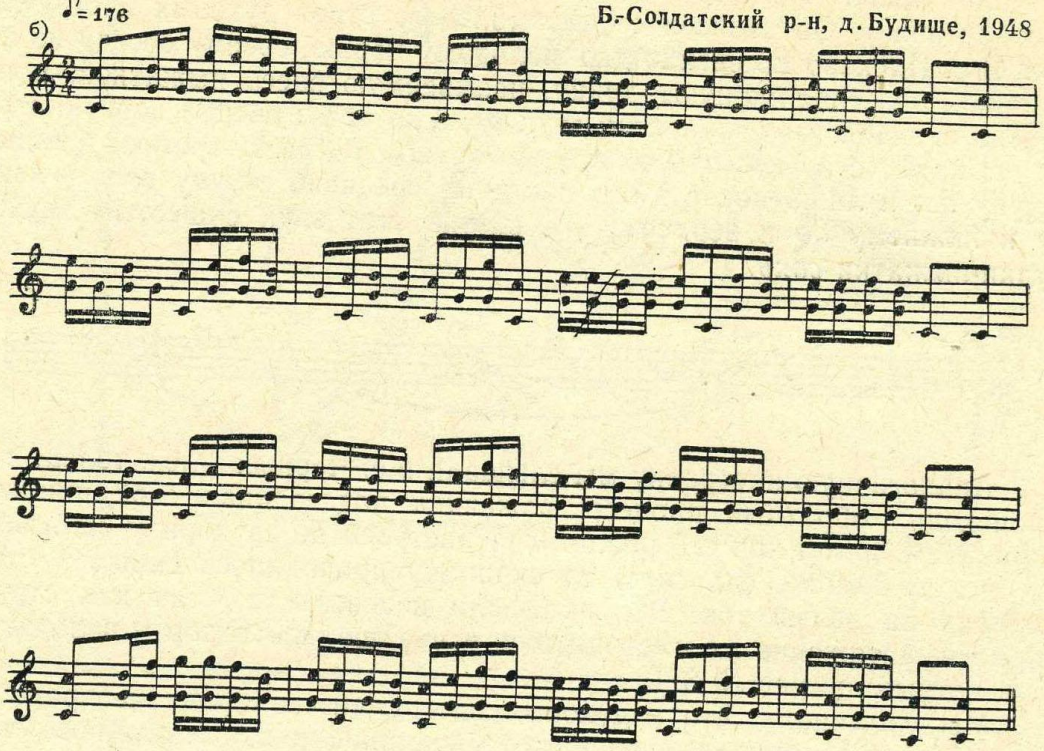
с. Плехово, Суджанского р-на, 1937 г.



ЧИБАТУХА

б) ♪ = 176

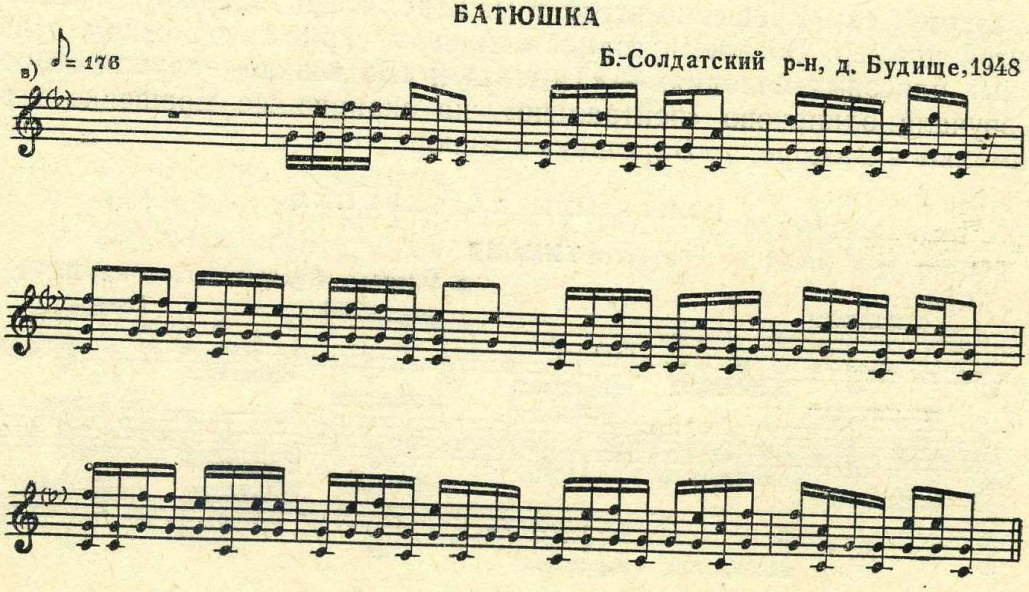
Б.-Солдатский р-н, д. Будище, 1948



БАТЮШКА

в) ♪ = 176

Б.-Солдатский р-н, д. Будище, 1948



Казалось, что такое несоответствие могло создавать фальшь, но этого не ощущалось и ансамблевое исполнение воспринималось гармоничным.

Несмотря на то, что скрипка является весьма совершенным виртуозным инструментом, на котором при соответствующей беглости пальцев можно исполнять развитые мелодии или сложнейшие вариации, используя все струны, в народной ансамблевой практике Курской области она применяется очень своеобразно — как инструмент с ограниченным диапазоном и скромными исполнительскими возможностями.

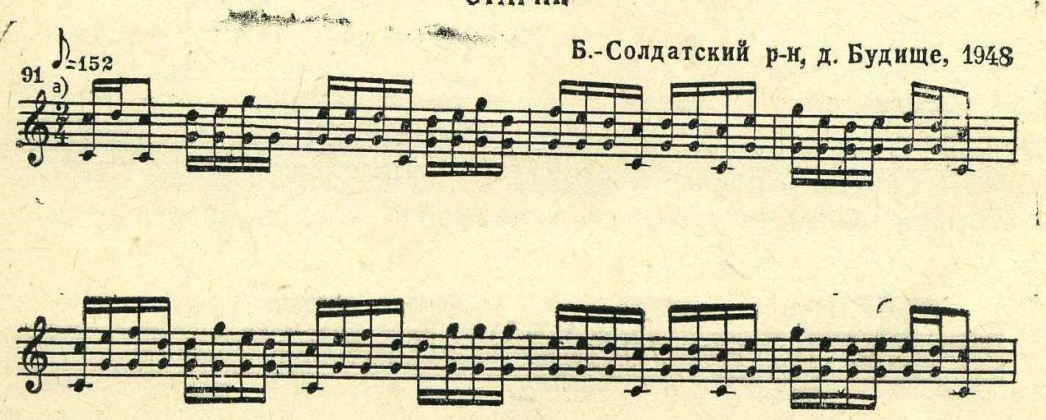
Как правило, скрипачи ограничивались воспроизведением только основной мелодии плясовой пьесы в объеме четырех-пяти звуков, не укладывавшейся в звукоряд первой (высокой) струны *ре*. Вторая открытая струна *соль* выполняла роль фона, соприкасаясь со смычком непрерывно. Третья струна *до* включалась эпизодически. В фонозаписях 1937 года *до* звучало как составной звук мелодии, исполняемой на высокой струне, но на октаву ниже, отчего получилась оригинальная «чересполосица» (см. нотный пример № 90 в).

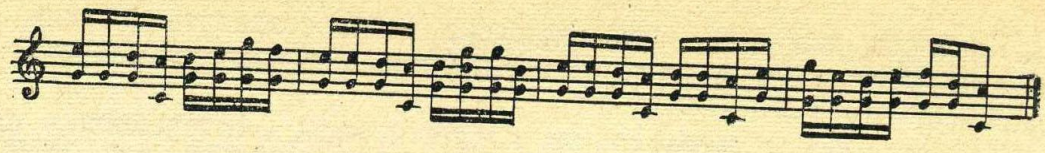
В позднейших записях (1940, 1946, 1948 гг.) от разных исполнителей в с. Будище и Черный Олёх заметно некоторое изменение фактуры. По мере надобности скрипачи нажимают пальцем среднюю струну *соль*, если им в мелодии не хватает звука *до*. Захватывая в это же время третью струну *до*, они удваивают этот звук в октаву, а непрерывное звучание струны *соль* в этот момент прекращается (см. тот же нотный пример).

Еще одна особенность игры на скрипке заключается в том, что скрипачи не пытаются усложнять мелодию вариациями, а, наоборот, многократно повторяют основной вариант, который звучит очень устойчиво на фоне бурдонирующего *соль*. В общем ансамбле варьирование более свойственно музыкантам, играющим на духовых инструментах — дудке и жалейке. Поэтому основой вариации духовых инструментов мы склонны считать именно партию скрипки в оркестре.

СТАРИК

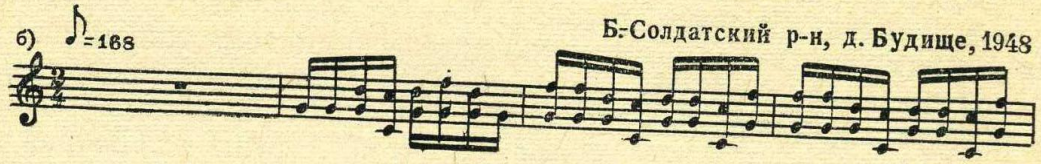
Б.-Солдатский р-н, д. Будище, 1948

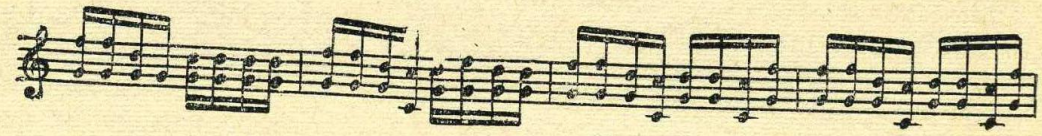


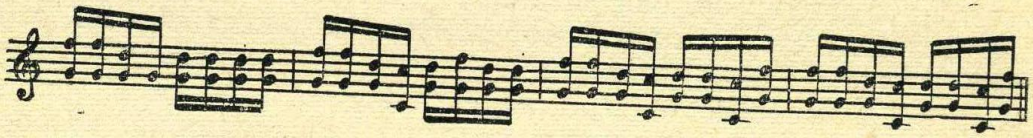


А Я ВТОРНИЧАЛА, ПОНЕДЕЛЬНИЧАЛА

б) ♪=168 Б.-Солдатский р-н, д. Будище, 1948

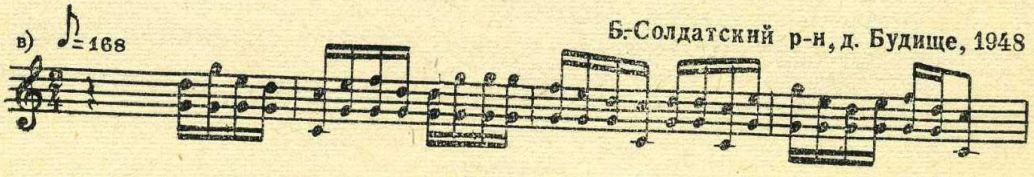


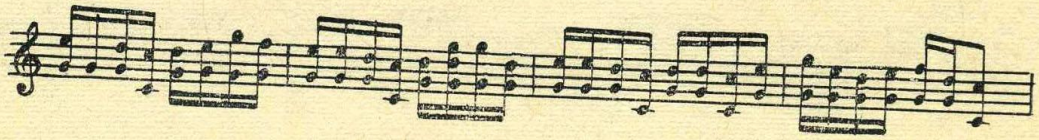


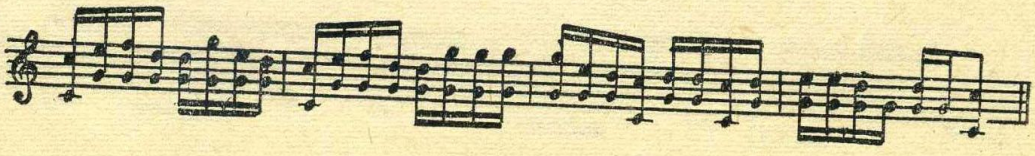


ПОД МЕЛЬНИЧКОЙ

в) ♪=168 Б.-Солдатский р-н, д. Будище, 1948







Сравнивая фактуру скрипичного наигрыша с известными нам наигрышами на струнных инструментах — лире, гуслях или гудке, мы позволим себе сделать вывод, что народные скрипачи в своей практике сохраняют традиции исполнительства, характерные для лиры и гудка, в прошлом очень распространенных в Курской области.

Это подтверждается и правилом играть на скрипке без четвертой струны (без «баса»), что делает указанную преемственность особенно явственной.

ЛИРА

Наши сведения о курской лире, собранные в экспедиции, весьма скудны. Это, как известно, инструмент бродячих музыкантов, путешествовавших в одиночку. У нас нет данных об участии лирников в ансамбле дударей, самих их мы тоже не нашли. Удалось лишь обнаружить в областном краеведческом музее лиру из Дмитриевского района, приобретенную от неизвестного музыканта. Слева на инструмент наклеена надпись, которая гласит, что он получен от А. Н. Кобылина [1], с. Почепное, Дмитриевского на Свапе уезда. В надписи справа читаем: «Лира — музыкальный инструмент слепцов-нищих Дмитриевского на Свапе уезда, с. П.» (см. фото на с. XXIII).

В настоящее время ни наигрышей на лире, ни каких-либо новых сведений об инструменте и музыкантах у нас нет. Поэтому мы отсылаем читателя к статьям М. Н. Сперанского [2].

ТРЕЩОТКИ

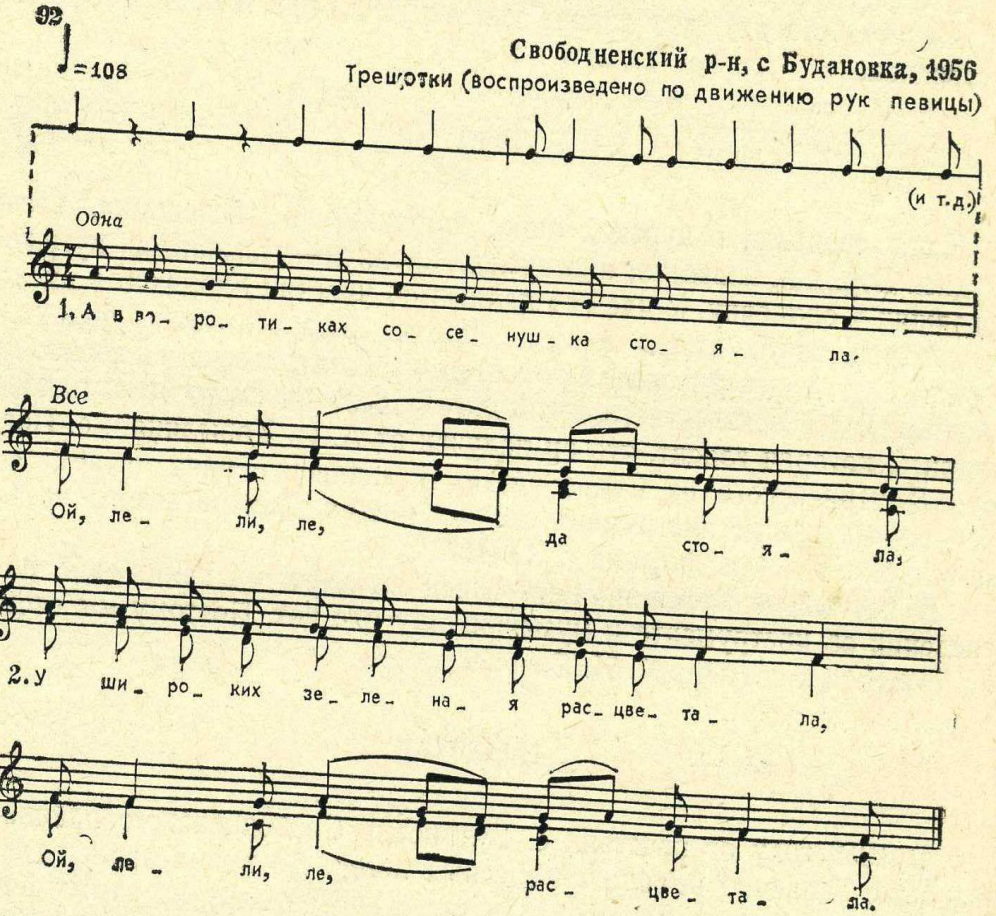
В 1956 году от крестьян с. Будановка Свободненского района нами было записано немало интересных песен. Во время записи свадебных плясовых песен мы обратили внимание на одну из самых бойких и знающих певиц, крестьянку Н. Ф. Дуракову, 62 лет, которая во время пения проделывала руками ритмические движения с каким-то воображаемым предметом. Оказалось, в селе существовал обычай на Фоминой неделе (после пасхи) ходить на кладбище с кашей. Шли обычно толпой молодые женщины. Одна из них несла большую миску с кашей, другие пели величальные свадебные песни. У многих в руках были трещотки с бубенчиками. Во время шествия на кладбище и обратно под пение песен, удары трещоток и звон бубенцов женщины плясали. Удары трещоток и звон бубенчиков были единственным инструмен-

[1] А. Н. Кобылин — товарищ председателя Курского суда, активный член губернской ученой архивной комиссии с 1903 г. и ее председатель.

[2] Сперанский М. Н. Курский лирник Семенов Т. И. «Этнографическое обозрение». М., 1906, № 1/2; Духовные стихи из Курской губернии. «Этнографическое обозрение». М., 1901, № 3.

тальным сопровождением песен. В приведенном случае Дуракова воспроизводила ритмику ударов трещоток.

Наиболее популярной была песня «А в воротиках сосенушка стояла». Она несколько раз записана нами от разных исполнителей. Приводим хоровой вариант с ритмическими ударами трещотки, воспроизведенными по движению рук Дураковой.



Наши попытки раздобыть экземпляр трещоток оказались тщетными. Все помогавшие нам женщины говорили, что недавно видели их или держали в руках, но найти не могли. Лишь в конце 1957 года заведующая клубом при Будановском сельсовете Г. М. Дмитрюк привезла нам в Москву изготовленный для Кабинета народной музыки экземпляр курских трещоток, который, видимо, был в употреблении, так как на нем не хватало одной пластинки.

Курские трещотки состоят из четырнадцати кленовых, дубовых или ореховых планочек величиной 15 × 7 *см*. Нижний край каждой пластинки имеет срезанные, закругленные углы. Эти четырнадцать пластинок сложены не вплотную. В верхнем конце между ними имеются такой же толщины узкие деревянные прокладки, отделяющие одну пластинку от другой. С этого конца все пластинки вместе с прокладками прошнуровываются сквозь два отверстия и закрепляются с двух сто-

рон шнурками (ремешком), свободно ниспадающими. Верхняя часть трещоток в месте крепления и шнуровки украшается цветами, лентами. Здесь же к ним прикрепляется различное количество бубенчиков — от четырех до восьми. Исполнители, ударяя свободными концами пластинки друг о друга, подчеркивают ритм исполняемых песен (см. фото на с. XXIII).

На приведенном фото изображены курские трещотки, изготовленные из клена местным мастером И. И. Маханьковым по указанию П. Н. Гремиловой (64 года), в прошлом мастерицы петь песни, плясать и играть на трещотках [1].

Трещотки связаны с жанром свадебных величальных и плясовых песен, во время исполнения которых другие народные музыкальные инструменты не применялись.

В с. Будановка трещотки употреблялись либо соло (с пением), либо с гармониками-ливенками. В местах, где развита игра на духовых деревянных и струнных музыкальных инструментах (сопровождающая пляску в карагодах), они нам не встречались. Установлено, что трещотки как музыкальный инструмент, употребляемый женщинами при исполнении свадебных, величальных и плясовых песен, бытует не только в Курской, но и в Калужской и Тульской областях.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ

Исполнительские функции духовых инструментов в ансамбле различны. Как говорилось, на «играющих» кугиклах воспроизводится схематический, неразвитый контур мелодии, несколько усложненный ритмически и мелодически добавочными звуками голоса играющей. Малые и большие «придувальные» кугиклы обрамляют мелодию «играющих» кугикл гармоническими созвучиями в синкопированном ритме с отставанием на одну шестнадцатую (см. нотный пример № 76). Придувальные по отношению к играющим являются аккомпанирующими инструментами. Скрипка фиксирует основу мелодии на фоне непрерывно звучащей открытой второй струны *ля* (в наших партитурах *соль*) с захватом открытой третьей струны *ре* (в наших партитурах *до*), в зависимости от установленного в данном селении строя.

Мелодия с вариациями, гармоническими фигурациями исполняется на жалейке (рожке) и дудке. Оба эти инструмента солируют в ансамбле, одновременно импровизируя подголоски.

Пыжатка является только ансамблевым инструментом, аккомпанирующим дудке и жалейке. Ее вариации полифонически переплетаются с вариациями дударей.

[1] В настоящее время эти трещотки находятся на выставке музыкальных инструментов в Ленинградском институте театра, кино и музыки.

Убедившись в существовании ансамблевой игры, мы пытались выяснить возможности сольного использования инструментов, но всюду получали один и тот же ответ: для полноты звучания необходимо соединить все инструменты в один ансамбль. «Играть вдвоем — дудка и одна кугикальница — не полагается. Вот если три дудки и пыжатка, даже хорошо получается», — говорили нам в с. Плехово. А в с. Высоком утверждали, что даже если играет один, «тоже ничего, — получается»; «Как играть! Можно так сыграть, что хучь у одну дудку — так будя каравод». Но тут же отмечали, что «двое играют редко», только в тех случаях, когда разучивают пьесу.

Дударь Письменный уверял, что «можно играть одному, а все скачут»; и действительно, под игру Письменного на пыжатке в нашем присутствии плясали женщины, зашедшие в почтовую контору поглазеть на приезжих. Слушая его игру, они внезапно захлопали в ладоши, «заихали» и начали плясать. Играл он, действительно, лихо и весело.

Отличный музыкант Малышкин (в д. Будище) рассказывал, что в молодости он зимою ходил с товарищем по избам шить шубы. Всюду носил с собой пыжатки и дудки своего изготовления. «Как кончишь шить, перед ужином вазьмешь и сыграешь, а какая хозяйка бойкая — вазьмёть и спляша».

Играя для нас на пыжатке вместе с приятелем, рожечником Воронцовым, Малышкин делал паузы, прикладывал время от времени пальцы к губам, изображая женские дудочки (кугиклы), «фифкал» по-женски и говорил: «Кабы сюда кугиклы». В карагоде возле клуба в с. Черный Олёх рожечник и скрипачи также выражали сожаление, что отсутствуют кугиклы; в с. Высоком кугикальницы, играя, приговаривали: «Сюда бы пужатку, да дудок штук пять, тады хорошо б було» (см. фото на с. XXIV).

Сведения о постоянном составе ансамбля весьма разноречивы. Одни утверждали, что в карагоде должно быть не меньше десяти человек, другие — что «на кугиклах не меньше трех надо, а мужчин также не меньше трех — два дударя да один на пыжатке», третьи рассказывали, что одних женщин-кугикальниц человек десять бывает: «сколько обярутся, усе тут: у пужатку шестипалишную (в шесть пальцевых отверстий.— *А. Р.*) играють человека три, да пятипалишных дудок пять-шесть, рожков два-три: человек пятнадцать, а то и больше собирается».

Из всех приведенных высказываний можно сделать вывод, что сельские музыканты привыкли и любят играть вместе — «хором», «гуртом», «карагодом», «кружалом», соединяя в один ансамбль кугиклы, дудки, рожки, пыжатки. Количество играющих обычно не ограничено: «Меньше людей играють, меньше будя круг». Однако все сходятся на том, что для полного «хора дударей» достаточно собрать четыре пары кугикл, три-пять дудок, два-три рожка, одну-две пыжатки, добавить к ним и скрипку.

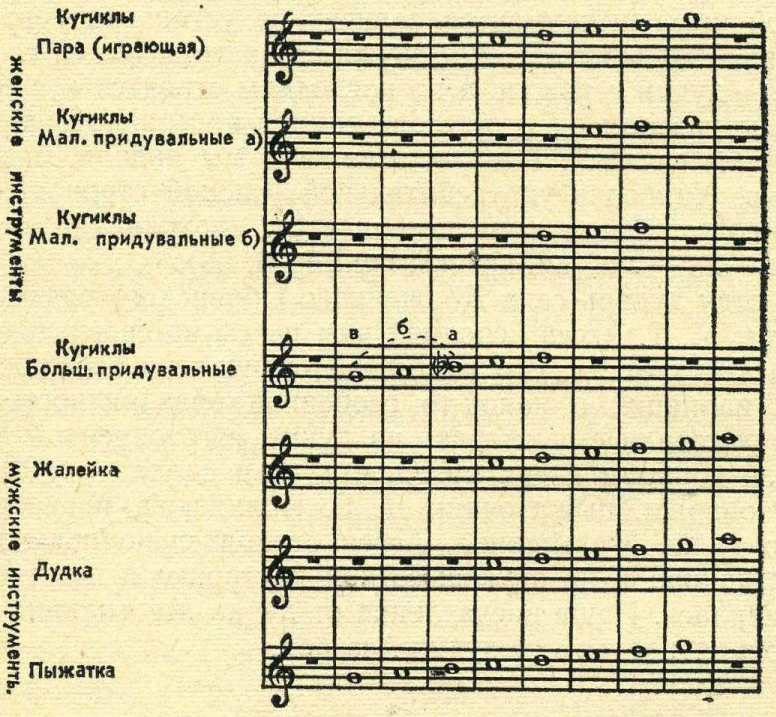
Мы уже говорили во второй главе о расположении ансамбля музыкантов в карагоде. Обычай становиться кружком лицом внутрь круга

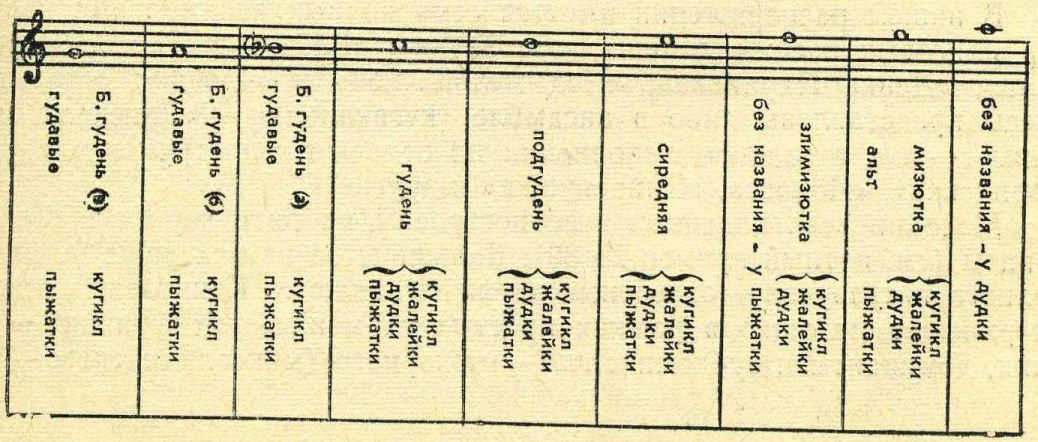
отмечен нами повсюду. В некоторых селениях женщины стояли вперемежку с мужчинами. Сделанные нами фотоснимки показывают, что часто мужчины и женщины становились отдельными группами друг против друга или по кругу. На это указывали и сами играющие (см. фото на с. XIV, XV).

93

АНСАМБЛЕВОЙ СТРОЙ ДУХОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

с.Плехово Суджанского района,
д.Будище Б.Солдатского района,
с.Черный Олех Суджанского района.





Интересны сведения о совместной игре во время больших гуляний нескольких селений. Некоторые говорили, что все музыканты играют вместе, а исполнительницы на кугиклах в с. Черный Олёх уверяли, что больше четырех кугикальниц вместе не бывает; даже при большом сборище играют по очереди: «одни заморятся — отдыхают, их сменяют другие».

Невозможность играть всем одновременно объясняется иногда тем, что у кугикальниц соседних сел не совпадает «лад», то есть звуковысотная настройка инструментов. То же говорили нам в с. Плехово: «Если лад одинаковый, играють вместе,если лад не сходится, играють по очереди». Строй всех инструментов зависит от установленного в данном селе звукоряда пыжатки. На этот звукоряд настраиваются все пыжатки, по пыжатке — дудки и рожки, а по последним строятся кугиклы.

Выше мы указали на отсутствие единой настройки в ансамбле кугикл различных селений. Расхождения, как мы видели, бывают очень значительные. Наиболее употребительной основой строя является звукоряд *до — соль*; иногда он повышается, доходя до *ре — ля,* или понижается — *ля — ми* (см. нотный пример № 69).

В 1954 году дударь села Долженково Обоянского района, прекрасный музыкант М. Т. Асеев исполнял нам пьесы на своей дудке со строем, идущим вверх от *ля*. Его наигрыши отличались сложностью и разнообразием вариаций и какой-то особенной праздничностью настроения. Мы предложили ему сыграть на дудке, изготовленной М. Малышкиным, со звукорядом вверх от *до*, что он и сделал с удовольствием. Когда его товарищ, пыжаточник Д. Е. Полянский, пренебрежительно отозвался о дудке Малышкина, Асеев отрицательно покачал головой. Дудка Малышкина и по звуковысотной настройке и по звонкости ему очень понравилась. Наше впечатление от дудки Малышкина тоже было более благоприятное, чем от дудки Асеева [1].

*

В нашем распоряжении имеется семь полных ансамблевых партитур плясовых пьес: «Тимоня», «Чибатуха», «Батюшка», «А я вторничала», «Девка Паранька», «Под мельничкой» и «Сидор»; остальные пьесы представлены либо в ансамбле кугикальниц — «Приехали ярманы», — или в сольном исполнении на отдельных инструментах: «Камаринская», «Полоса», «Смиренушка» и другие.

Мелодии всех плясовых пьес построены на пяти звуках в объеме квинты (см. нотный пример № 80). Большинство из них даже не имеет полного пятизвучия — отдельные звуки выпадают. Квинтовая основа удерживает мелодию в рамках простых гармонических функций — тоники, доминанты и субдоминанты — мажорного (миксолидийского — см.

[1] К сожалению, магнитофонная запись обоих вариантов наигрышей утеряна.

«Тимоню» в нотном примере № 64) и минорного (натурального — «А я вторничала», нотный пример № 95) ладов. Эти лады особенно проступают в партиях скрипки, пыжатки и придувающих больших кугикл, если «гудок», или «большой гудень», соответствует VII низкой ступени (как в с. Плехово).

Мы упоминали о том, что под плясовую музыку в карагодах (см. нотный пример № 94) кто-либо из пляшущих или играющих в ансамбле выкрикивал коротенькие стишки-песенки. (Подробнее об этом см. главу 4).

Среди коротких песенок, исполняемых под музыку, нет ни одной с припевом, как это имеет место в хороводных и плясовых песнях без музыкального сопровождения. Роль припева к таким стишкам выполняют подголосочные выкрики или долгие звуки на следующей после стишка музыкальной строфе, исполняемой музыкальными инструментами.

Если раньше коротенькие стишки просто выкрикивались в ритме плясового наигрыша, теперь мелодии с многострофным текстом звучат в хоре, а музыкальный ансамбль уже не обособленная группа, сопровождающая пляску, а составная часть единого вокально-инструментального и танцевального коллектива.

Как далеко в глубь веков уходит замечательная традиция бытования народного ансамбля духовых и струнных инструментов, установить трудно. Редкие свидетельства и рассказы исполнителей уводят нас к концу XVII и началу XVIII века. Музалевский (из с. Липовец) сам играет лет пятьдесят и помнит, что лет тридцать назад «здорово» играли. В частности, он помнит, как играл его дед, который в свою очередь рассказывал об игре стариков во времена его раннего детства. «Лет двести этому будет», — уверял он. Практика игры на духовых инструментах существует, по словам Малышкина, лет триста.

Приезжавшие в Москву на смотр художественной самодеятельности в 1954 году колхозники с. Долженково Обоянского района продемонстрировали нам искусство ансамблевой игры на дудках.

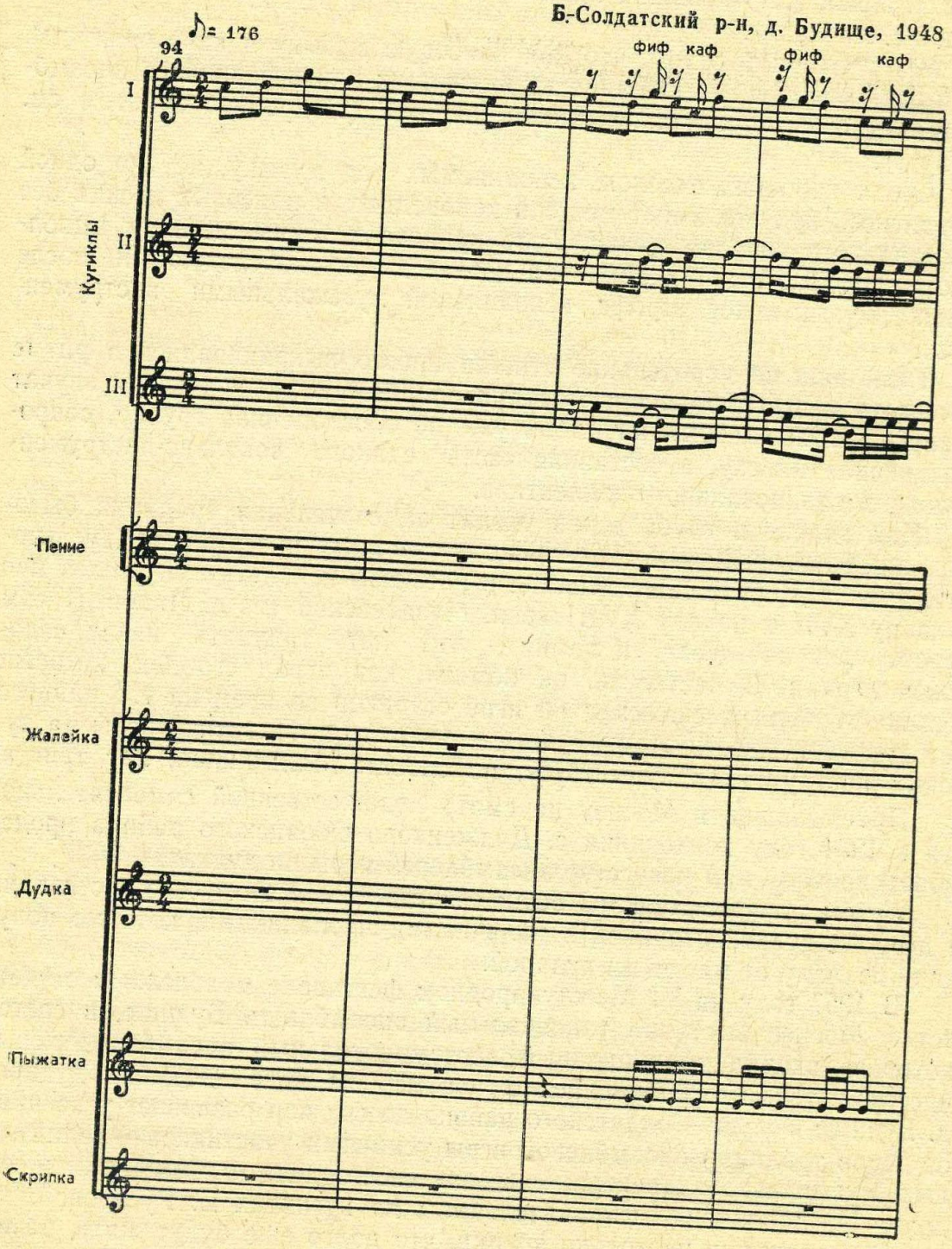
Летом того же года мы были свидетелями в этом селе состязания в игре на дудках стариков с мальчиками-школьниками, которые получили похвалу от маститых дударей.

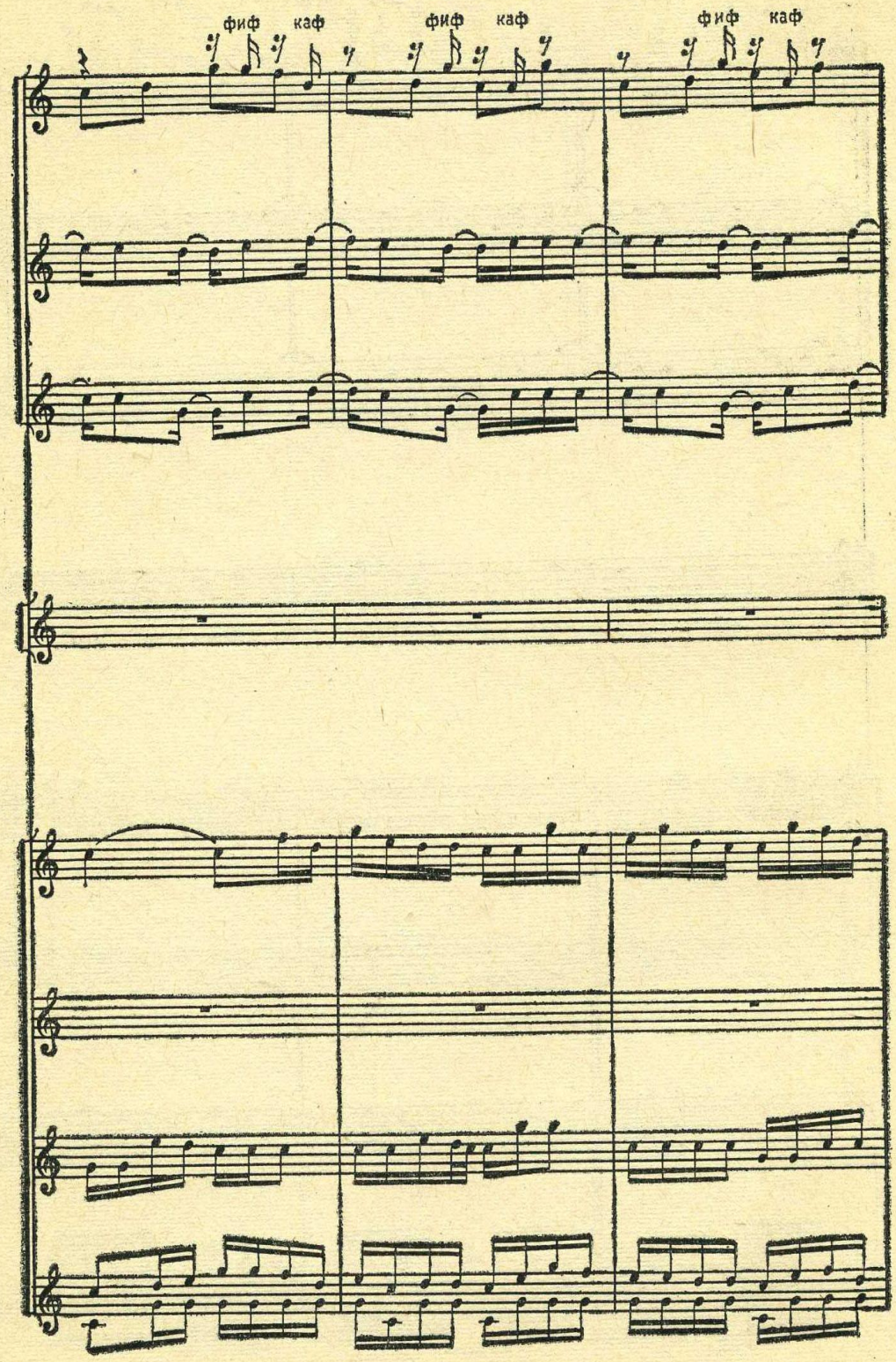
В 1957 году на VI Международном фестивале молодежи и студентов в Москве выступал танцевальный ансамбль д. Будище, в состав которого входил традиционный инструментальный ансамбль духовых инструментов. Сохранившийся в неизменном виде ансамбль дударей д. Будище Больше-Солдатского района до сих пор развивает усвоенные от дедов традиции ансамблевой игры усилиями участников — талантливых, музыкально одаренных мастеров своего дела Ф. Малышкина, его друга П. Воронцова, исполнительницы на кугиклах Е. Русановой.

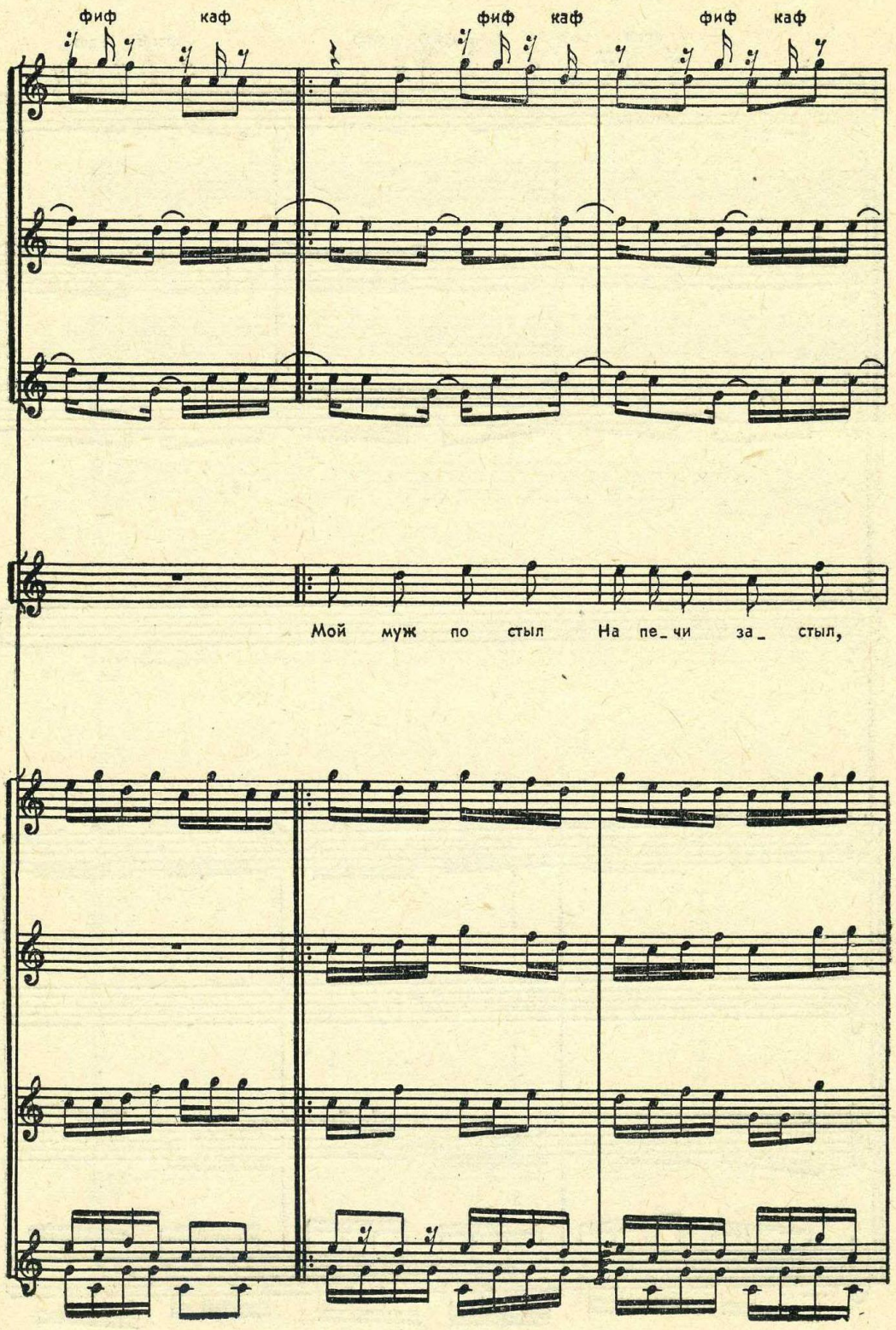
Эти традиции настолько крепки, что долго еще будут жить, развиваться и обогащаться в практике художественной самодеятельности молодых колхозников Курской области.

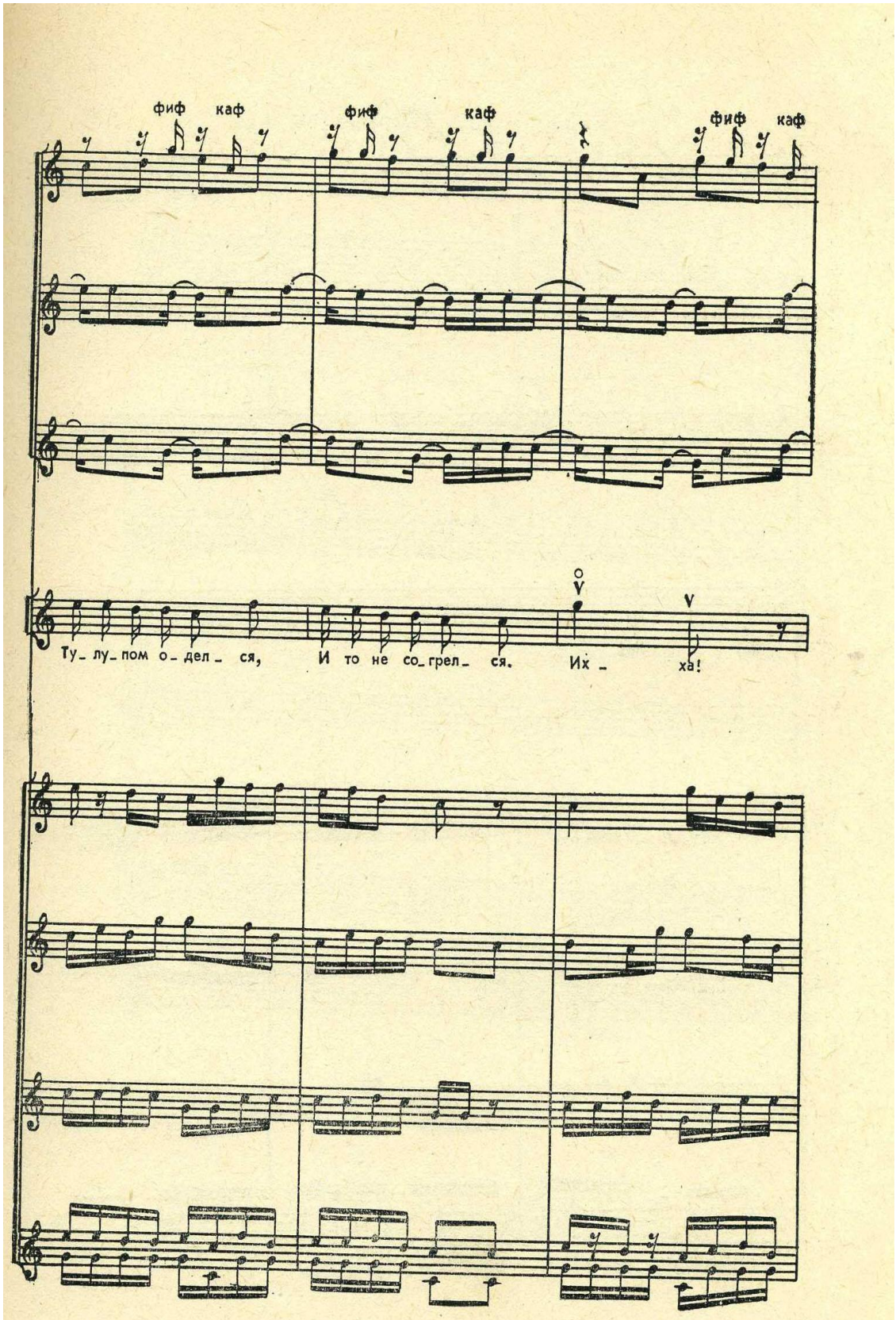
ЧИБАТУХА

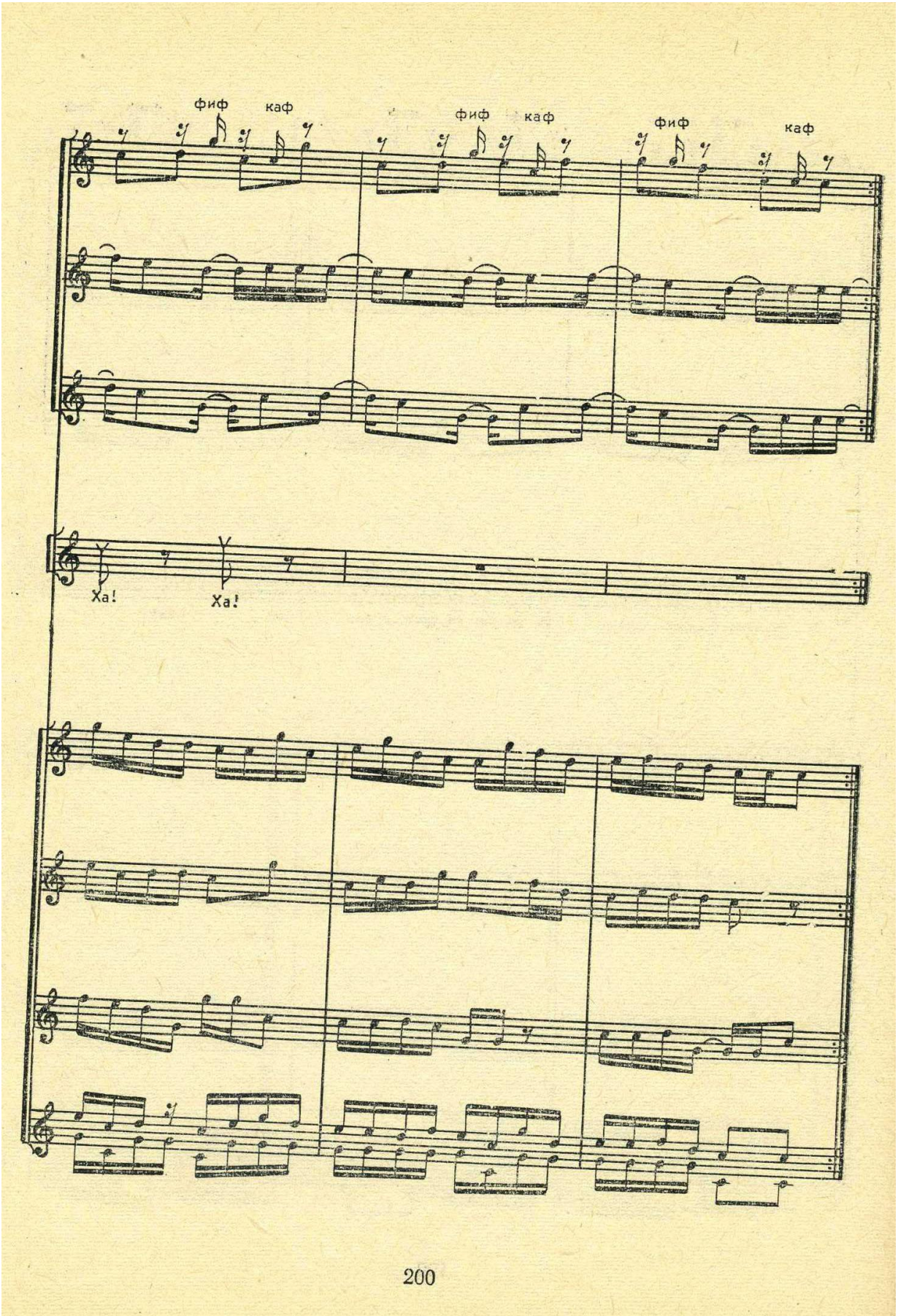
Б.-Солдатский р-н, д. Будище, 1948




фиф каф
фиф каф
фиф каф

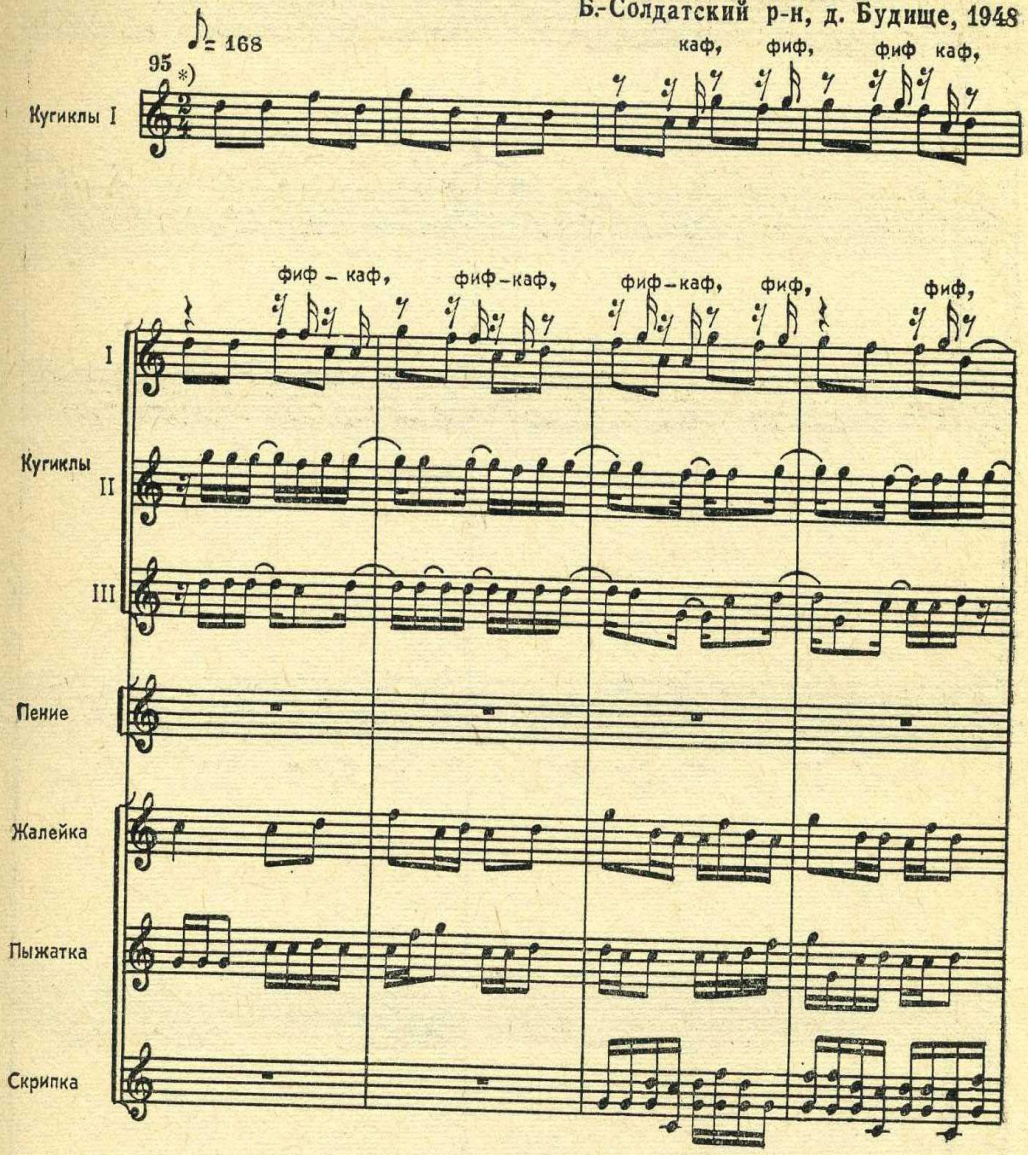

фиф каф
фиф каф
фиф каф
Мой муж по стыл На пе_чи за_ стыл,


фиф каф
фиф
каф
фиф каф
Ту_ лу_ пом о_ дел_ ся,
И то не со_ грел_ ся.
Их_
ха!

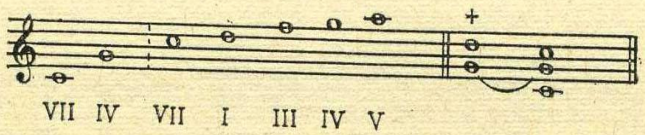

фиф
каф
фиф
каф
фиф
каф
Ха!
Ха!

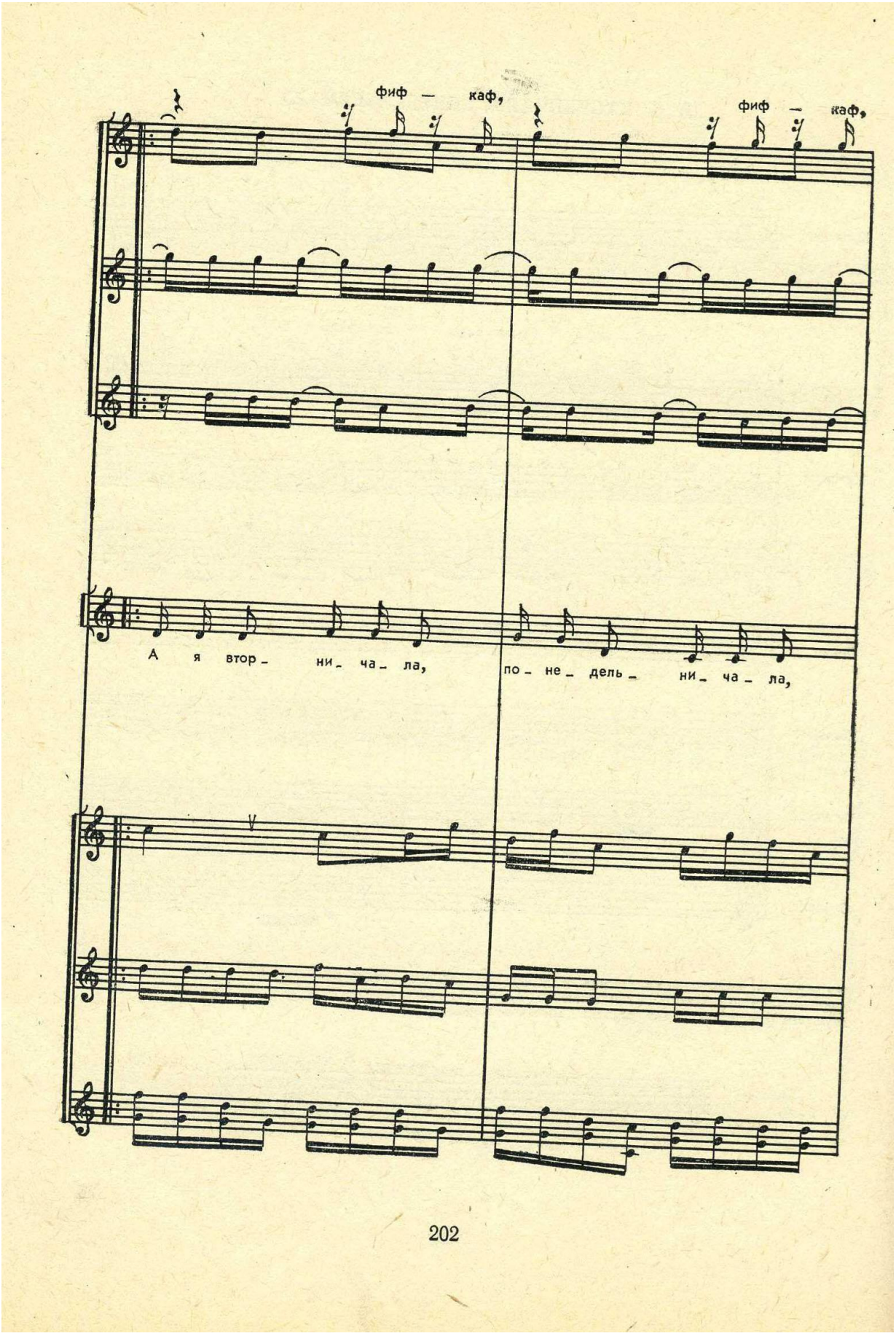
А Я ВТОРНИЧАЛА, ПОНЕДЕЛЬНИЧАЛА

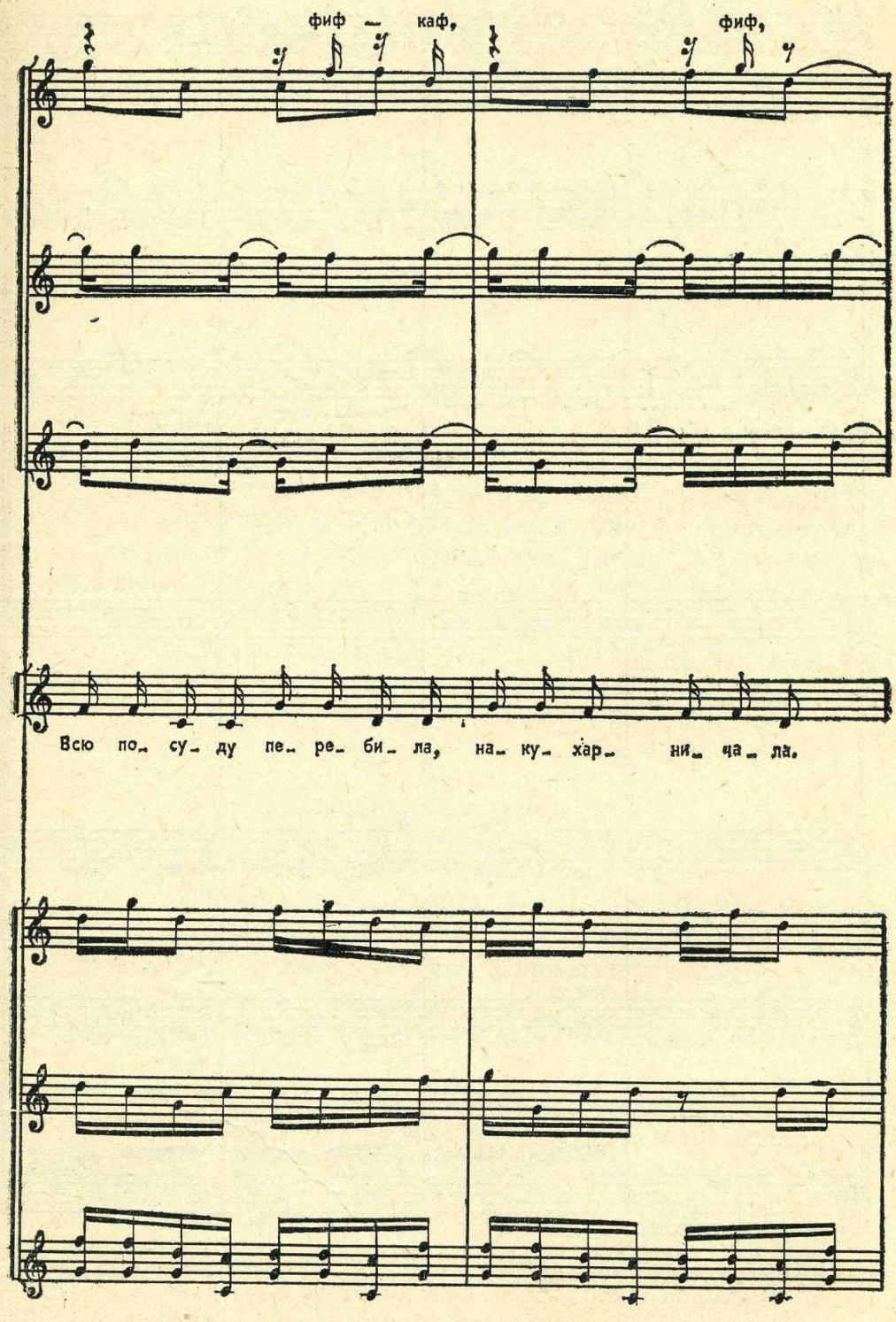
Б.-Солдатский р-н, д. Будище, 1948

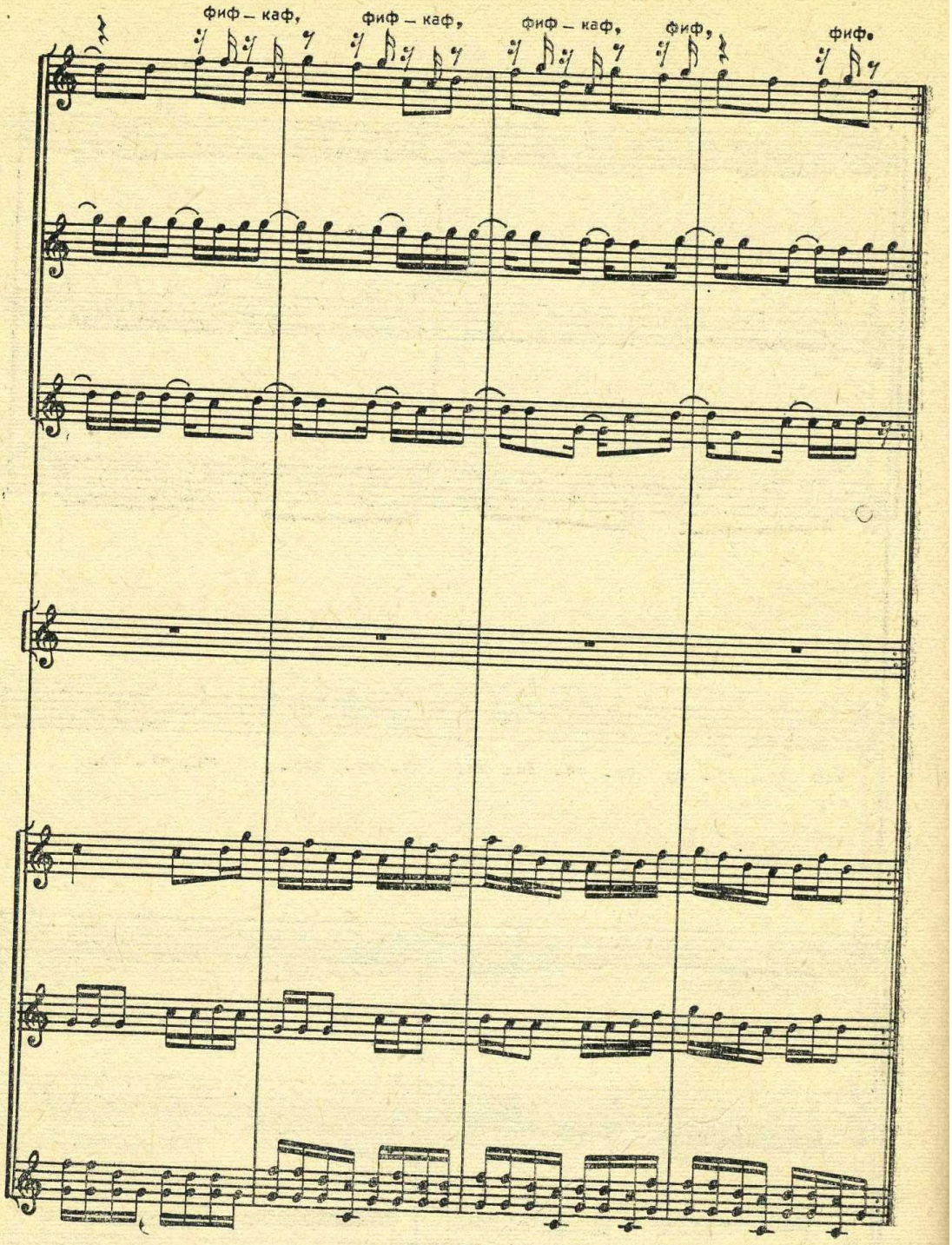


*) Обратить внимание на партию малых придувальных; здесь использованы только две дудочки: злимизютка (IV) и мизютка (V). У всех инструментов и у певицы отсутствует звук ми (третий) – вторая ступень минорного лада (d).




фиф — каф,
фиф — каф,
А я втор- ни- ча- ла,
по- не- дель- ни- ча- ла,


фиф – каф,
фиф,
Всю по- су- ду пе- ре- би- ла, на- ку- хар- ни- ча- ла.


фиф – каф,
фиф – каф,
фиф – каф,
фиф,
фиф.

Глава 4

МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТАНОЧНЫХ И КАРАГОДНЫХ ПЕСЕН

Собранные нами таночные и карагодные песни и инструментальные пьесы обладают большими художественными достоинствами.

По свежести и тематическому богатству содержания, яркости образов, светлому оптимизму и жизнерадостности они в значительной степени отличаются от песен этого же жанра других областей России. А их мелодическое и ритмическое, ладовое своеобразие и сложная полифония образуют неповторимый локальный стиль.

В настоящей главе подробно рассматриваются различные элементы музыкально-поэтического языка курских таночных и карагодных песен и пьес.

ПОЭТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Курские таночные и карагодные песни всесторонне отражают жизнь народа. Наряду с эпическим началом в них присутствуют лирические темы дружбы, любви, разлуки. Обрисованы характеры, человеческие отношения, выражена народная мудрость, философия, мораль. В бытовых сценах отражены метко схваченные типичные явления сельской и городской жизни.

Привлекают внимание песни светлого лирического склада с поэтическим мотивом припевания молодца к девушке, мужа к жене с упоминанием их имен. «Песни припевания» встречаются и в других областях центральной России.

В XVIII в. немец Якоб Штелин, служивший при дворе Елизаветы, писал: «Несколько лет тому назад я находился в хорошей компании примерно в сотне верст за Московою по Калужской дороге, в одной прекрасной деревне... Однажды, во время прогулки в поле к нам подошла компания празднично одетых крестьянских девушек, которые попросили разрешения потанцевать перед нами и пожелали узнать имена

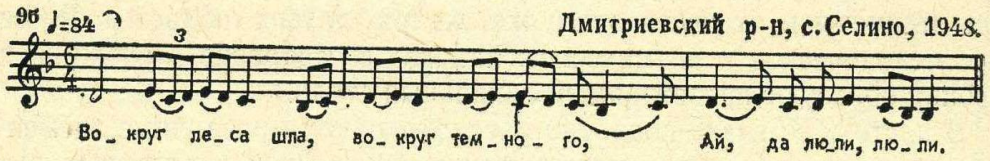
каждого из нас. Затем они составили хоровод и танцевали под мелодию их песни, в которой все время встречались наши имена»[1].

В Курской области величальные песни преобладают, ярко представляя местный хороводно-плясовой стиль.

Именно на эту особенность содержания таночных песен обратили внимание московские фольклористы — участники экспедиций 1937 и 1940 годов; она и раньше была замечена собирателями Н. С. Кохановской, Е. И. Резановой, Г. А. Зайцевым и другими авторами статей и очерков о народном творчестве курского края. В нашем собрании подобные песни занимают значительное место.

В деревне Селино Дмитриевского района величальные песни посвящались женщинам с упоминанием их имен. Для девушек пелись особые песни (текст взят из середины приводимой песни):

Что не одно дитя думу думало...
Думы думали, а три девушки,
Три хорошие, три пригожие.
Первая девушка да то Аннушка,
Другая девушка да Настасьюшка,
Третья девушка да то Поленька.



Девушки обычно стеснялись величания и плясали и пели в карагоде до момента произнесения в песне своих имен.

В таночных песнях для женщин величались их мужья.

А в городе мята,
Притерта, примята,
Всея приломата,
В пучочки вязата,
При дорожке бросата.
По той по дорожке
А ехали сани,
Они с козырями.
А в первых во санях
Иванушка едет,
Иванович едет.
А в других-то санях
Петрунюшка едет
Да Петрович едет.
А в третьих-то санях
Павлушечка едет,
Алексеевич едет.

(См. нотный пример № 113).

[1] Штелин Я. Известия об искусстве танца и балетах в России. СПб., 1769. В кн.: Музыка и балет в России в XVIII в. [Перевод с немецкого и вступит. статья Б. Загурского, под ред. и с предисл. проф Б. Б. Асафьева]. Л., «Тритон», 1935, с 150.

В вариантах этой песни упоминаются и имена присутствующих жен величаемых мужчин.

В каждой из «величальных» песен, пишет Н. С. Кохановская, «избранная девушка» или «добрый молодец» называются по имени и отчеству (иногда и просто по имени), а по окончании песни возвеличенная особа должна была непременно поблагодарить веселое общество за оказанную ей честь, поблагодарить поклоном и ласковым словом: «Спасибо вам, подруженьки» или «Спасибо вам, красные девушки, за величанье»...

Но должно непременно заметить, что в той песне, в которой молодец назывался по имени, никогда именем не обозначалась девушка, и наоборот; когда величалась девушка ее полным именем и отчеством, молодец поминался без имени,— потому что сопоставлением имен величались только муж и жена, жених и невеста. А девушка могла обидеться и вовсе не желать, чтобы ее величали с каким-нибудь Пахомушкою или Демьянушкою» [1].

Подтверждением этому служит случай в селе Быстрецы Тимского района, в котором мы записывали песни от группы пожилых и молодых женщин. Во время пения произошла заминка — не знали, кого величать. Решили повеличать Александру Сергеевну — восьмидесятилетнюю хозяйку избы. Но когда дело дошло до мужского имени, опять остановились. Запевала, недолго думая, назвала начальника бригады, в которую входили певицы. Раздался дружный смех, петь перестали: «Ну, таперь табе будя от Дуньки за Хведьку, что ты яво к Саше припела»,— говорили все своей подружке.

В этом же селе я вечерами записывала песни от певицы с другой улицы. В последний вечер одна из присутствующих женщин сказала певице: «Ты што вчяра Нинку обидела?» — «А чем?» — спросила певица. «Ты к ней Яшку припела, а он ее прогнал. Нинка скраснела и пошла прочь» [2].

Тексты величальных хороводных песен весьма поэтичны. В них преобладают светлые мотивы взаимной любви, симпатии и дружбы.

В саду под грушею
Припаду — послушаю,
Как Михайло жену кличет:
«Друг ты мой, Марфинька,
Сердце радость Васильевна».

Что Сергей говорит, люблю Аннушку, ей платье куплю,
Что Андрей говорит, люблю Софьюшку, ей ленту куплю,
Что Иван говорит, люблю Марьюшку, башмачки куплю,
Что Степан говорит, люблю Катеньку, за себя возьму.

[1] Кохановская Н. С. Несколько русских песен. «Русская беседа», т. I, кн. 19. М., 1860, с. 60—61.

[2] Руднева А. В. Материалы экспедиции в Курскую обл., М., 1954 г. рукопись.

В песне «Дороженька» мужчина сравнивается с цветущей в саду яблонькой, а женщина — с грушицей.

Как при той при дороженьке
Там стояла яблонька,
Да она не сильно выцветала,
Немножко, немножечко,
А всего три цветочка,
Три цветочка — три яблочка.
Как первое в саду яблочко
У нас Михаил Федорович.
Как второе в саду яблочко...
(и т. д.)

Как при той при дороженьке
Там стояла грушица,
Да она не сильно выцветала,
Немножко, немножечко,
А всего три цветочка,
Три цветочка — три грушицы,
Как первая в саду грушица
У нас Марфа Васильевна.
Как вторая в саду грушица...
(и т. д.)

В песне «Заря-Зорюшка» мужской образ ассоциируется с месяцем, а женский — с зоренькой.

На небе четыре месяца,
Четыре ясные и прекрасные.
Как первый месяц взошел
Да Иванушка...

На небе четыре зореньки,
Четыре ясные и прекрасные.
Как первая зорюшка взошла
Да Марьюшка...

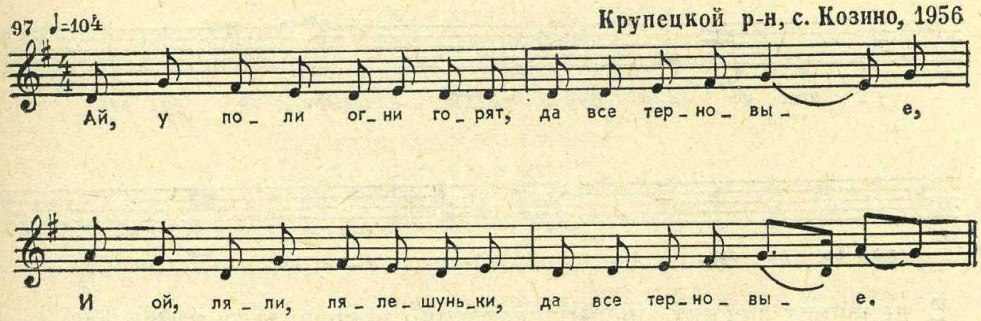
(и так припеваются еще три мужских и женских имени).

Хороводные песни с «припеванием» мужских имен к женским или воспеванием девушек преемственно связаны со свадебными величальными и плясовыми песнями. Многие свадебные плясовые песни, такие, как «Ой, ковано, бушовано колесо», «Ой, на море, на синем», «Ай, у поли огни горят» и другие, последние годы стали исполняться в отрыве от свадебного обряда наряду с прочими таночными и карагодными песнями. Обычное содержание — взаимная любовь, дружба и уважение — оттеняется в них юмором и шутками в адрес главных участников свадебной игры. Часто привычные персонажи — жених и невеста, сваха, сват, дружка — в текстах обыденных хороводов заменяются нейтральными образами «доброго молодца», «красной девицы» и именами присутствующих. Свадебные величально-плясовые песни дополняют большой раздел таночных и карагодных песен с величальными, припевальными мотивами. Мы считаем возможным присоединить их к нашему собранию еще и потому, что пляшут под эти песни так же, как в танках.

Подобной является песня «Ай, у поли огни горят». Хвалебный текст жениху и невесте сочетается в ней с корительным дружку и свахе. Она поется дважды, сначала с упоминанием дружки и свахи, а затем жениха и невесты.

Ай, у поли огни горят, да все терновые,
Николаевы кавалеры, а все молодые,
Куют, куют подковочки, а все золотые,
Хотят ковать, хотят ковать $\frac{\text{дружинного коня.}}{\text{Николаева коня.}}$
$\frac{\text{Дружинов конь}}{\text{Николаев конь}}$ вороненький $\frac{\text{да не умеет ступити.}}{\text{да умеет ступити.}}$

Что не ступит, что не ступит, подковки сломает.
подков не сломает.
Что не дернет, что не дернет, свашеньку одернет.
он Марью не свернет.



Другую группу хороводных песен составляют молодецкие и девичьи (подобное подразделение находим и у Н. С. Кохановской [1]).

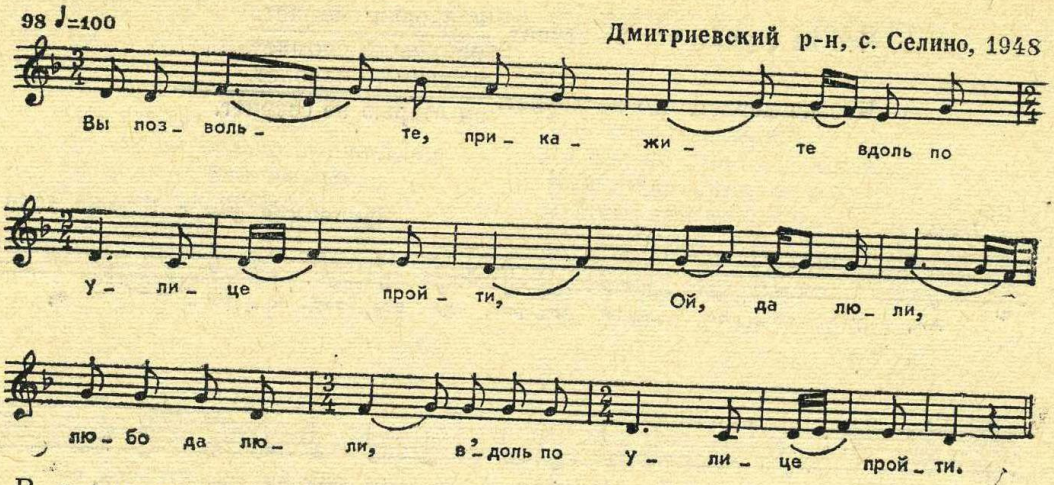
В молодецких песнях на первом месте образ доброго молодца, наделенного многими достоинствами: дородством, красотой, удалью, умением играть на «гусельках», красоваться на коне.

А и кто у нас хорош и пригож,
А и кто-то чернобров, черноглаз?
А и кто-то чернокудреватый?
Тут по садику Иванушка прошел,
По зеленому Васильевич саду.
Запустил белы руки во карман,
Доставает свои золоты ключи.
Отмыкает дубовые ворота.
Ой, выводит своего ворона коня.
Ой, выводит, замуздывает,
Замуздывает, заседлывает... (и т. д.)

Можно предположить, что авторами текстов и напевов были девушки или женщины, потому что этот образ показан с любовью, как дорогой женскому сердцу, например, в песне «Вы позвольте, прикажите».

— Вы позвольте, прикажите вдоль по улице пройти,
Вдоль по улице пройти, к хороводу подойти,
К хороводу пониже, к красным девкам поближе.
Младец шуточки шутил, девке на ногу ступил,
Башмак новый проломил, чулок белый намарал.
— Мне не жалко башмака, жалко белого чулка,
Башмак батюшка купил, чулок милый подарил.

[3] Кохановская Н. С., указ. соч., с. 51—56, 57—74.



В девичьих песнях преимущественно воспевается танок как любимый вид развлечений молодежи.

Поведу я таночек под Ивашкин дворочек.
Ивашка дружочек, заиграй во рожочек.

Выйдя на гулянье, девушки спрашивают:

— Кто у нас наперед будет ходити,
Кто у нас кривой танок будет водити.

Выискалась, вызвалась красная Марьюшка:

— Я у вас уперед выходить буду,
Я у вас хоровод заводить буду,
Я у вас песни начинать буду.

В песне «Таня-Танюшка» упоминается искусная танководница:

Таня-Танюшка, Таня белая,
Таня белая, ще и румяная.
Танки водила не по-нашему,
По-немецкому, по-турецкому,
Подводила Таня тон (танок.— *А. Р.*) под воеводин двор.
Воеводин сын на крыльце стоит,
На крыльце стоит, на Таню глядит.

В таночных песнях отражен и обычай, характерный для некоторых районов, выходить в танок ряженными.

А у нас во Николе приходе
Собирались девушки на разбои.
Они русые косы расплетали,
Молодецкие кудри завивали,
Черны шляпы накладали.

Они вороных коней поседлали,
Вербажи [1] подпояски с полосами,

[1] Вербажи — слово необъяснимое (его нет в словаре Даля). У Кохановской в скобках стоит вопросительный знак.

Кумачные штаны с напусками,
Белые чулочки с начесами,
Сафьяны чеботочки с подковками.

Танок с ряженными «Молодцев водить» водился под песню:

А с околицы вдоль по улице
Колокол звенит — капитан едет,
Девкам вести везет, а все радости,
А все радости, все веселости.
«Идите, девки, во Казань-город,
Во Казань-город за солдат замуж.

Там пьют, едят все готовое,
Платье носят все казенное,
Танки водят с колоколами,
Наряжаются молодцами».

(См. нотный пример № 55 в.)

В некоторых песнях показано отношение родителей к развлечениям молодежи: иногда они проявляют строгость, а порой, напротив, дают свободу и с одобрением смотрят на игры и шутки своих детей. Вот, например, девушка жалуется подругам:

Мне матушка не велит на улицу выходить,
На улицу выходить, с девками танки водить.

и на приказание матери идти домой отвечает:

У меня песенка не допета,
У меня танок не довожен,
У меня милый не провожен.

В другой песне она рассказывает, что ее отец наказал за любовь к хороводам:

Я молоденька да была веселенька —
Гудочек любила, слушать выходила,
За те ль поплясушки меня батюшка бил-бил.

Хороводы ассоциируются со свободой и волей в родном доме.

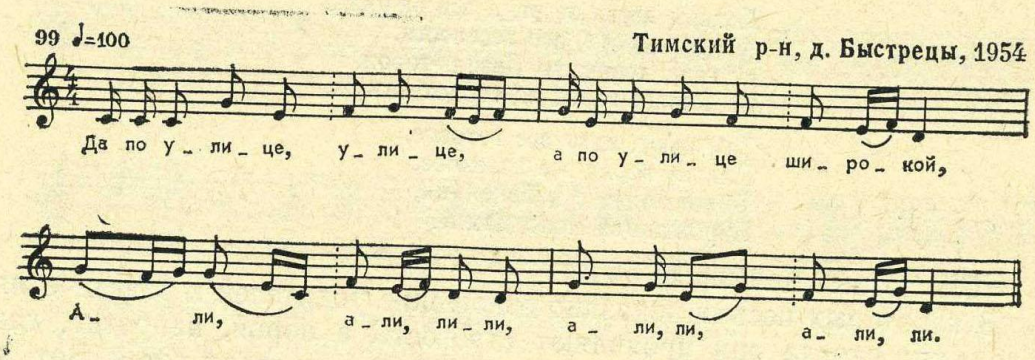
По лугам вода разливалася,
По садам пташки разлеталися.
Ты, брат, с гуслями, я с ладонями...
Уж не быть гуслям звончей ладоней,
А не быть свекру милей батюшки.

Интересен диалог дочери и отца в песне «Да по улице, улице».

«Родимый мой батюшка!
Дозволь-ка мне поиграть
Али шуточки пошутить».

«Играй, играй, дитятко,
Да играй, играй, милое
(Вар.: Шути, шути, милое).
Играй песню хорошую,
Говори слова вежливые,
А когда старость нападет,
Игра на ум не пойдет».

«А родимый мой батюшка,
Я старости не хочу,
Под ногами растопчу,
Своим шитым башмачком
И бумажным каблучком».



Есть иной вариант окончания песни:

«Гуляй, гуляй, доченька,
Я сам был такой.
Не один сапог истоптал,
По улице ходючи.
Не одну шляпу изломал,
Красным девкам кланяючи.
(Вар.: Не одну шляпу износил,
Под капелью стоючи).
Не один кафтан изорвал,
По заборам лазаючи.
Не один ножик изломал,
Окошечки открывал».

Девушка просит отца не отдавать ее рано замуж:

Не отдавай замуж молоду
На семнадцатом году.
Я на улицу похожу,
Сафьян сапог дотопчу,
Алую ленту дотреплю.

Отец отвечает:

У тебя младшая сестра есть,
Она сафьян сапог дотопчет,
Алую ленту дотреплет.

Особую группу образуют таночные песни, посвященные семье, в частности, во многих отражена неудачно сложившаяся жизнь молодой замужней женщины. Семейные отношения стесняют ее свободу, редко получает она возможность поиграть в хороводе, попеть с подругами. Она жалуется подружке, что «у всех мужья молодые, как ягодки наливные», у нее одной «старичище сам на улицу не ходит и меня, младу, не пущает».

Украдкой вырвавшись на гулянье, она забывает о доме.

Я всю ноченьку проиграла,
Всю осеннюю проплясала...

Куры поют, а я скачу,
Другие поют, а я пляшу,
А свет на зарю, я домой пришла...

Пришла ко двору нездорова,
Моя горенка не топлена,
Дежа хлеба не мешана,
Коровушка не тешена (не доёна.— *А. Р.*),
Дровец нету ни палочки,
Водицы нет ни капельки.

Идет молодица за водой, берет с собой ненавистного старого мужа.

Всажу в прорубь головой,
Оставайся, шут с тобой,
А я, молода, удовою,
Мои деточки сиротою.

Но ненависть сменяется добродушным снисхождением:

Гарно (хорошо.— *А. Р.*) старый не утопился
И опять на двор утащился,
И мне, молодой, пригодился:
Лето придет — писклят (цыплят. — *А. Р.*) стеречь,
А зима придет — детей качать.

Иногда протест против домашнего гнета принимает смелый, дерзкий характер. На угрозу мужа «шкуру спустить» за гулянье жена отвечает:

А я шкуру подберу да на улицу пойду,
Своей воли девичьей повек не забуду.
Умру — и там (на том свете.— *А. Р.*) плясать буду.

В варианте этой песни муж приводит угрозу в исполнение, а жена стоит на своем:

Кожа волочится, играть хочется,
Слезы катятся, плясать хочется.
Я кожу подыму, я играть пойду,
Я слезы утру, я плясать пойду.

В некоторых песнях жена недовольна мужем, который в «кабак ошибается и домой придет пьяный», «поперечную речь говорит», заставляет ухаживать за ним: «разуй, раздень, распоясывай».

Активное сопротивление мужу-гуляке обрисовано в песне «Вы раздайтесь, расступитесь».

...С кабака идет невежа, восклицает:
«Ой, дома ли жена молодая,
Отворяла бы широкие ворота».
. . . . . .

Я покрепче ворота запирала,
Посмелее со невежей говорила:
«Ты ночуй, ночуй, невежа, за воротами,
Тебе мягкая постель — белая пороша,
А высокое изголовье — подворотня,
Шитый браный положок — часты звезды,
Соболиное одеяльце — лютые морозы,
А крепкие караулы — то дикие звери.
Каково тебе, невежа, спать за воротами?
Таково-то мне, невежа, жить с тобою,
За твоею за невдалою головою».

В песне «Сосенка, сосенушка, зеленая, кудрявая», пронизанной горьким юмором, женщина печалится, «за худым мужем живучи, на хорошего глядючи».

Накурю зелена вина,
Наварю пива пьяного,
Напою мужа хмельного,
Положу середи двора,
Середи двора, на погребе,
Обложу его соломою,
Соломою гречишною,
Зажгу его лучиною,
Побегу я на улицу,
Закричу громким голосом:
«Ой, люди вы добрые,
Соседи приближные,
Не слыхали ль, как гром гремел?
Не видали ль, молонья была?
Моего мужа гром убил,
Моего молонья сожгла!
А я откатилася,
Рукавом защитилася».

Реплика хора:

А что баба бредила?
На дворе дождя не было,
А без тучи гром не бьет.
А без грому молонья не жжет.

С другой стороны, в ряде таночных песен, таких, как «Ай, да я думала-гадала», «Ой ты, зятюшка», «Уж ты, мальчик, кучерявчик» и других, показана сердечная любовь «сударушки» к женатому на нелюбимой «шельме жене» молодцу — любовь запретная, горячая, неразделенная, спрятанная глубоко в сердце и скрытая от посторонних взглядов, а также мечта хоть изредка встречаться с любимым и боязнь запятнать свое доброе имя.

Иногда против старых порядков восстают и мужчины. Муж любит жену и не хочет ее обижать вопреки наказу отца.

«Ой, сын, ты мой сын, что за семьянин,
Жену ты не учишь, молоду не журишь».
Сниму со стены плеть, пойду к жене в клеть.
Вдарю по стене — скажут по спине,

Вдарю по подушке — скажут по женушке.
Выйду за ворота, ребятам скажу:
«Вот так-то, ребята, с уменьем живите,
С уменьем живите, молодых жен учите:
Батюшку потешил и жену не сувечил».

Тексты некоторых курских таночных и карагодных песен встречаются и в других областях России. Так, «Выйду, выйду» является вариантом известной песни «Ах вы, сени»; «Ой ты, Варя» — распространенной в Московской области песни «Ой вы, плотнички»; «Полоса моя, полосынька» имеется в записи М. А. Балакирева.

Так же как и всюду, популярна хороводная песня о молодке, которая поздно возвратилась с гулянья домой, боится гнева ревнивого мужа и обращается за помощью к деверю.

«Проводи меня в клетку спать,
Стань, постой, послушай:
Будет (муж) бить — отними,
Целовать (будет), миловать — прочь пойди».

Но «распроклятый» деверек стоял и слушал как раз тогда, когда

Муж целовал, миловал,
А бил, журил, он прочь пошел,
Невестушку не уберег.

Однако напевы песен различны.

Особое место занимают таночные песни с эпическими и балладными текстами.

Очень своеобразна песня «У ворот верба стоит», как будто совершенно далекая от жанра хороводных песен. Это развернутое эпическое повествование о гибели молодого князя Василия выдержано в характере былины с весьма редкой в ладовом отношении мелодией в объеме увеличенной кварты. К каждой строке прибавляется традиционный старинный припев «лелий мой, лелий», подчеркивающий ритуальное происхождение песни — гимна природе, ранней весне. (См. нотный пример № 110.)

Изложению основного содержания предшествует длинное вступление (запевка) с последовательной сменой поэтических образов от общего к частному (прием «сужения»).

У ворот верба стоит...
Под вербою камень...
На камне девица...
Братнины кудри чешет...
Очески снимает,
На Дунай-речку мечет...
«Плывите вы, кудри,
Да вниз по Дунаю,
К крутому бережочку,
Ко желтому песочку.
На том на песочке
Стоит древо райско.

На том на деревце
Сидят птицы райски (ласки),
Поют песни царски».

Далее начинается рассказ о молодом князе Василии.

Царь на службу едет...
Молодая царица
Родила царенка,
Молодого короленка.

«Царенок» вырос, поехал искать невесту:

Поехал по морю
На сивом на коню.
Синь лед проломился,
Сив конь провалился,
Молодой князь залился (захлебнулся.— *А. Р.*).

Молодая царица по бережку ходит:

Сцепя белы ручки,
Заплакавши очи:
«Ой, люди, вы люди,
Да Васильевы слуги!
Берите секиры,
Секите синь лед,
Доставайте тело
Василия князя».

Песня эта записана в с. Селино, вблизи которого находится болото «Царевы мосты» с глубоким омутом (предание гласит, что в этот омут провалился весь царский поезд, который вез невесту). Она перекликается с другой песней, записанной нами в Крупецком районе в селе Козино на берегу реки Абесты (тоже с бездонным омутом под мостом). Последняя исполнялась ранней весной в разлив реки. Припев ее, как и первой, такой же старинный: «Елий мой, елий», а напев не менее строгий и древний.

Разлився Дунай,
Разлився тихонько
С лучком да по бережку,
Стрелкою да на царев двор.
Да на царевом дворе
Стоят кони да замузданные.
Царь едет по царевну,
Молодую королевну.
Царевна листы пишет
Да назад отсылает.
«Что не едь царь за мною,
Я сама скоро буду,
Вечерком наеду
С няником, с ляликом,
С верными служанками.
Да с гор снеги сойдут,
Реки разольются,
Цветы расцветутся».

(См. нотный пример № 3.)

Обе песни связаны со старинным народным обычаем отмечать весенний разлив реки выходом к воде с песнями и традиционными действами, изображающими символическое бракосочетание «царицы воды» с «богом воды» (в песне — царевны-невесты и князя Василия). Возможно, что в основу их содержания положено какое-нибудь действительное событие. Следует отметить широкую распространенность в Курской губернии обычая петь особые песни во время весеннего половодья: достаточно назвать Курск, Путивль, Крупец, Дмитриев, Севск и другие города.

Среди таночных песен села Селино есть песня «О полоняночке», распеваемая на мотив «У ворот верба стоит». Очевидно, она отображает эпизод из героической истории славян, живших на окраине Русского государства. Начало текста, посвященное пленению девушки, далее переходит в рассказ об обманщице-свахе, расхвалившей «чужую сторону» и родню жениха, и разочаровании невесты. Этот далеко не танцевальный сюжет положен на напев таночной песни и является одним из излюбленных музыкально-поэтических произведений хороводного жанра.

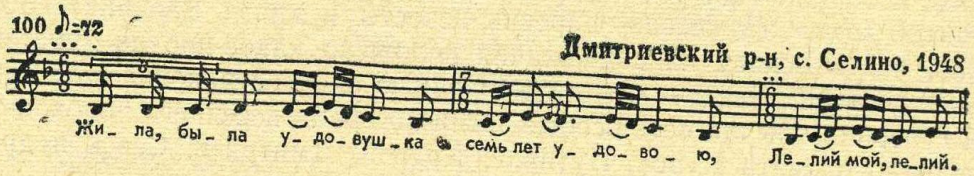
Я думала, мой милый друг
Во поле полюет,
А он, мой милый друг,
С татарами воюет.
Привез мой милый друг
Молодую полоняночку.
Полоняночка плачет...
Панья утешает:
«Ты не плачь, молодая,
У нас реки текут
А все медовые,
Крутые бережочки
Да все кисельные».
«Ты лжешь, лжешь, панья,
Ты лжешь, дорогая.
У вас реки текут
А все слезовые,
Крутые бережочки
А все каменные».

Наконец, уже совсем как будто бы не вяжется с праздничным таночным шествием песня-баллада «Жила-была удовушка» о вдове, погубившей свою дочку. Напев ее оригинален и строг. Так же как и предыдущие две песни, она исполнялась в медленном карагоде в с. Селино.

У вдовы было двое детей: сын Васильюшка и дочка Натальюшка. Сына забрали в солдаты, а дочку мать «на вине пропила, на меду проела». Отправили Натальюшку по синему морю, приказали ей «ни с кем не видаться, назад не глядеться». Повстречался Натальюшке братец Васильюшка. Узнав, в чем дело, он поехал к матери.

— Сынок Васильюшка, что ты грозен едешь?
— Сударыня моя матушка, где сестра Натальюшка?
— Сынок Васильюшка, она недавно померла.

— Сударыня моя матушка, пойдем на могилку.
— Сынок Васильюшка, я могилки не знаю.
Сильны дожди были, могилку размыли.



(Реплика певицы: «Сынок Васильюшка выхватывает меч и отрубает матери голову».)

Не менее трагичен текст песни-баллады «У нашего соседа веселая беседа» (о двух братьях, убивших сестру, опозорившую честь своей семьи), который сочетается с задорным танцевальным напевом.

Все собиратели прошлого столетия выражали удивление по поводу того, что песни с трагедийным содержанием (в том числе и песни о плетке — символе власти мужа) поются на веселые танцевальные мотивы. Такое несоответствие между музыкой и содержанием казалось необъяснимым.

Именно об этих песнях Н. С. Кохановская писала, что они имели «заговорную» силу, которая «заставляла слезы радостно звучать и горе заплясываться в смертельной тоске,— и вот эта-то сила оставила нам те изумительные мотивы и переливы звуков нашей песни, которые приводят нас в недоумение. Слова терзают душу широким невыплаканным горем, а песня заливается и поет словно на радостях, хоровод заплясывается под нее до упаду...» [1] Здесь следует учитывать также, что танки и карагоды были единственным праздничным развлечением молодежи, а проникновенность, глубина и разнообразие поэтических сюжетов придавали им воспитательное значение. Они внедряли в сознание молодежи правила поведения, строгой народной морали, расширяли кругозор, позволяя выйти за пределы сельской околицы и повседневных домашних интересов, вызывали активный протест против устаревших обычаев и норм семейных отношений.

Несколько обособленны по содержанию песни «Уж ты, гулюшка голубчик» и «Ай, да в городе во Белеве», так как на них лежит отпечаток городского (слободского, посадского) быта. Их поэтические образы и тематика значительно отличаются от таковых в крестьянских хороводных песнях.

Они близки эстетическим понятиям, художественному мышлению горожан XVIII в. Об этом говорит первая песня о красной девушке-душе, обманом заманившей молодца к себе в шатер и укравшей у него коня. Дорогие детали ее наряда являются принадлежностью городского типа одежды.

[1] Кохановская Н. С. Остатки боярских песен. «Русская беседа», т. 2, кн. 20, 1860, с. 108.

На ней шубочка швея,
Рубашечка кисея,
С подборами башмачки,
Серебряны каблучки,
Шелковы подвязочки.

Девушка раскинула шатер
При дороге широкой,
При ямщицкой, столбовой...

Песня встречается среди хороводных песен и других областей, преимущественно севернее Московской.

Сходные особенности отличают и песню «Ай, да в городе во Белеве». Образ девушки, уснувшей на коленях у молодца под атласною полою его кафтана, далек от крестьянских песен.

Она не боится гнева отца и матери и знает, как оправдаться:

У подруженьки просидела,
Со реки узор снимала.
Первый узор — река со ручьями,
Второй узор — солнце со лучами,
Третий узор — месяц со звездами.

Поэтический мотив вышивания узора с месяцем, солнцем и звездами встречается в зимних «виноградьях» на севере у жителей б. Архангельской губернии (см. в этой главе анализ песни «В городе Белёве» на с. 237).

В отличие от разнообразных по содержанию таночных и карагодных песен, не имеющих прямого отношения к таночным шествиям или карагодным пляскам, текст двух песен села Селино Дмитриевского района непосредственно связан с хороводным и даже игровым действом. Первую песню «Вы позвольте, прикажите» называют «проходной», то есть ее исполняют перед началом танков или в промежутке между ними (см. нотный пример № 98). Вторую песню — «Заплетаю я плетень» — играют в великий пост. Хоровод этот имеет форму орнаментального плетения узора, изображающего навивание веток на колья: в начале песни речь идет о «заплетании плетня». Дальше текст приближается к типу частушечных стишков, нанизываемых на одну мелодическую фразу.

Заплетаю я плетень,
Заплетаю дубовой...
Господи Исусе!
Впереди несуся.
От зад не остаются.
А кто останется,
Тот растянется.

(имеется в виду «кривой танок», во время которого все бегут по извилистой линии, направляемой хороводницей или хороводником).

А кто придет домой,
С того шкуру долой [1].
Атетень, атетень,
Выше города плетень,
А на том плетне
Там бояре сидят,
Они шапочки шьют.

Далее следуют прибаутки:

Одна шапочка-татарочка
Покатилася по лавочке,
Задком, передком
На Акулинин двор.
Акулина высока,
Задавила гусака,
Вышла на улицу,
Задавила курицу.

Они вполне соответствуют коротеньким стишкам, выкрикиваемым во время пляски под «Чибатуху», «Старика», «Сидора» и др. Сравним их, например, с подобным четверостишием:

Приехали ярманы до мине,
Задавили курочку во дворе.
Надо было доктору показать,
Чтобы стала курочка кокотать.

Все песенки, исполняемые во время плясок под музыку и записанные нами в южных районах Курской области, представляют собой экспромты, в которых высмеиваются смешные стороны характеров отдельных людей или их отрицательные поступки. Либо это рифмованные шутки вроде приведенных выше.

Иногда же, по выражению крестьян, «протягивали деревня деревню». Такие стишки являются первоисточником частушек.

Ой вы, дударцы владимировцы,
Что назад крыльцо, то сулане мужики,
А сулане мужики, у них кулями шлыки,
Не бушованы колеса — то хаевченцы,
А раскрытые сараи — то липовцы,
Мужики тигуны — то долженковцы,
Что на улицу крыльцы, то баконовцы,
Любочане мужики, што попить, погулять,
Что попить, погулять и сударушку обнять.

Хвалили свою деревню — корили соседнюю (песню поют дважды: окончив петь с первым текстом (I), начинают сначала и переходят ко второму тексту (II).

Голубь мой, голубок,
Сизыя крылья, воркунок...
Вокруг терема летал,
Он летал, ворковал.

[1] То есть нельзя уходить из игры.

Прилетел к окну, послушал,
Что на тереме говорят,
Во высоком гуторят.
Во тереме говорят:

I

Сядлевская слобода
Крапивою обросла,
Галамушей отцвела.
Там некому поиграть
И шуточки пошутить.
Там молодцы в асметках,
А молодушки в атрепках,
Красные девки босые.

II

Роховецкая слобода
Калиною обросла,
Малиною отцвела.
Там есть кому поиграть
И шуточки пошутить.
Там молодцы в сапожках,
А молодушки в ходочках,
Красные девки в башмачках.

Подобные юмористические тексты встречаются и в таночных, карагодных песнях:

. . . . . .
А у нас на базаре
Да ребят продавают
Девять на копейку,
Десятый на дачу,
К чертям на придачу.
Девок продавают,
Да за девку сто рублей,
За косу тысячу,
За косник сметы нет.
Да на баб смерти нету,
На ребят погибели,
Чтобы бабы погибли,
Мужики оставались,
Девкам доставались.

Вариант песни:

. . . . . .
Сестра меньшая будит большую
Посмотреть, во торгу что дорого
(дешево):

Дороги там девушки,
Девушка по сто рублей,
А коса тысячу,
Всея — три тысячи.

Дешевы там молодцы,
Дешевы там холосты,
Молодец по денежке,
Кудри по полушке,
Весь — три денежки,
Не стоит девушки.

Среди стишков встречались и вульгарные. Такие стишки сами крестьянки называли «скоромными» и стеснялись их петь [1].

[1] Руднева А. В. Материалы экспедиции 1940 г. Кабинет народной музыки МГК, рукопись.

В настоящее время молодежь стала сочинять к плясовым мотивам современные тексты, отражающие быт новой деревни, изменившихся людей, возросшую культуру народа. Примером могут служить песни «Тимоня» и «Чибатуха».

Тимоня в начищенных сапогах,
У него вся грудушка в орденах.
Воевал Тимонюшка за крестьян,
За себя, за родину, за курян.
Жили когда-то мы в горе,
А теперь всего у нас вволю.
Весело, девки, мы спляшем
У Москве у матушке нашей.

Очень хорошие стихи сочинили колхозники села Долженково Обоянского района к песне «Тараторочка» (на мотив Камаринской).

Приезжайте, добры люди, в гости к нам,
Поведем вас по полям, по садам,
Сорвем вишен — вы покушайте,
Наши песенки послушайте.

Ой, я топну правой ножкой — шире круг.
Приходи на круг со мною, милый друг.
Я доярка, я работница
И большая хороводница.

Как телят у нас находит дед Антон,
Самый главный садовод в саду Егор.
Потому у нас антоновку,
Ой, не вывезть пятитонками.

Кучерявый черноглазый комбайнер
Заводил со мной научный разговор,
Разговор организованный,
Ой, люблю я образованных.

Протянули вдоль деревни провода,
В каждой хате загорелася звезда.
А в саду у нас сияние,
Приходи-ка на свидание.

Ой, идет весна — горячая пора,
Трактора выходят в поле со двора.
Трактористов уважаем мы,
Потому и с урожаем мы.

В огороде, ой, да выращу арбуз
Да такой, чтобы один на весь Союз,
И приеду в академию,
Подавай, товарищ, премию.

Хорошо в семье колхозной мы живем,
Мы работаем, мы пляшем, мы поем,
Ой, спасибо нашей партии,
Всей стране — любимой матери.

(См. нотный пример № 66, последнюю строчку.)

ТИПЫ СТРОЕНИЯ СТИХОВ

Строение стихов таночных песен, ритмическая их организация, формы распевания на музыкальной строфе и виды припевных текстов показывают, что курская хороводная культура уходит в глубь времен, к весьма ранним видам народного песенного стихосложения. Ярким примером тому служат стихи следующей структуры:

шестисложные цезурованные с кратчайшими полустихами в три слога —

В городе/Белёве (3+3)
Молодец /играет (3+3);

восьмисложные с традиционным сечением 5+3 — Летела пава /из поля;

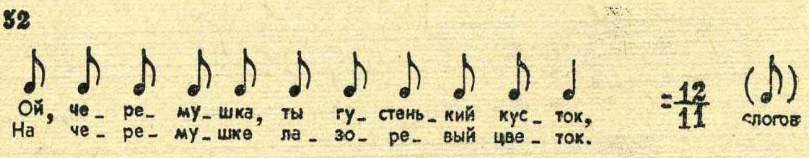
десятисложные с цезурой посередине 5+5 — Уж ты заюшка /горностаюшка.

Десятисложные цезурованные стихи встречаются либо в свадебных песнях («Вы куры, куры»), либо в приуроченных к ранней весне (они называются в Курской области «постовыми» — «Таня, Танюшка»).

Преобладающее же количество таночных и карагодных песен имеет бесцезурные смеси- и восьмисложные стихи, характерные для более позднего времени. Музыкальное время их равняется восьми счетным единицам, например, в песнях «Да что это за дивище» или «И шел молодец горою».

К поздним видам стиха относится бесцезурный десяти-, одиннадцати-, реже двенадцатисложник, которому соответствуют двенадцать счетных единиц.

Танцевальность ритма способствует восприятию стиха этого типа как шестистопного хорея:



В двенадцатисложнике с женским окончанием (с долгим предпоследним и последним слогами) всегда четырнадцать счетных единиц (см. нотный пример № 133).

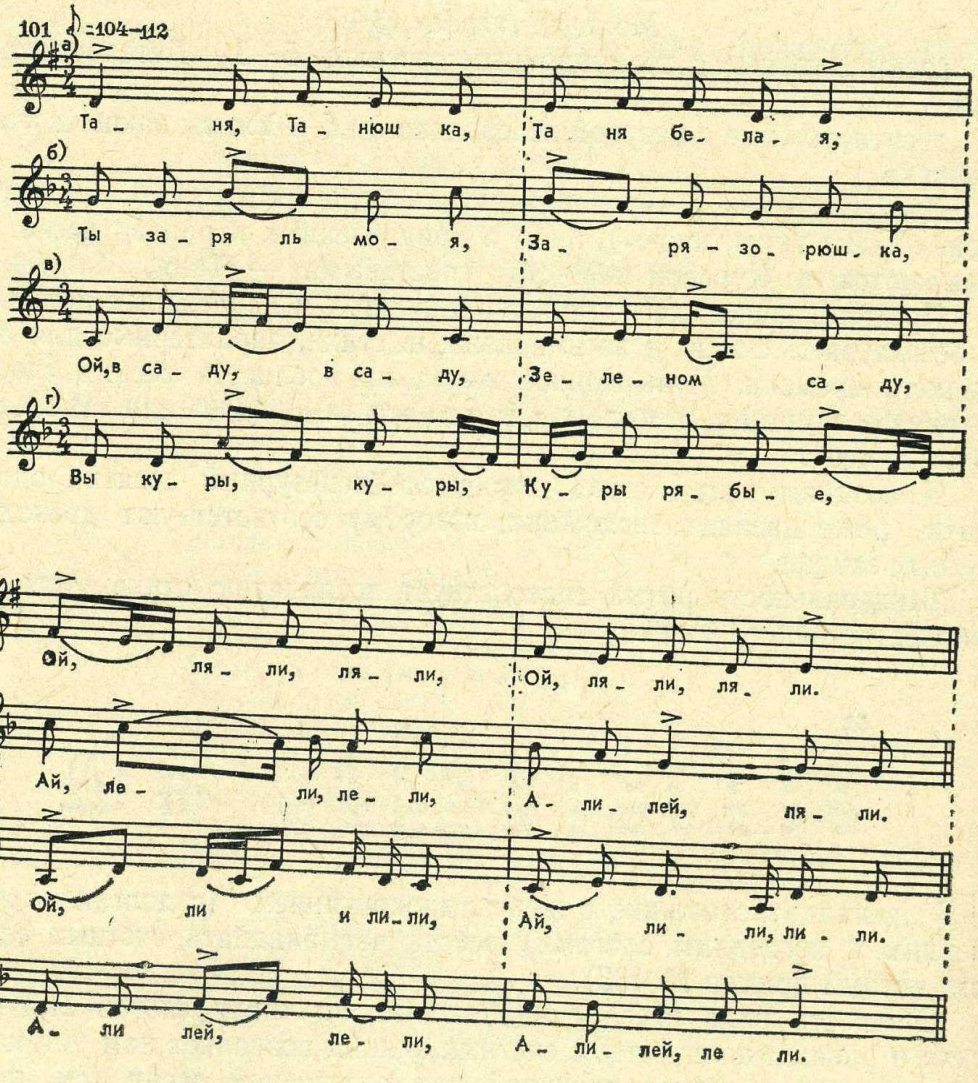
Общность ряда песен с одинаковым по числу слогов строением стиха и равным количеством счетных единиц позволяет нам установить типичные черты жанра таночной или карагодной песни (см. раздел «Формы музыкально-поэтической строфы»). Но более значительный интерес представляет ритм каждой песни в отдельности как средство интонационной выразительности, так как помимо повышения и пони-

жения голоса немалую роль играют акценты и временны́е долготы на тех или иных ударных и неударных слогах.

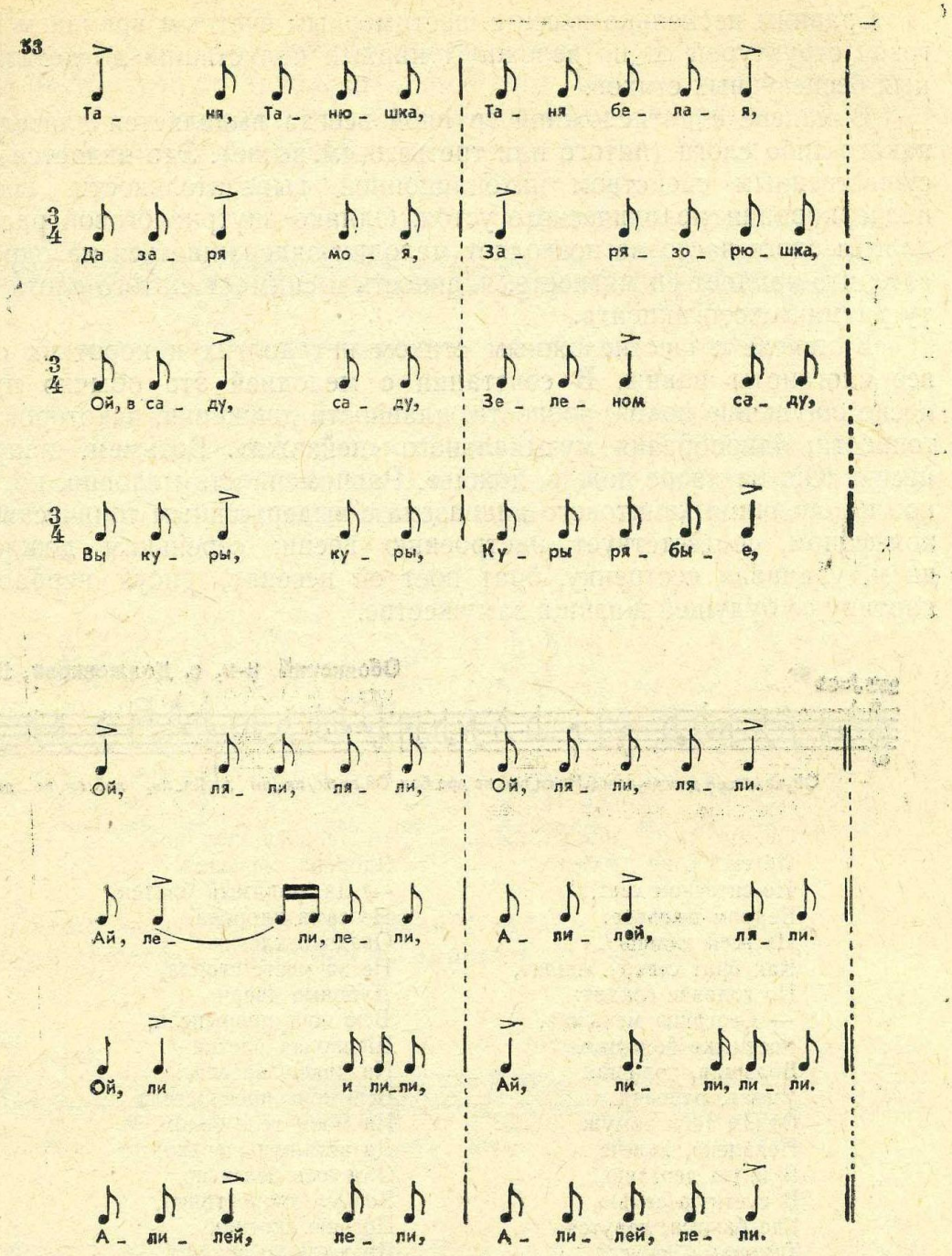
Обратимся к примерам.

В нашем собрании имеется несколько таночных песен с десятисложным цезурованным стихом в 5+5 слогов (соответствующим двенадцати счетным единицам $\frac{6+6}{8}$) со схожей формой поэтической строфы — АБПП. Но выразительность их различна, она соответствует содержанию песни и характеру самого хоровода.

Сравним четыре песни: «Таня, Танюшка», «Ты заря», «Ой, в саду, саду» и «Вы куры».



Долгие ноты попадают на разные слоги, что придает каждой песне неповторимое своеобразие.



(В мелодии эти ритмы усложняются внутрислоговыми распевами и пунктирным ритмом.)

Сопоставление песен с одинаковым счетным временем и различным слоговым строением дает наглядное представление о значении ритмики стиха для ритмики музыкальной как важном в песне средстве выразительности.

Сравним несколько песен с шестимерным счетным временем и слоговой структурой от пятисложных парных полустиший до десятисложных бесцезурных стихов.

В напеве с пятисложной группой всегда выделяется длительность какого-либо слога (пятого или третьего, см. выше). Это является весьма существенным средством интонационной выразительности, способом подчеркивания мелодического устоя. Однако внутрислоговой распев на долгом слоге часто не позволяет мелодии задерживаться на одной высоте, что придает ей мягкость, плавность и снимает с этого слога остроту ритмического акцента.

В напеве с шестисложным стихом нет долгих и коротких слогов, все слогоноты равны. В сочетании с мелодией это обычно придает песне ощущение покоя, ровности, плавности движения, некоторой монотонности, однообразия музыкального «пейзажа». Возьмем, например, песню «Ой, на дворе дождь, дождь». Равномерность мелодии, построенной на опевании квинтового диапазона с выдержанным тоническим звуком-фоном, соответствует настроению песни: сереньким дождливым днем, укачивая сестренку, брат поет ей песенку, рисуя нерадостную картину ее будущей жизни в замужестве.



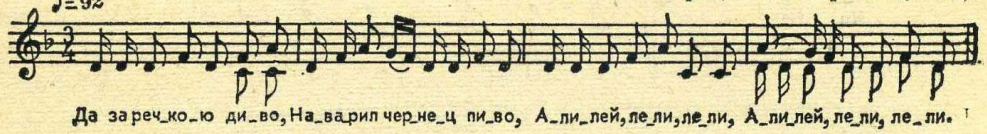
Ой, на дворе дождь, дождь
Не силен, не дробен [1],
Не ситечком сеет,
Ведром поливает
Из всей извари [2].
Как брат сестру хвалит,
По головке гладит:
— Сестрица меньшая,
Расти же большая,
Большая, хорошая,
Умная, рабочая.
Отдам тебя замуж
Недалеко, далече,
В иную деревню,
В суетную семью,
Где бьются, дерутся,
Топорами секутся,
Ножами режутся,
Косами косятся.
Куда ни поеду,
К сестрице заеду.
— Здорова, сестрица,
Здорова, меньшая.
— Да, родимый братец,
Не сама здорова.
Орехова клетка
Не на месте стояла,
Дубовые двери
Всю ночь прорыпели,
Шелковая плетка
На крюку висела,
Всю ночь просвистела
На моем теле белом.
Да встану раненько,
Обмоюсь беленько,
Возьму хворостинку,
Погоню скотинку.
Да люди-то скажут:
За что-то я бита?
Бита за обычай,
За разум девичий.

[1] Текст печатается без припева. В пении каждая строка, начиная со второй, повторяется (строки стиха из одной музыкальной строфы переходят в другую цепным способом).

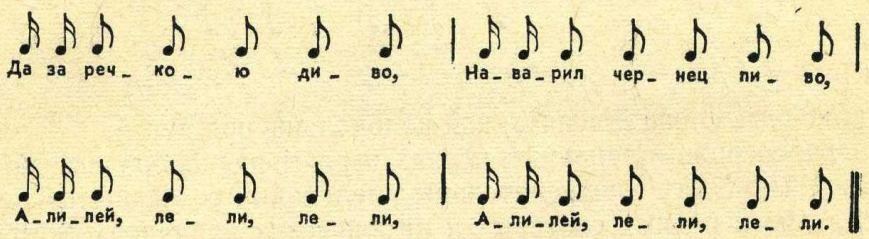
[2] Изварь — деревянное ведро.

Совсем по-другому выглядит песня с семисложным стихом, так как лишний слог требует дробления одной доли. В песне «Да за речкою диво» дробится первая восьмая, отчего вся песня становится упругой, моторной, «пританцовывающей».

103 ♩=92 Рыльский р-н, с. Октябрьское, 1956

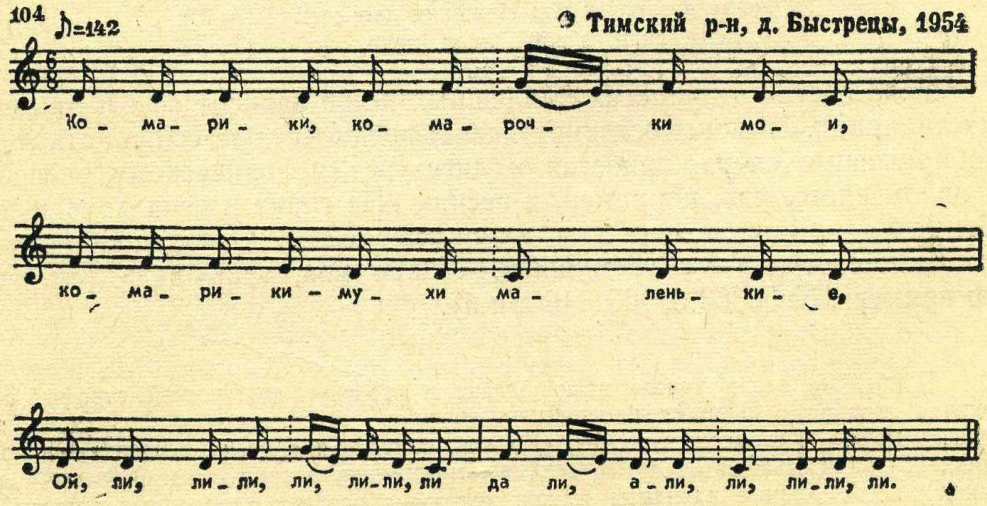


Ритм (одинаковый для всех строк песни) становится ведущим, подчиняет себе все — и мелодию, и слово. Он организует многочисленных участников хоровода, «втягивает» в хоровод всех, кто находится поблизости; просто нельзя удержаться, чтобы не примкнуть к всеобщему движению:

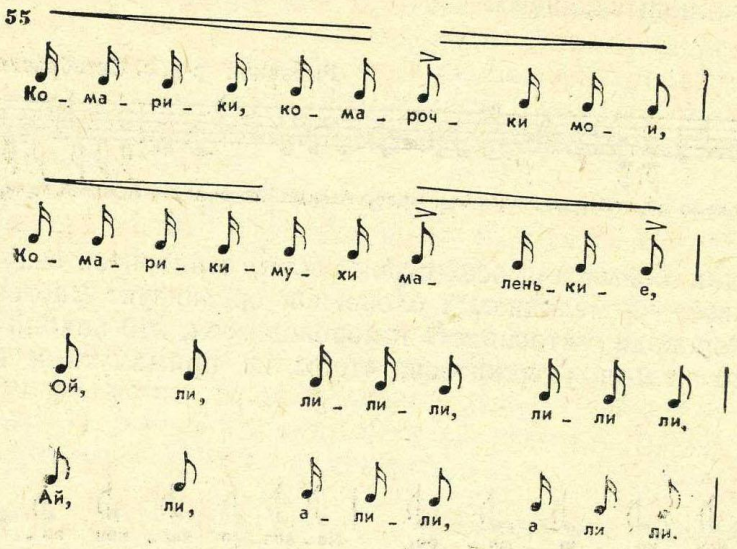


Совсем по-иному звучит песня с десятисложным стихом с тем же счетным временем, например «Комарики, комарочки мои».

104 ♪=142 Тимский р-н, д. Быстрецы, 1954



Здесь уже слогонота равняется одной шестнадцатой; лишь последний слог и тот, на который падает второе главное ударение, непременно удлиняются.



Припевные слова «звенят», как колокольцы под дугой.

Большую роль в таночных песнях играют разнообразные по тексту припевы [1]. Наиболее употребительны «лелюшки» со словами «лели, ли, ай, лели» в разных слоговых и ритмических вариантах от трех слогов в строке до десяти. Количество слогов в «лелюшках» часто бывает меньше, чем в стиховых строчках. И именно по этим припевным слогам скорее удается установить основу стиха, скрытую слоговыми наслоениями, образовавшимися вследствие его распевания, например, в песне «Поведу я таночек».

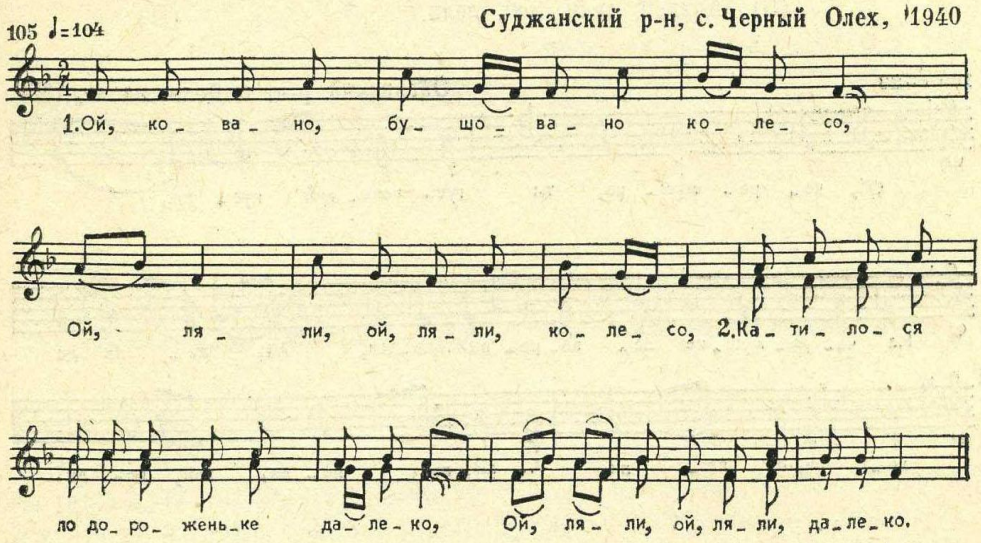
Поведу я таночек под Ивашкин дворочек (7+7),
Ай, лели, лели, алилей, ляли, лели. (5+7).

Число слогов в припевах алилешных песен зависит еще и от местных традиций. В одних селениях певцы предпочитают сокращать лишние припевные слова, прибегая к лигатуре (мелодическому распеву) на одном слоге, как, например, в песнях «Не горят в печи дрова» или «Любушка»; в других, наоборот, их чрезмерно усложняют, дробя основные доли слогонот — «Черемушка», «Трава моя, травушка» (см. нотные примеры № 56, 63-б, 106, 119 а и б).

[1] Припевные слова вносят разнообразие в строение поэтической строфы, подчеркивая жанровую принадлежность произведения, например: «Ладу, ладу» или «Душель мой» — в свадебных песнях; «Коляда, маледа» и «Авсень, таусень» — в новогодних поздравительных; «Лелим е лелим» — в весенних ритуальных (постовых и веснянках); всевозможные варианты «Лели, лели» — в поздних хороводных песнях.

Среди «алилёшных» песен есть такие, у которых стих делится на три звена, имеет две цезуры, а припев заканчивается повторением третьего звена стиха: трехсложного слова или группы слов. Это характерно преимущественно для песен со свадебной тематикой или перешедших к хороводным величальных свадебных песен.

Одной из самых любимых можно назвать свадебную песню «Ой, ковано, бушовано колесо».



Наиболее древний вид припева «Лелим ё лелим» встречается в весенних, «постовых» танках со старинным стихом и строфической формой. Роль припева в подобных песнях настолько значительна, что с него обычно и начинается музыкально-поэтическая строфа (см. нотный пример № 60).

В других песнях он заполняет и бóльшую часть строфы (см. нотный пример № 112).

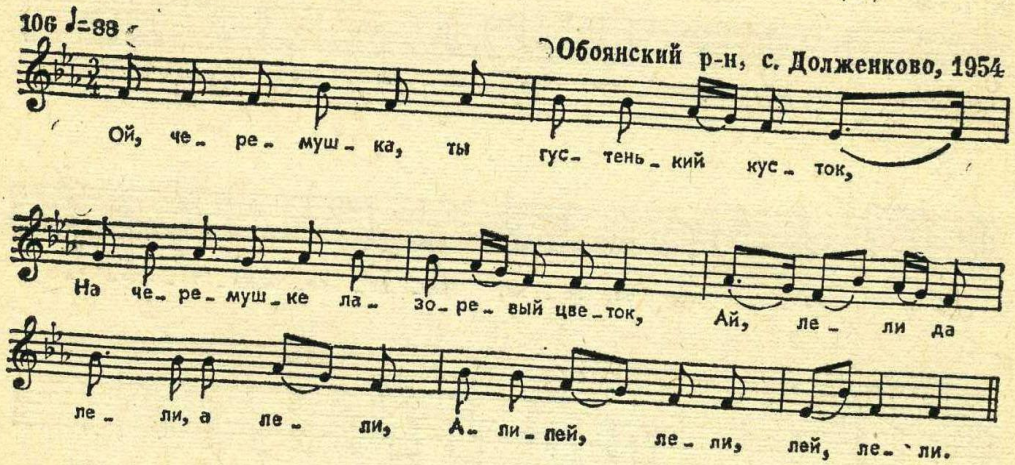
ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОЙ СТРОФЫ

Для таночных и карагодных песен Курской области наиболее типична четырехстрочная музыкальная строфа, в которой двухстрочная мелодия (АБ) повторяется либо в целом (АБ+АБ), либо половинами в отдельности (АА+ББ). Последняя форма встречается чаще, особенно в хороводно-плясовых и плясовых песнях. Исключением являются напевы таночных и карагодных песен Дмитриевского района, о которых будет сказано особо.

Строение поэтических строф в южных таночных песнях чаще всего имеет три вида.

Первый, самый распространенный в Курской области, состоит из двух строчек текста песни (А+Б) и двух строчек припева («П») «ай, лели, лели, лели», которые мы будем называть двойным припевом («ПП»), так как они равны по величине двум строчкам стиха (А+Б). Например:

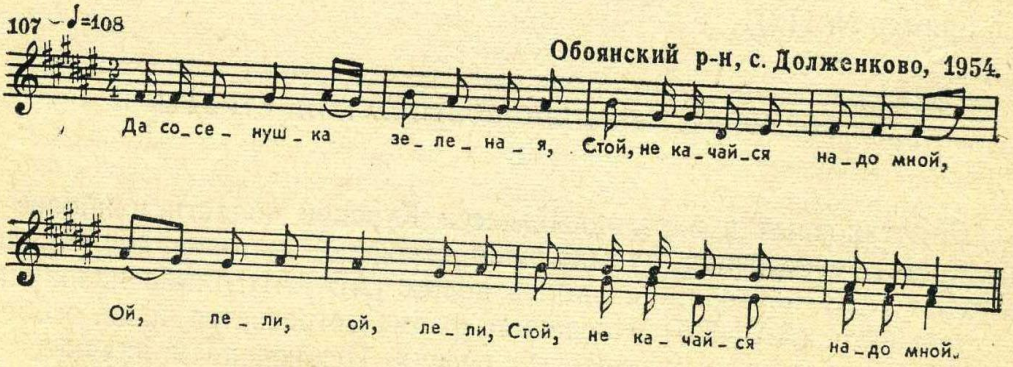
(А) Ой, черемушка, ты густенький кусток, (А)[1]
(Б) На черемушке лазоревый цветок, (Б)
(А) Ай, лели да лели, а лели, (П)
(Б) Алилей, лели, лей, лели. (П)



Второй, не менее распространенный образец складывается из двух строчек текста (АБ), одной строчки припева (П) и повторения второй строчки текста (Б).

Например:

(А) Да сосенушка зеленая, (А)
(Б) Стой, не качайся надо мной, (Б)
(А) Ой, лели, ой, лели, (П)
(Б) Стой, не качайся надо мной. (Б)

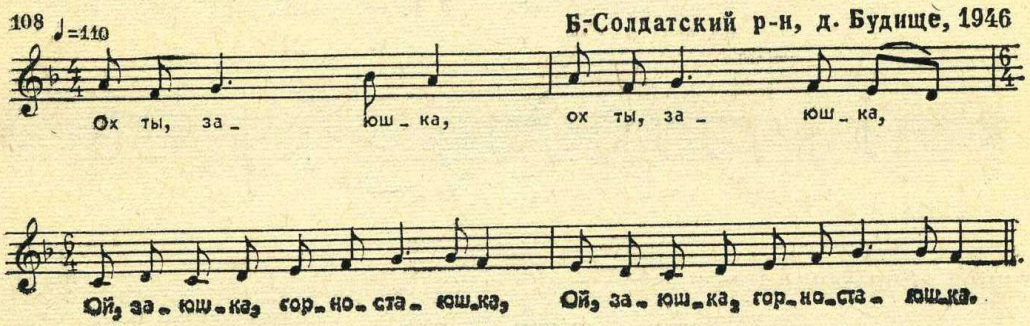


[1] Буквы слева (АБАБ) обозначают структуру музыкальной строфы, а буквы справа (АБПП) — строение поэтической строфы. Полустихи и стихи обозначаются прописными буквами в том случае, когда они по времени укладываются в одну строчку напева (А или Б).

Третий вид образуется из повторения полустиха (АА) и повторения полного стиха (абаб).

Например:

(А) Ох ты, заюшка. (А)
(А) Ох ты, заюшка, (А)
(Б) Ой, заюшка, горностаюшка, (аб)
(Б) Ой, заюшка, горностаюшка. (аб)

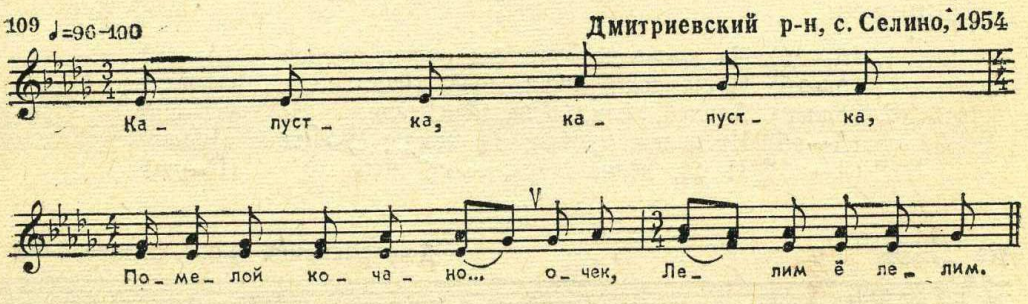


Эти формы музыкально-поэтической строфы характерны для большинства общерусских хороводных и плясовых песен. Следует отметить лишь бóльшую распространенность в Курской области первого, в меньшей степени второго типов и почти полное отсутствие третьего типа, который мы встречаем преимущественно в свадебных и хороводных песнях с близкой к свадебным песням тематикой.

Особым своеобразием отличается строение музыкально-поэтической строфы таночных и карагодных песен в селе Селино Дмитриевского района, расположенного по соседству с Орловской и Брянской областями (в северо-западной части Курской области).

Напевы песен трехстрочны, с весьма разнообразным сочетанием мелодии и текста. Например: припев следует после текста (а):

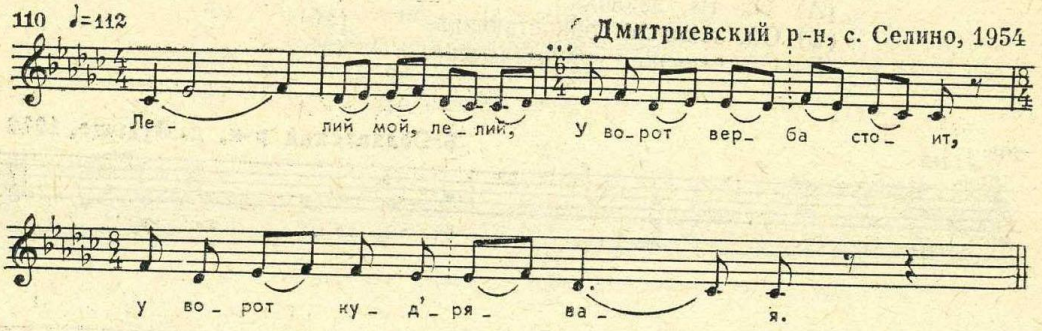
(А) Капустка-капустка, (А)
(Б) Помелой кочаночек, (Б)
(В) Лелим ё лелим. (П)



(См. также нотный пример № 100.)

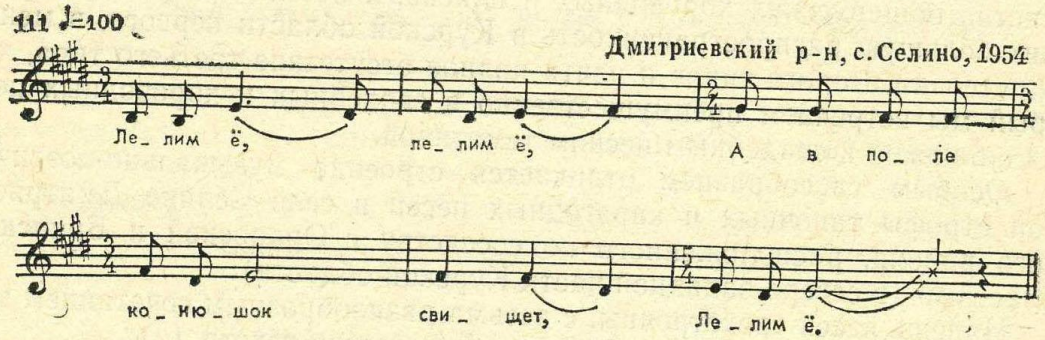
Припев предшествует тексту (б):

(А) Лелий мой, лелий, (П)
(Б) У ворот верба стоит, (А)
(В) У ворот кудрявая. (Б)



Припев обрамляет текст (в):

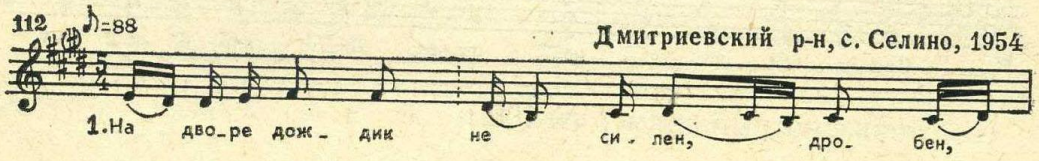
(А) Лелим ё, лелим ё, (П)
(Б) А в поле конюшек свищет, (А)
(В) Лелим ё. (П)

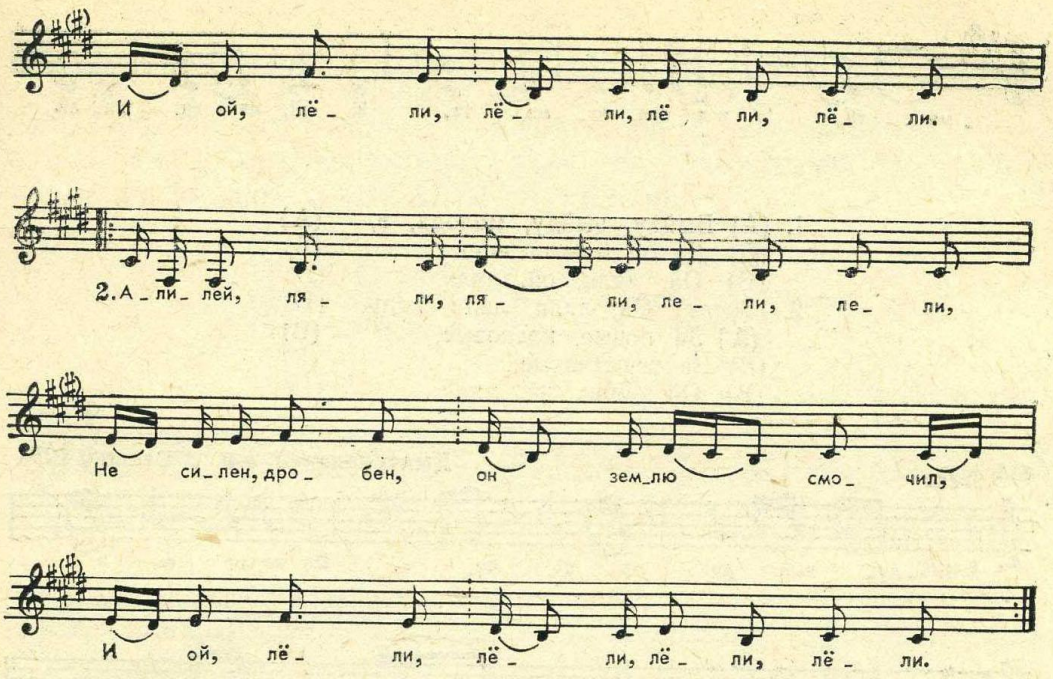


Помимо трехстрочных встречаются развитые двухстрофные напевы, первая строфа которых состоит из стиха и припева, а вторая и следующие за ней строфы начинаются и кончаются припевом.

Например:

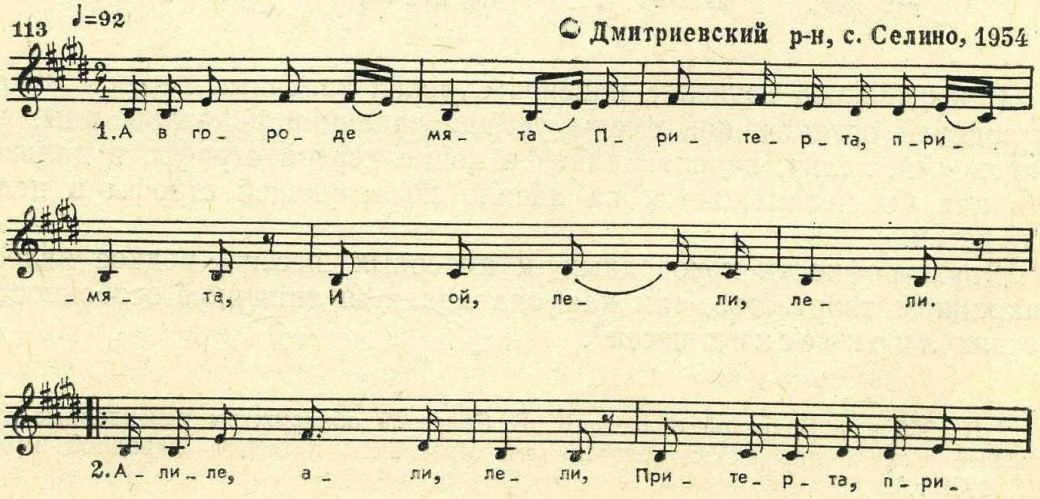
1. (А—аб) На дворе дождик, /не силен, дробен, (А—аб)
(А—аб) И ой, лёли, /лёли, лёли, лёли. (П—пп)
2. (*Запев*) Алилей, лёли, /лёли, лёли, лёли. (П—пп)
(А—аб) Не силен, дробен, /он землю смочил, (Б—вг)
(А—аб) И ой, лёли, /лёли, лёли, лёли. (П—пп)





Встречаются двухстрофные песни, первая строфа которых трехстрочная (АБП), а остальные строфы — четырехстрочные; в них припевные слова обрамляют две строчки текста, образуя кольцевую форму, например:

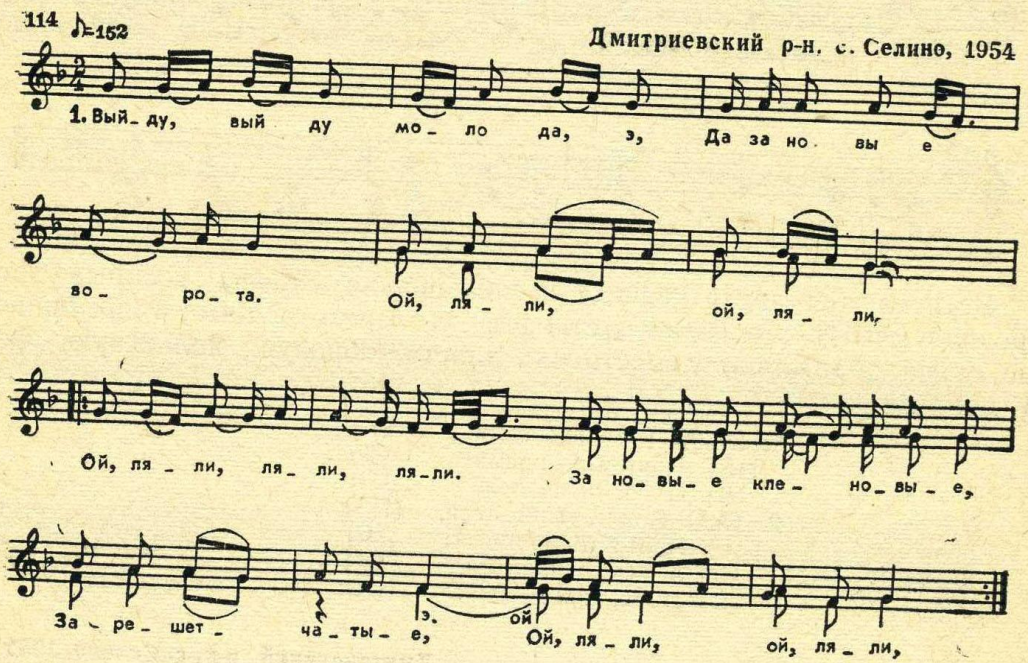
1. (А) А в городе мята (А)
   (Б) Притерта, примята, (Б)
   (В) И ой, лели, лели. (П)
2. (А¹) Алиле, али, лели, (П¹)
   (Г) Притерта, примята, (Б)
   (Б) А вся приломата, (В)
   (В) И ой, ляли, ляли. (П)





или:

1. (А) Выйду, выйду, молода, э, (А)
   (Б) Да за новые ворота, (Б)
   (В) Ой, ляли, ой, ляли. (П)
2. (*Запев*) Ой, ляли, ляли, ляли, (П)
   (А) За новые, кленовые, (В)
   (Б) За решетчатые, (Г)
   (В) Ой, ляли, ой, ляли. (П)



Внимательное изучение напевов курских таночных песен с учетом их ладовой организации, смены устоев, каденций показало нам, что припев «Ай, лели», появляющийся в конце первой строфы, в дальнейшем как бы перемещается на начало последующей строфы в целом ряде песен.

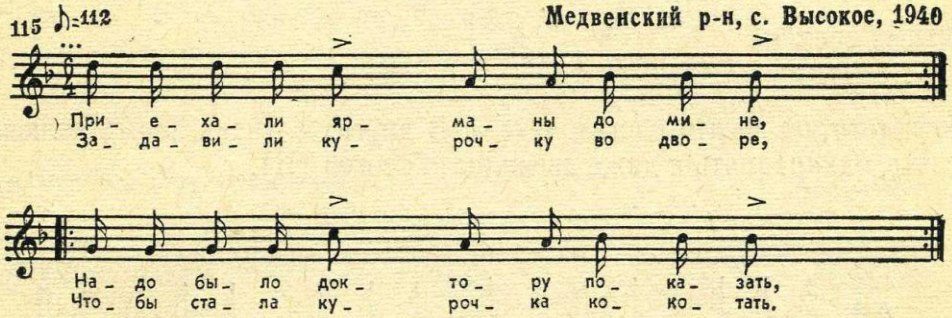
Двухстрофность хороводных и плясовых песен — редкое явление в народном творчестве, так как она является типичной особенностью русских лирических песен[1].

[1] В 1956 г. в Брянской области К. Г. Свитовой обнаружены календарные двухстрофные песни с лирическим текстом (см. Материалы Кабинета народной музыки МГК, 1956 г.).

*

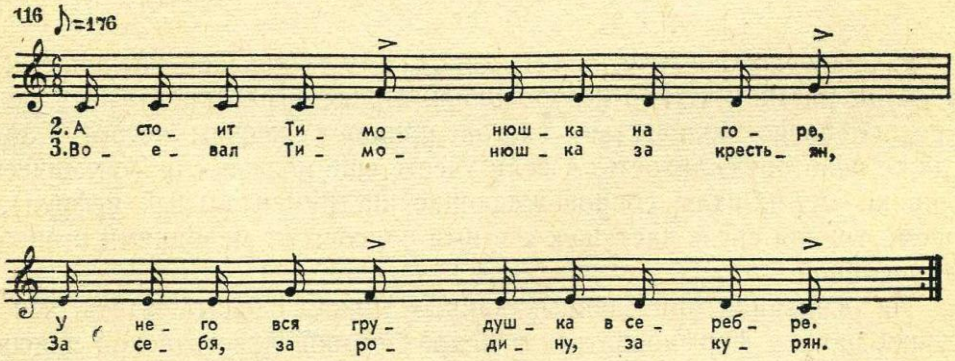
Среди песенок, исполняемых под инструментальную музыку во время плясок в южных районах Курской области, нет ни одной с припевом. Мелодия имеет характерную для плясовых песен форму ААББ при четырехстрочном тексте АБВГ. Например:

(А) Приехали ярманы до мине, (А)
(А) Задавили курочку во дворе, (Б)
(Б) Надо было доктору показать, (В)
(Б) Чтобы стала курочка кокотать. (Г)



Встречаются двухстрочные напевы (АБ) с меняющимся текстом (АБ, ВГ, ДЕ и т. д.):

(А) А стоит Тимонюшка на горе, (А)
(Б) У него вся грудушка в серебре. (Б)
(А) Воевал Тимонюшка за крестьян, (В)
(Б) За себя, за родину, за курян. (Г)



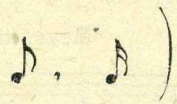
Роль припева к песенкам выполняют подголосочные выкрики или протяжные высокие звуки, приходящиеся на следующую музыкальную строфу, исполняемую инструментами (см. нотный пример № 94).

Большинство записанных нами плясовых напевов с текстами имеет квадратное построение с двухдольным или четырехдольным размером. Лишь несколько песен трехдольны. Текст не столько поется, сколько выкрикивается: его «приказывают», по местному выражению. В нашем

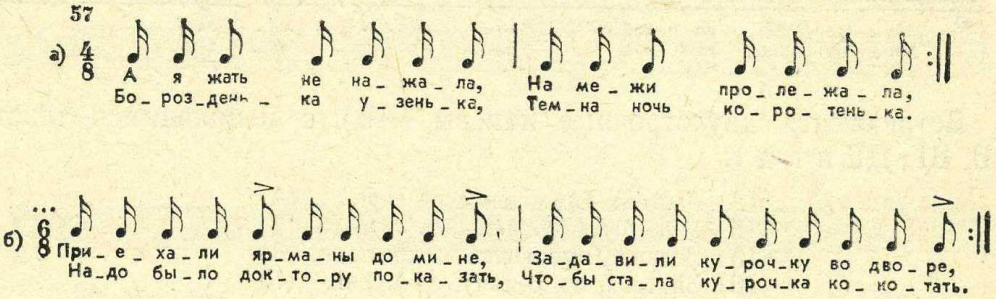
нотном изложении короткий слог таких песенок равен шестнадцатой доле. Этим наша запись отличается от такой записи таночных (хороводных) песен, в которой короткий слог текста обозначается восьмой, а долгий — четвертью.

В песнях с восемью счетными единицами (в двухдольном или четырехдольном размере) на каждые семь слогов приходится восемь шестнадцатых: один долгий слог из семи соответствует восьмой. В некоторых песнях на то же количество долей будет приходиться больше или меньше коротких слогов (I).

В песнях с трехдольным размером $\left(\frac{3}{4}, \frac{6}{8}\right)$ каждые двенадцать счетных времен



соответствуют десяти слогам текста. В других случаях норма включает девять, одиннадцать и даже двенадцать слогов (II).



Неравносложность стиховых строк имеет большое значение. При плясовом ритме и четкой цезурованной строфе игра акцентами в тексте и разнообразие количества слогов придают песням остроту, задор и даже некоторую лихость. А если учесть еще подголоски (ритмические выкрики «их-их-иха», сопровождающие инструментальный рефрен), то преемственная связь частушек с этими плясовыми мелодиями становится очевидной.

На основании приведенных данных можно сделать вывод, что частушка начала формироваться в недрах старой крестьянской плясовой песни и музыки уже в XVII в., но в стихах еще не было восьми- и семисложности, обязательной в период расцвета частушечного жанра во второй половине XIX и первой половине XX века.

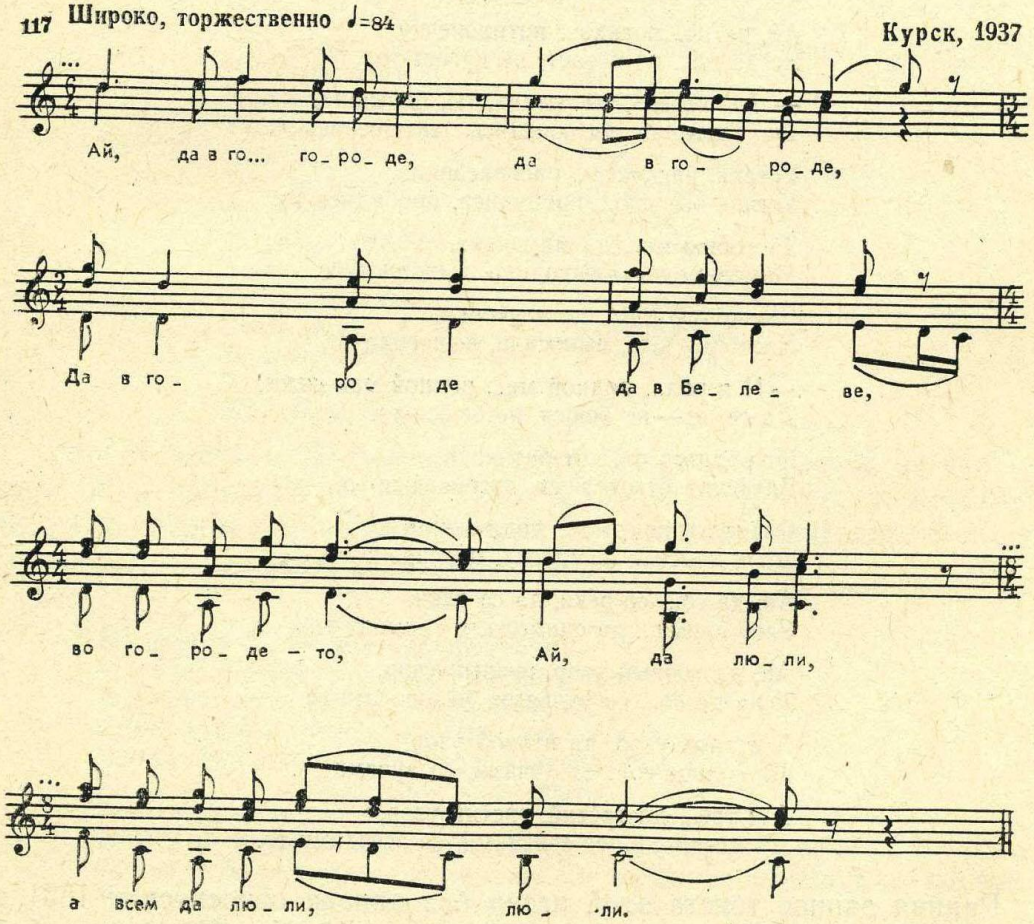
Особо следует выделить две песни, записанные в Стрелецкой слободе в районе города Курска: «Ай, да в городе во Белеве» и «А летала пава». Своеобразие их заключается в том, что в них скрещиваются стилистические черты разных жанров, характерных для различных социальных слоев и исторических эпох. Здесь можно проследить позднейшие

шие напластования на древнюю песенную основу. Приводим подробный анализ песни «Ай, да в городе во Белеве».

Исполнялась она в городе Курске и его пригородных слободах во время традиционных хороводных шествий, в первые дни пасхи.

В этой лирической по содержанию песне воспевается взаимная любовь молодых людей. Поэтический мотив типичен для песен величального характера — свадебных, календарных-поздравительных — зимних колядок и весенних волочебных.

Балладный характер песни обусловлен упоминанием города Белева Николаевского прихода, в котором состоялась встреча любящих; лишь последние строки уводят слушателя к характерному для хороводного жанра величанию целого семейства («Иванушка с сыновьями, Марьюшка с дочерями», см. текст на стр. 239).



Ай, да в городе, да в городе,
Да в городе да в Белеве, во городе-то,

Ай, да люли,
А всем да люли, люли [1].

В городе во Беле... во Белеве,
Да было во... во приходе, во приходе-то,

Молодец да во гу... да в гусельцы,
Да звонкие он играет во гусельцы-то.

Ай, да ему ба... да барышня,
Да ему при... припевает, припевает-то.

Ай, да спевши пе... спевши песенку,
Она да при... приуснула, приуснула-то,

Она у холосто... холостого,
Ай, у него под... под полою, под полою-то,

Ай, да под атлас... под атласною,
Атласною, го... голубою, голубою-то.

Ай, да ее мо... молодец,
Молодец про...пробуждает, пробуждает-то,

Ай, да по...потихо... потихонечку
Ее да не... не пугает, не пугает-то.

— Ай, устань, ты устань, ты, барышня,
Да барышня, ты проснись, ты проснись-то.

Устань, раскраса... раскрасавица,
Устань ты, про... пробудися, пробудися-то.

За тобою ма... да маменька,
Маменька вы... выходила, выходила-то.

Шелковую пле... да плеточку,
Плеточку вы... выносила, выносила-то.

— И я род... родной ма... родной маменьки,
Да ее не — не боюся, не боюся-то.

От родного ба... от батюшки,
Батюшки отговорюся, отговорюся-то.

Скажу, у подру... у подруженьки
Да я проси... просидела, просидела-то.

Ай, да со... со реки, да со реки
Узор снима... да снимала, я снимала-то.

Ай, да первый узор, первый узор,
Река да со... со ручьями, со ручьями-то.

А второй узор, да второй узор,
Да солнце со... со лучами, со лучами-то.

А и тре... да третий, третий узор,
Да месяц со... со звездами, со звездами-то.

Ранняя запись текста этой песни без напева относится к 1851 году — см. № 13 «Уличных песен» в № 11 (от 17.III) «Курских губернских ведомостей». Ни автор, ни место записи неизвестны.

[1] Припев поется после каждых двух строчек текста.

Текст песни изложен не выдержанным до конца девятисложным силлабическим стихом (5+4):

У нас в городе
Во Белеве,
В Николаевском
Во приходе,
В белых каменных
Во палатах,
Во стекольчатых
Во палатах
Молодец звонко
В гусли играет,
Ему девушка
Подпевает.
При упой песни
Приуснула
У добра младца
На коленях,
У холостого
Под полою,
Под тафтяною
Голубою.
Удалой молодец
Пробуждает
Потихонечку,
Не пужает:
«Встань, девушка,
Встань, проснися,
Встань, красная,
Пробудися.
За тобой матушка
Приходила,
Шелковую плеть
Приносила».
«Играй, молодец,
Играй, не бойся,
Я матери не боюся,
Не боюся,
Я от батюшки
Отолгуся,
Я скажу: была
За рекою,
За быстрою
За водою,
У подружки
Просидела.
Со реки
(Вар.: со воды)
Узор снимала.
Золотой ковер
(Вар.: на ковре узор)
Вышивала,
Золотой ковер
Со месяцем,
Светел месяц
Со лучами,
Иванушка
С сыновьями,
Ясно солнышко
Со лучами,
А Марьюшка
С дочерями.

Сюжет песни и поэтический мотив вышивания узоров на скатерти, ковре встречается в песнях иных жанров, например, в новогоднем поздравительном величании молодых девушек в Архангельской области с припевом «виноградье красно-зеленое» [1].

. . . . . .

На крутом бережку, на желтом песку
Там стоял, постоял бел полотняный шатер,
Бел полотняный шатер, столы дубовые,
Столы дубовые, ножки точеные, позолоченные.
Что за этим столом сидит красна девица-душа (*имя*),
Во руках она держит тонко бело полотно о четырех углах.
Первый угол вышивала: светел месяц со звездами,
Второй угол вышивала: красно солнце с маревами,
Третий угол вышивала: круты горы со лесами со зелеными, со зверями,
Четвертый угол вышивала: сине море с кораблями,
Со белыми бережками, со алыми со флагами, с удалыми молодцами,
В середине вышивала всю Россию со людями... (и т. д.).

Припев: Виноградье красно-зеленое (как часто поется припев, не указано.— *А. Р.*)

[1] См. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губ., собранные П. С. Ефименко, ч. II Народная словесность, т. 30, кн. 5. М., 1878.

В «Виноградье для девушек» поздравительной концовке придан шутливый оттенок:

Хозяинушко, наш батюшко,
Ты разделайся добром,
Принеси вина ведром,
Нам по рюмочке винца,
По стаканчику пивца,
На закуску калачика.

Северное «Виноградье» также прикреплено к определенной календарной дате — к новому году.

Теперь обратимся к разбору структуры текста.

При внимательном изучении первой и последующих строф можно обнаружить регулярное деление основного стиха на трехсложные группы:

В городе /Белеве	(3 + 3)
Молодец /гуляет	(3 + 3)
В гусельцы /играет	(3 + 3)

Парные трехсложные полустихи составляют силлабический шестисложник — один из самых древних видов народного стиха (вариант записи 1851 г.— 5 + 4, см. выше).

Возможно, что после этого основного вида возник силлабический семисложник:

В городе /да Белеве	(3 + 4)
Молодец /он играет	(3 + 4)
. . . . .	
Девица /подпевает	(3 + 4)

Со временем в процессе распевания стих разросся в девятисложник (3 + 6). Это особенно заметно в следующих строках:

Девица /ему подпевает	(3 + 6)
С песенки /она приуснула	(3 + 6)
У молодца /она на коленях	(3 + 6)

Еще позднее девятисложник превратился в двенадцатисложник с цезурами после каждых шести слогов (приводим более сжатый вариант текста):

В городе, городе, /городе Белеве,
В городе Белеве /было во приходе.
Молодец в гусельки /звонкие играет,
Да ему барышня, /она подпевает,
А спевши песенку, /она приуснула
У доброго молодца, /у него на коленях.

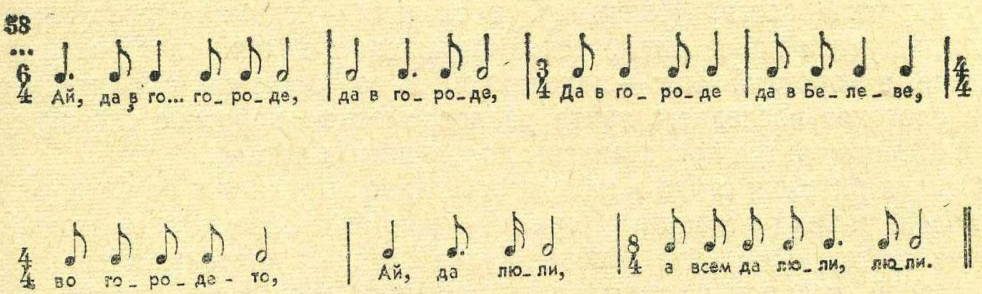
Весьма скромный по отношению к полному тексту припев состоит из двух трехсложных групп: «ай, люли, ай, люли».

На музыке стиховые группы распеваются настолько свободно и ши-

роко, что даже трудно на первый взгляд установить закономерности структуры поэтического стиха.

В этом распевании видны традиции лирических песен: к основному тексту прибавляются дополнительные слова и слоги «да», «ай», «то», не имеющие самостоятельного смыслового значения; повторяется или прерывается одно и то же слово: «в городе, в городе, в городе», «ай, да в го... городе».

58

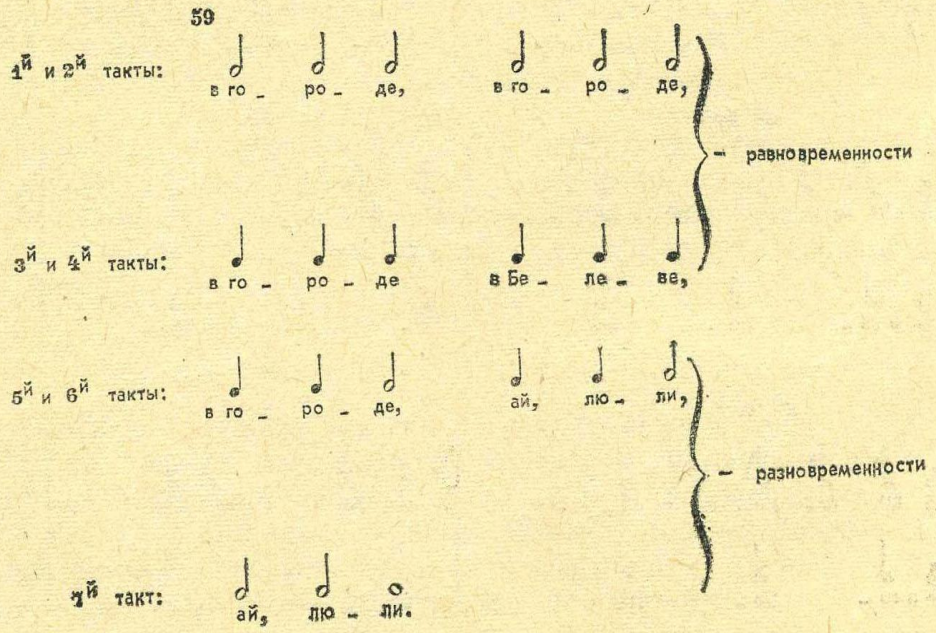


На протяжении всей строфы нигде не обнаруживается отчетливая трехсложная группа. В каждой мелодической попевке не менее четырех слогов текста.

Удалив все посторонние словообразования, собрав ритмические доли мелодических попевок в крупные доли слогонот основного стиха, мы обнаружим силлабический шестисложник «В городе Белеве», размещенный на музыкальной строфе приемом повторения полустиший и припева:

В городе, /городе, [6] в городе /Белеве/, в городе, [9]
Ай, люли, /ай, люли [6]

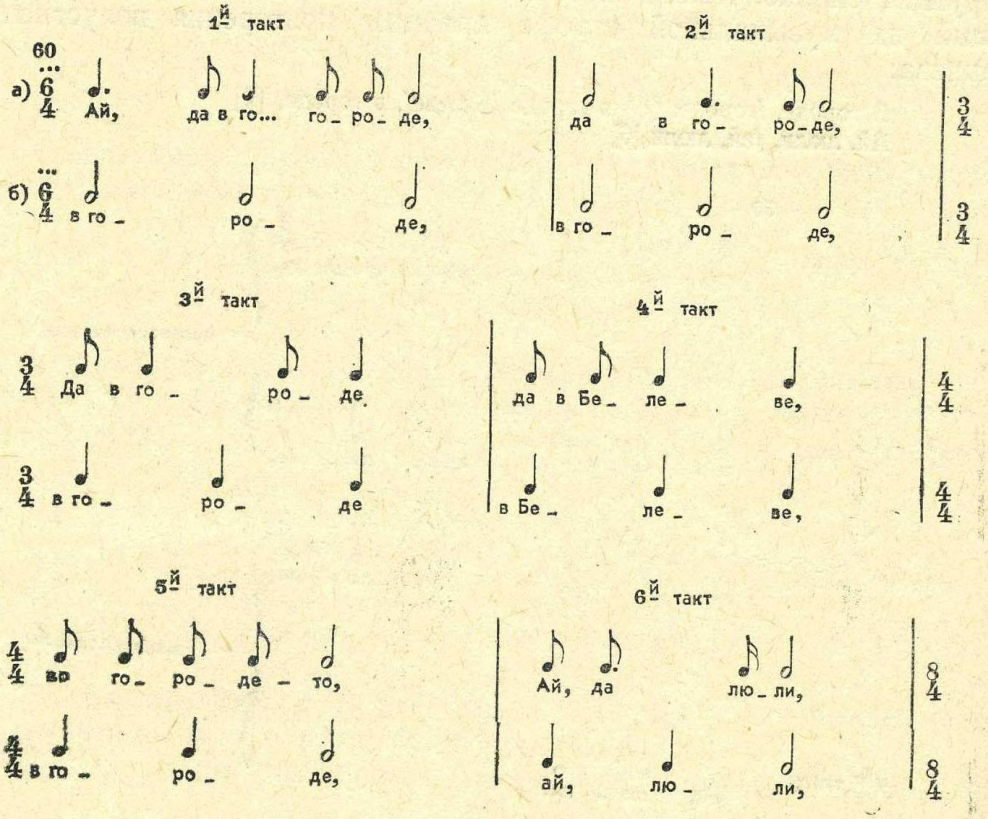
59

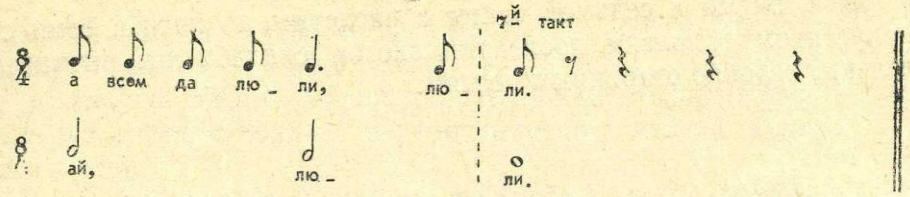


Ритмическая схема группы слогов 3-4 тактов показывает, что основными счетными долями слогонот первоначально были четверти. Но в процессе распевания некоторые слоги стали звучать вдвое дольше; они обозначены нами половинными нотами. В пятом и шестом тактах видно соотношение долгих и коротких слогонот.

В дальнейшем мелодия разрослась и появилась необходимость записывать половинными нотами не только долгие, но и равные друг другу короткие слоги. Например, последняя — седьмая трехсложная группа получила новое ритмическое выражение: долгий слог равен целой ноте, а короткий слог — половинной. В соответствии с длительностями слогонот последнего такта равновременные короткие слоги первого и второго тактов представлены половинными нотами.

Основа ритмики стиха и напева отчетливо выделяется на фоне мелких долей, равных четвертям (третий — шестой такты). Запев и конец припева состоят из слов и попевок более крупных длительностей (первый, второй, седьмой такты); здесь короткий слог равен половинной ноте. Ритмическое строение песни определяется древней структурой речевой ритмики. Она очень проста: либо все слоги равны по времени при четном количестве слогов ($\frac{6\text{ сл.}}{6\text{ ед.}}$, 3—4 такты), либо при нечетном количестве слогов ($\frac{3}{4}+\frac{3\text{ сл.}}{4\text{ ед.}}$, 5—7 такты) один из них (последний) долгий и равен двум коротким (двойной длительности).





Музыкально-поэтическая строфа песни имеет семь отчетливо выраженных музыкальных построений — семь неодинаковых тактов, согласно цезурам в напеве и стихе.

Строфа лишена характерной для хороводной песни квадратности. Скорее ее форма напоминает более древние по складу таночные и карагодные песни села Селино Дмитриевского района (см. выше с. 231—234), строфа которых равняется трем музыкально-поэтическим строчкам (включая припев) с разным количеством счетных единиц. И здесь шестисложная строка запева (А) равна шести счетным единицам (полунотам), вторая строка хорового распева (Б) из девяти слогов равна десяти счетным временам, а припевная трехсложная строка (П) повторена дважды в ритмической формуле $\frac{3\text{ сл.}}{4\text{ ед.вр.}}$ в разных измерениях долей.

Музыкально-поэтическую строфу в крупном плане можно обозначить следующей формулой:

Музыкальная строфа	— А.	Б.	В.	
Поэтическая строфа	— А.	Б.	П.	
Ритмическая строфа	— А.	Б.	В.	
Счетное время	— 12.	10.	12	(четвертей)
Колич. 3-хсл. групп	— 2.	3.	2	(такта)
а) Нераспетый стих	— 6.	9	6	(слогов)
б) Распетый стих	— 10.	13.	11	(слогов).

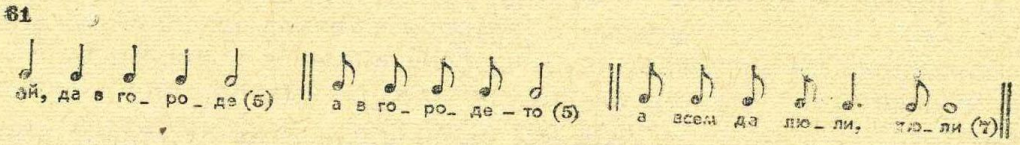
Интонационно-ритмическая и ладовая структура музыкально-поэтической строфы не позволяет нам отнести песню полностью к какому-либо одному жанру. И в напеве, и в тексте видны стилистические особенности календарных, свадебных, хороводных, лирических, городских песен и кантов.

*

В песне обнаружены признаки разных стилей и жанров.

Черты древних календарно-обрядовых песен проявляются в прикреплении песни к определенной весенней дате (исполнение танка только на пасху); в квартовых ладовых попевках (*до — фа* и *ре — соль*) в напеве; древнем строении стиха (шестисложник с цезурой 3+3, разросшийся в строфе до двенадцатисложника 3+3+6).

Первый, пятый и седьмой такты с распетым до пяти и семи слогов полустихом с долгим последним слогом силлабичны, ритмически оформлены, подобно старинным песням:



Сравним со свадебной из сб. Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 85:

Ве-ни-чком взма-хнет, (5)
Тя-же-ло вздо-хнет, (5)
Слез-ка-ми о-бо-льет-ся. (7)

Более поздние свадебные и величальные песни привнесли следующие особенности: величальность текста (не в прямом смысле, ибо содержание лирическое, а в бытовом значении, поскольку в других районах песня исполнялась в качестве величальной поздравительной молодым людям, достигшим совершеннолетия); припев «ай, люли, люли»; трехстрочное строение музыкально-поэтической строфы; укрепление квинты в качестве ладовой основы, обусловившей двухголосие; разрастание диапазона, опевание каждого слога, в результате чего ладовые устои закрепляются лишь конечными звуками мелодических построений; смену устоев на расстоянии большой секунды (первая и вторая ступени звукоряда) чередованием мажорного и минорного ладовых наклонений.

Лирические песни следующего периода привнесли распетый стих, рыхлость формы; несоответствие музыкальной цезуры (тональной смены устоев лада) цезуре стиховой и ритмической.

Влияние городских песнопений — кантов XVIII в. выразилось в трехголосном гомофонном складе хоровой партитуры с подвижным басом и высоким регистром женских голосов, характерным для церковных хоров, в ритмической кантовой синкопе (в третьем такте).

Таким образом, перед нами песня, прошедшая через века. Из глубины времен несет она склад стиха и напева, традицию весеннего «бденния» на лоне природы; вместе с тем каждая новая эпоха развития музыкальной культуры оставляет в ней свой след; более молодые свадебные, хороводные, лирические жанры и, наконец, городские песни и канты передают песне освежающие ее черты своего стиля. Развилась структура напева и стиха, вобрав типичные для лирических песен особенности. В таком виде песня вошла в быт горожан XVIII в. Оставаясь прикрепленной к традиционным весенним празднествам, в городских условиях она приняла своеобразный облик: в стихах образы молодца и девушки приобрели городские черты, появились слова «барышня»,

«атласный кафтан», «узоры для вышивки», обусловленные эстетическими взглядами и вкусами горожан [1].

В хоровом распеве обнаружились приемы хорового партесного пения с разделением хора на партии высоких и низких женских и мужских голосов.

Определяя роль указанных признаков разных стилей в выразительности музыкально-поэтического образа песни, мы можем сказать, что народные певцы и музыканты на протяжении многих веков отбирали из наследия прошлого самое ценное. Сочетая элементы старины с новыми, художественно оправданными, они создали замечательный гимн природе, красоте человека.

ИНТОНАЦИОННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

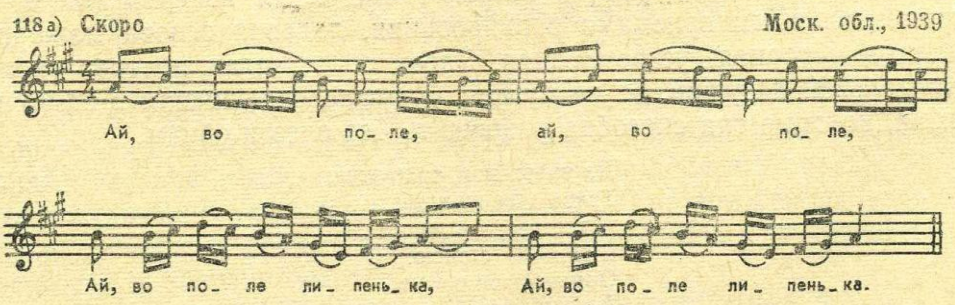
В песнях с действием огромную роль играет музыкальное воплощение содержания — обобщение в основном напеве художественного образа, раскрывающегося в последовательности нескольких строф.

Музыкальный язык песен часто выразительнее языка поэтического. Мелодия помогает раскрыть внутренний смысл текста, углубить его, «досказать» то, что не может быть высказано словами.

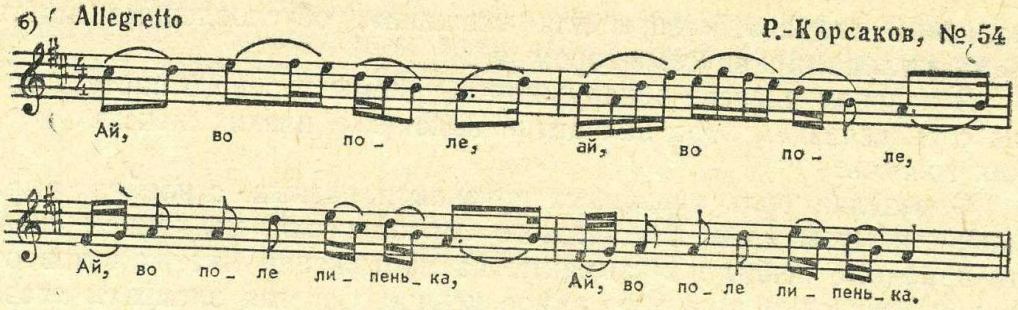
Это можно увидеть во множестве примеров.

Взять хотя бы песню «Ай, во поле липенька» (№ 118).

Ай, во поле липенька,
Под липою бел шатер,
Во том шатре стол стоит,
За тем столом девица,
Рвала цветы со травы,
Вила венок с городы.
Кому венок износить?
Носить венок старому.
Старому венок не сносить.
Носить венок милому,
Милому венок износить.



[1] Весьма вероятно, что величание человека стало преобладать в тексте в более позднее время, первоначально же он был связан с воспеванием природы.



Поэтическое содержание песни посвящено молодости: юная девушка мечтает о встрече с юношей, о будущем счастье.

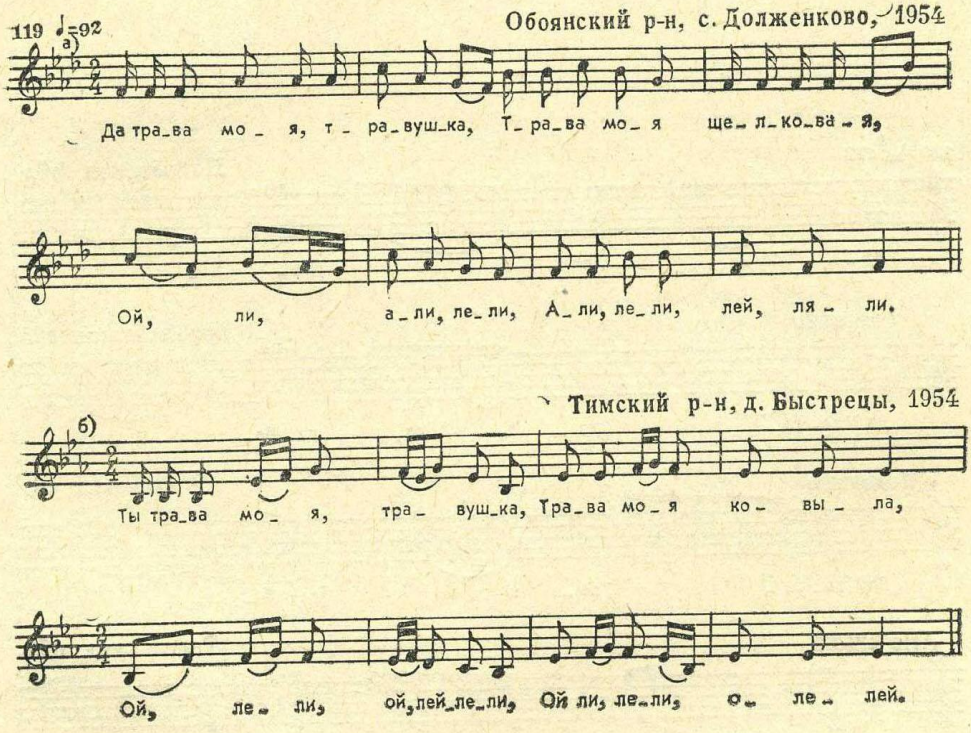
Параллелью к образу девушки, украшающей себя цветами, венком, является одетая в зеленую листву кудрявая липенька (липенька, трава, цветы представляют собой фон). Образ молодости, красоты, радости обобщен в одной музыкальной строфе изумительно свежим, целомудренным и вместе с тем «кудрявым» варьированным напевом в мягком плавном движении (с контрастным соотношением нежного лирического распева в первой и легкого подвижного речитатива во второй половине).

Последовательное развертывание сюжета, естественно, не требует буквального повторения мелодии; сам текст диктует исполнителям необходимость варьировать ее: ритмически подчеркнуть нужное слово, выделить его особым острым озвучиванием согласной буквы, ввести добавочные слоги, буквы, слова или обогатить мелизмами.

Существуют песни, которые отличаются художественной многоплановостью. В этом случае в народном творчестве возникают разные музыкальные решения. Так, например, в двух вариантах песни «Трава моя, травушка» перед нами предстают два различных женских образа. В одном случае светлая, хотя и минорная мелодия отображает девушку лирически обобщенно с присущими ей чертами: скромностью в обращении, легким лукавством, женственной мягкостью и тонким юмором. В другом варианте мелодия звучит задорно, энергично, интонационная выразительность подчеркнута острыми широкими интервалами и инструментальными приемами варьирования, ладовая основа мажорная, ритмика моторная, устремленная. Здесь представлен портрет смелой, решительной девушки, ее не пугают будущие осложнения в замужней жизни, которые она способна разрешить без слез и обиды.

Да трава моя, травушка,
Трава моя шелковая.
А вся трава в лог легла,
Шелковая стеною.
Обмывалася росою,
А в той росе колодезь,
А в колодезю водица,
Умывалася девица,
Офицерова сестрица.

А девушка бравая,
Головушка гладкая,
В косе лента алая.
— Не быть тебе, вот девушка,
Не быть тебе за молодым,
А быть тебе за старым,
За старою головою,
За сядою бородою.
— Я о том, девка, не тужу,
Я старому догожу.
Постель мягку постелю,
В три ряда полыну,
А в голову дернова,
Одеяльце — борона.
А лежи, старый, не дрожи,
Боронушку не свали.

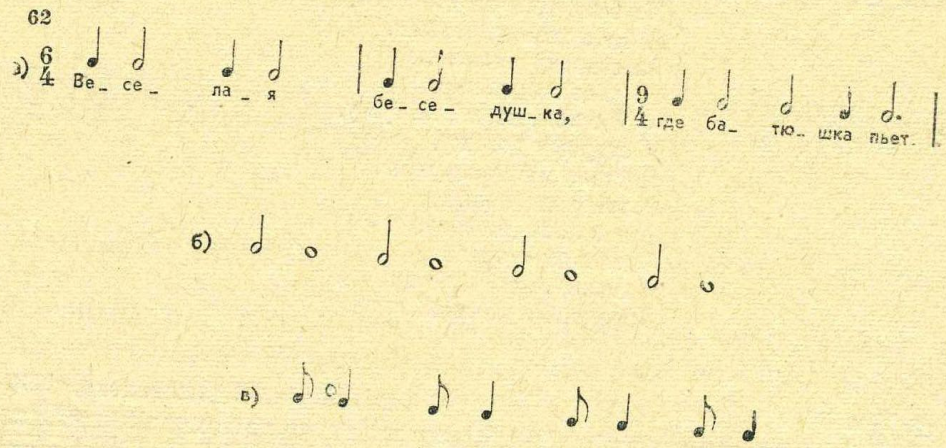


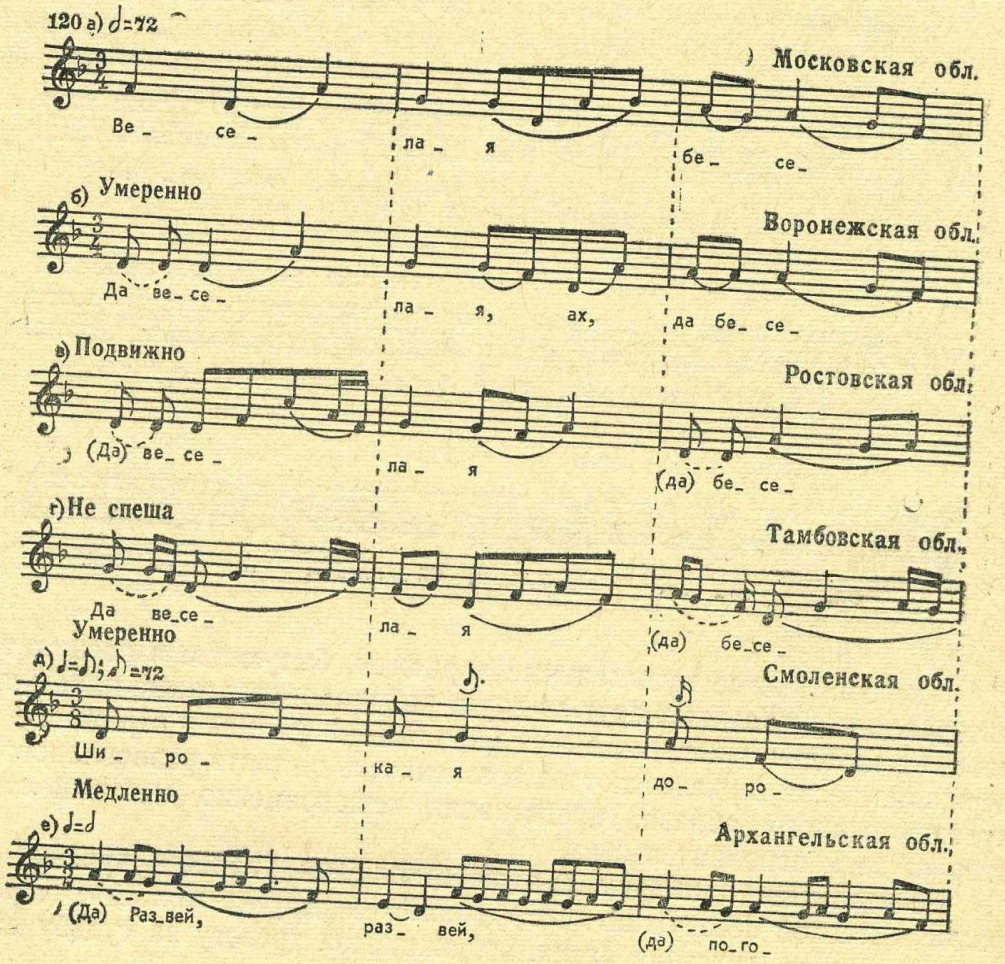
Многочисленные музыкальные варианты, бытующие в разных территориально отдаленных друг от друга районах и созданные народными певцами на один текст, являются различными формами отражения содержания песни и указывают на возможность выявить разноплановость художественного образа, представляя одновременно местный стиль творчества и исполнительства.

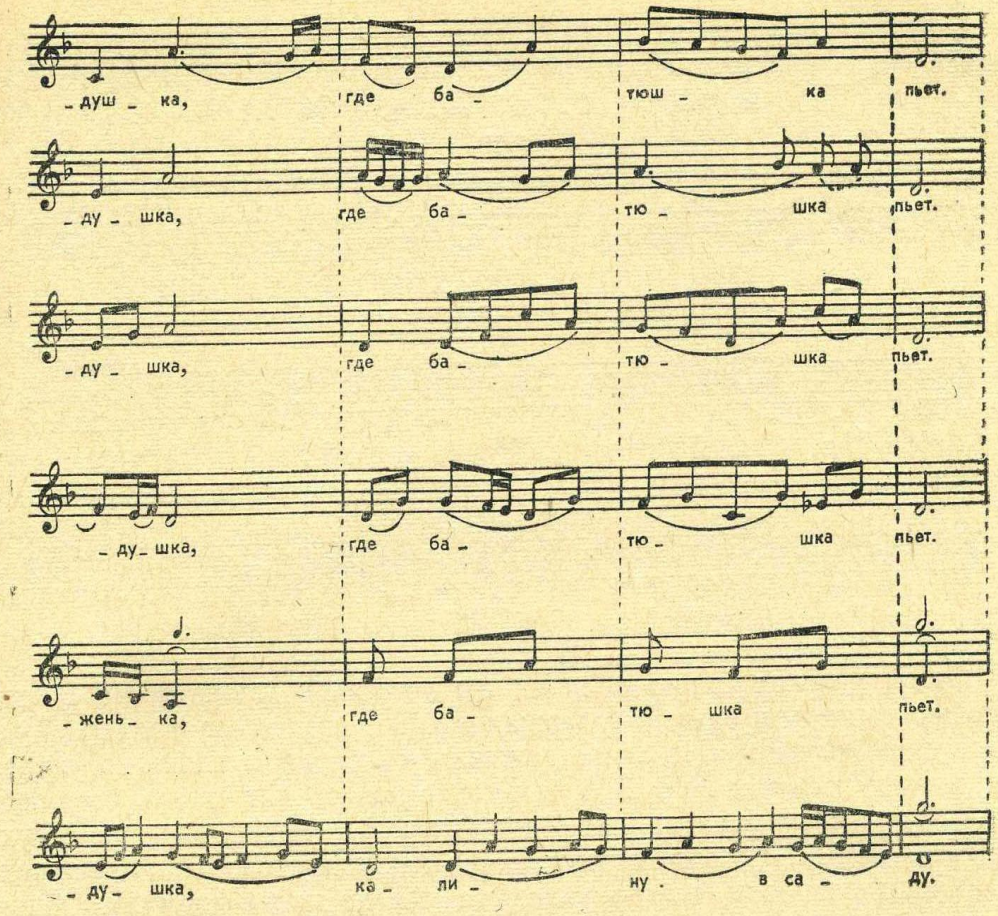
Разительным примером в этом отношении является курский вариант «Веселой беседушки». Повсеместно в других областях страны это лирическая, грустная песня, выражающая тревогу за судьбу дале-

кого любимого друга и свою собственную. Несмотря на мелодическое разнообразие, все известные нам областные варианты имеют одну ритмическую основу:

62





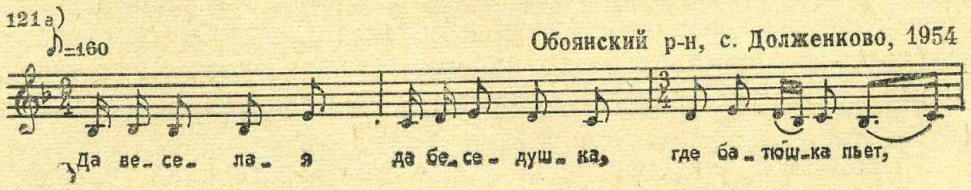


В распеве северного варианта преобладают крупные счетные временны́е единицы, в смоленском варианте — мелкие длительности[1]. Песня имеет различные поэтические зачины[2].

В селе Долженково Обоянского района Курской области песню поют как таночную, с припевом «лели, лели», и, что особенно поразительно, напев ее построен на звукоряде увеличенной кварты, и ритмика, не соответствующая приведенной формуле, традиционно танцевальна, как и в прочих таночных песнях.

Рыльский вариант ритмически ближе к общерусскому.

121а)

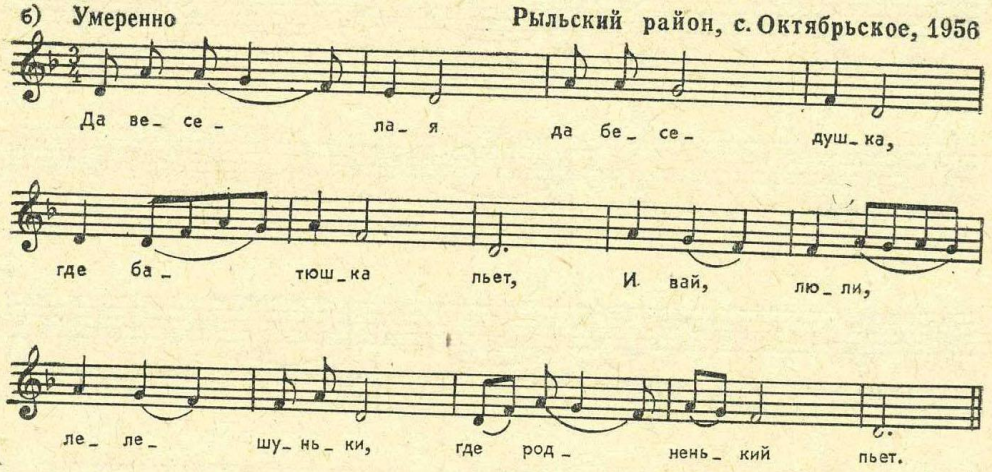


[1] Мелкие ноты в строке д/ означают вариант напева в исполнении певицы.

[2] См. об этом: Руднева А. В. Русский народный хор и работа с ним, гл. I. М., 1960, Музгиз, с. 12—16.



б) Умеренно Рыльский район, с. Октябрьское, 1956



Среди курских таночных песен мы встречаем также песни с одинаковым напевом и разным содержанием. Это песни села Селино «Кудрявое наше дерево», «На дворе дождик», «С околицы вдоль по улице» (см. нотные примеры №№ 55, а, б, в). Это происходит оттого, что обобщенный напев-формула служит основой песен, имеющих сходную структуру стиха с равным количеством слогов или ударений; тексты, сложенные одним размером, всегда укладываются на напев-формулу. Общее настроение наиболее талантливых сюжетов обычно соответствует характеру мелодического распева. Такие песни очень действенны (как, впрочем, все таночные): они являются средством воспитания молодежи в духе дружбы, коллективизма, помогают изживать устаревшие нормы поведения, отрицательные черты характера отдельных членов общины и т. д.

В одних случаях содержание песни, выражающее благожелательное, шуточное либо укоризненное, насмешливое отношение исполнителей к определенному лицу, передается четким, ясным, ритмически острым, ограниченным тремя-четырьмя звуками речитативом. В других случаях тот же напев, первоначально связанный с возникшими в глубине веков ритуальными действиями и обрядами, отличается строгостью и сосредоточенностью. От таких напевов-«зерен», окрашенных в редкие ладовые тона, веет силой, мудростью, властностью и бессмертием народа.

Возникает вопрос, как такое множество чувств и настроений, оттенков человеческой речи возможно передать какими-то тремя, пятью, реже семью звуками. Тут на помощь приходит ритмика стиха и напева: ритмическое многообразие и варьирование представляют неисчерпаемо богатый родник выразительности.

И все-таки остается только поражаться талантливой изобретательности народных певцов, поэтов и композиторов, без конца создающих новые мелодические обороты в процессе варьирования.

Не следует также умалять значения сочетания различных тембров и регистров человеческих голосов в хоре, придающем песне ту силу выражения чувств, которой порой недостает певцу-солисту.

Многоголосное звучание песни в хоре сообщает ей пышность, нарядность и праздничность; унисон создает впечатление организованной, могучей, сплоченной массы участников хороводов-шествий, хороводов-плясок.

Медленный темп и многоголосный двухоктавный хоровой распев придают некоторым песням торжественный и праздничный характер; жизнерадостность, ликование, неподдельное веселье других песен обусловлены звонкоголосым хоровым массивом (с тесным расположением голосов) и подвижным темпом с изощренной ритмикой.

Интонационная выразительность в обоих случаях предельно отточена, слова и музыка воспринимаются в абсолютном единстве.

Проанализируем несколько таночных и карагодных песен различных типов. В упомянутых выше двух наиболее распетых городских таночных песнях «А летела пава» и «Ай, да в городе во Белеве» (см. с. 84—85) двухоктавный (или даже трехоктавный в большом хоре) диапазон, высокий регистр женских голосов с параллельной терцовой второй, подвижные басы, аккордовые созвучия в концах фраз воссоздают обстановку праздничности, торжественности, многоголосности городских улиц, вызывают ощущение солнечности, света, простора, «воздуха»; средний темп, размеренная ритмика, устойчивые остановки в заключениях фраз (у основных голосов), широкий распевный стих подчеркивают обязательность соблюдения традиционного чина, перешедшего из обряда в игру, развлечение, народное зрелище.

Помимо этих общих черт исполнительского стиля, каждая песня обладает индивидуальными средствами выражения.

Благожелательность, ласковость, похвала величаемым воплощена в песне «А летела пава» округленностью мелодического рисунка, поступенностью движения и мелизматикой, смягчающей широкие интонационные переходы (см. нотный пример № 54 а).

Содержание песни «Ай, да во городе во Белеве» эпико-лирическое. Поэтому здесь преобладают интонации, соответствующие мерному течению мысли, спокойному повествованию; отсюда степенность, сосредоточенность ритма и темпа; аналогичные предыдущей песне лирические распевы мелодии боле спокойные, светлые, они лишены приподнятости, свойственной величальному похвальному стилю (см. нотный пример № 117).

Совсем иные мелодии в песнях «Не горят в печи дрова», «Ой ты, гулюшка-голубчик», «Калина, малина» и некоторых других в том же роде. В них нет отмеченных выше торжественности, сосредоточенности, чинности. Темпы подвижные, мелодия с ограниченным объемом

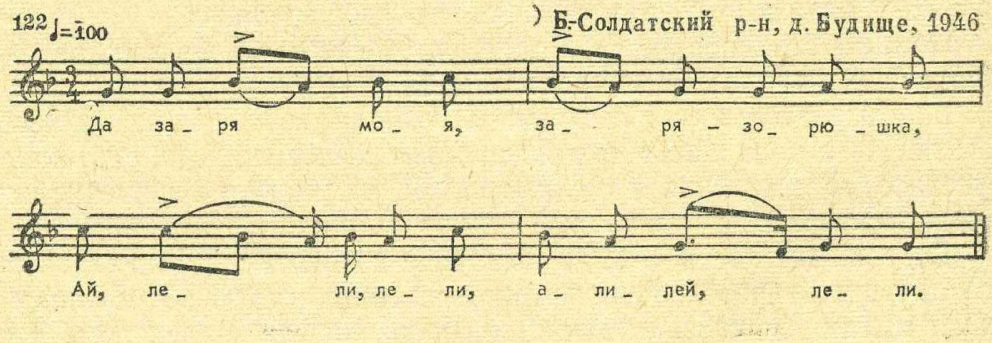
проще. Она менее напевна, ритмика более дробная, нота соответствует слогу стиха, хоровые голоса расположены тесно, в одной октаве. Но от всего этого звучание песни не становится беднее. Игра стихотворной ритмики, выразительность интонаций речевого склада придают песням особую прелесть (см. нотные примеры №№ 41, 56).

Напевы песен складываются соответственно тексту. В них выделяются те интонации, которые наиболее ярко выявляют его индивидуальные художественные достоинства, ведущий поэтический образ; при этом сохраняются типические черты данного жанра.

Интересна популярная в области песня «Черемушка», представленная в нашем собрании в нескольких видах. Содержанием ее является восхваление достоинств доброго молодца (на свадьбе, возможно,— жениха) народным приемом параллелизма: цветок черемухи на все поле «красотеется», а добрый молодец — хорош, пригож, чернобров, чернoглаз, чернокудреватый. Добрый молодец не отделим от «ворона́ коня», на котором он красуется (см. нотный пример № 106).

Все известные нам мелодические варианты имеют характер живого энергичного обращения в похвальном стиле сначала к «черемушке», потом к «доброму молодцу». Второй и третий варианты особенно отличаются интонационным и ритмическим изяществом. В первом же варианте преобладает острая танцевальная ритмика, которая, однако, не затемняет величальной выразительности интонаций, обусловленной гибкостью, закругленностью мелодического контура напева и передающей отношение поющих к «герою» песни. Моторность и ритмическая изощренность придают ей праздничное оживление.

Несколько иной интонационный склад присущ величальной песне молодоженам «Да заря моя, зорюшка».



Да заря моя, заря-зорюшка,
Да заря ясная, да прекрасная,
Да заря вечерняя — игра девичья,
Игра девичья, посиделичья.
Уж я в девках была, я волю видела,
Да волю видела, замуж выдали.
Как над нашими над воротами,
Да как над нашими над широкими
Да узошло, устекло четыре месяца (устекло — всплыло.— *А. Р.*).

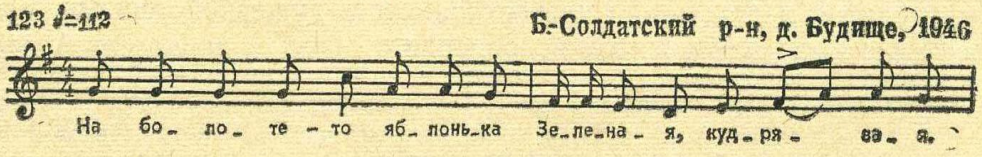
Четыре месяца, четыре ясные,
Четыре ясные, распрекрасные.
Как первый месяц взошел да Иванушка,
Да месяц ясный, да что Сергеевич.
Да другой месяц взошел да то Семенушка,
Да месяц ясный, да что Андреевич.
Да третий месяц взошел да то Алешенька,
Да месяц ясный, да что Васильевич.
Да четвертый месяц взошел да то Степанушка,
Да месяц ясный, да то Михайлович.

Да узошло, устекло четыре зорюшки,
Четыре зорюшки, четыре ясные,
Четыре ясные, распрекрасные.
Первая зорюшка да то Аннушка,
Да заря ясная, да что Васильевна.
Вторая зорюшка да то Марьюшка,
Да заря ясная, да что Ивановна.
А третья зорюшка да то Софьюшка.
Да заря ясная, да что Пахомовна.
Четвертая зорюшка да Александрушка,
Заря ясная, да что Захаровна.

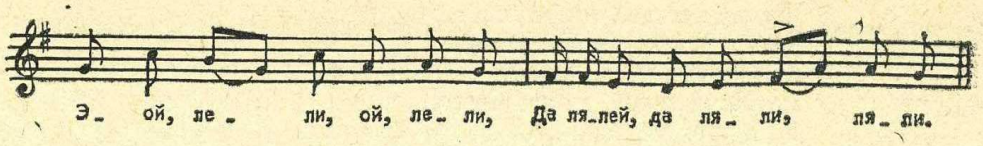
В огороде туман расстилается [1],
Да Сергей женой нахваляется.
«Да и что хорошая-то моя жена,
Да пригожая все, да то Аннушка,
Да лучше всех все Васильевна».

В мелодии, так же как и во многих других песнях этого жанра со схожим текстом, нет «острых углов», резких интервальных скачков и ритмических неожиданностей. Она звучит мягко, льется плавно («навиваясь», как нитка на клубок) с легкими перемещающимися акцентами на долгих слогах пятисложного стиха. В первой и последних фразах акцент падает на долгий третий слог пятисложного полустиха; во второй — на первый слог; в третьей — на второй. Это перемещение долгих слогов с акцентами при непрерывности движения мелодии и отсутствии скачков увеличивает изящество песни, способствуя углублению присущего ей характера доброжелательности.

Не менее интересна мелодия песни «На болоте-то яблонька». Звонкоголосая, подвижная, как бы устремленная вперед в своей ритмической поступи, она строится на интонациях искренней приветливости, учтивости, похвалы. Ее «нарядности» и праздничности способствует широкий «опевающий» охват звуков полного семиступенного звукоряда с тоникой (*соль*) в центре, со взлетом на кварту вверх и захватом кварты внизу.



[1] Последние строки поются четыре раза с другими четырьмя мужскими и женскими именами.



На болоте-то яблонька
Зеленая, кудрявая.
Э-ой, лели, ой, лели,
Да лялей, да ляли, ляли[1].

Зеленая, кудрявая,
Еще кучерявая.

Да как на той на яблоньке
И свил павел[2] гнездышко.

А свил павел гнездышко,
Вывела пава детушек.

Вывела пава детушек,
Десять красных девушек.

Да как первая девушка,
Девушка-то Марьюшка,

Девушка-то Марьюшка,
Марья-то Семеновна.

Как другая девушка,
Девушка-то Аннушка,

Девушка-то Аннушка,
Анна-то Семеновна[3].

Да поведу на реченьку,
Помою им ноженьки.

Да помою им ножечки,
Надену сапожечки.

Надену сапожечки,
Поведу по дорожечке.

Да зайду я в темный лес,
Сорву молода калинов лист.

Сорву молода кленов лист,
Напишу молода грамотку.

Напишу молода грамоту,
Что по белу бархату.

Отошлю эту грамоту
Я в царь-город каменный.

Я в царь-город каменный
И к батюшке, к матушке.

И к батюшке, к матушке,
Ко всему роду-племени.

Ко всему роду-племени
И к большому деверю.

А сам Павел-батюшка,
Семен-то Иванович.

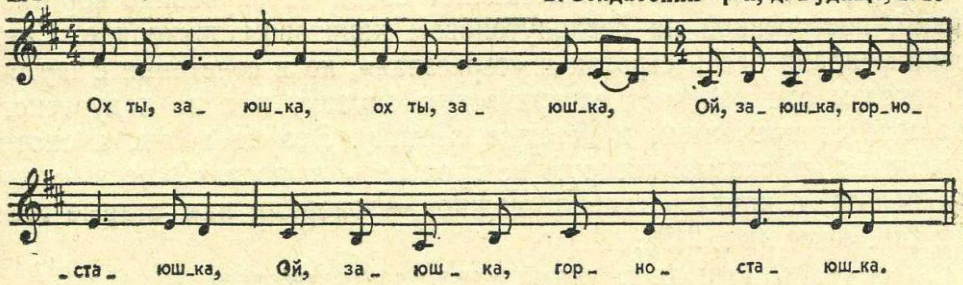
И сама Пава-матушка,
Прасковья Антоновна.

Обаятельна в интонационном отношении песня «Уж ты заюшка». Мелодия, так же как и в предыдущей песне, охватывает диапазон семиступенного (ионийского) лада с тоникой посредине. Она построена на обращении к «заюшке», то есть юноше; особенно выразительна восклицательная интонация первой фразы: «Ох ты, заюшка», опевающая терцовый звук лада. Повторенная, она движется к доминантовой терции и, не останавливаясь, — к нижней кварте, после которой на словах «Ой, заюшка-горностаюшка» устремляется вверх ко второй ступени — вводному звуку, переходящему в конце в тонический устой. Во всех четырех мелодических построениях наибольшая длительность и акцент падает на вторую ступень лада. Четырежды подчеркивается неустой, соответствуя взволнованному состоянию любящей женщины: ее беспокойство, смятение, укор и огорчение перемежаются лаской, беспредельной любовью и слабой надеждой на необоснованность душевной тревоги. Все это особенно явственно в живом исполнении.

[1] Припев поется после каждого двустишия.
[2] Павел — павлин (ср. петел — петух).
[3] Дальше поют до десяти имен.

124 ♩=110 (

Б.-Солдатский р-н, д. Будище, 1946



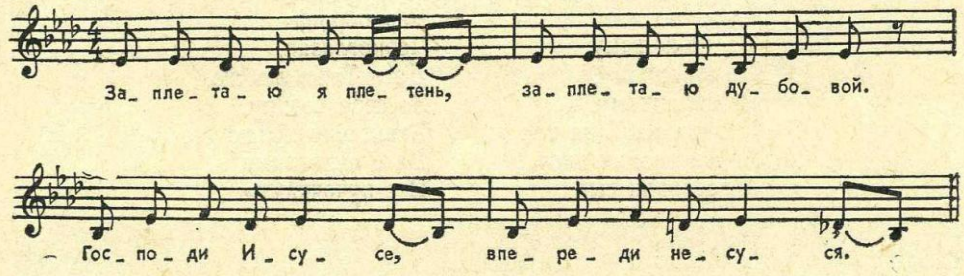
Ох ты, заюшка, ох ты, заюшка,
Ой, заюшка, горностаюшка (*2 раза*).
Ой, пошто тебе, ой, пошто тебе,
Пошто же тебе поздно вечером нет. (*2 раза*)
Ой и ох, в тебе, ой и ох, в тебе,
И ох, в тебе да привадушка есть. (*2 раза*)
Ох, привадушка, ох, привадушка,
Привадушка, белая ластушка. (*2 раза*)
О, привадила, ох, привадила,
Привадила ж и тебе и к себе. (*2 раза*)
Ох, заставила, ох, заставила,
Заставила поздно вечером ходить. (*2 раза*)

Несколько обособлены от других таночных песен постовые песни «Заплетаю я плетень» и «Таня, Танюшка».

Курский вариант песни «Заплетаю я плетень» по мелодии очень близок напевам весенних и масленичных ритуальных песен, в то время как общеизвестные варианты соприкасаются по стилю со свадебными песнями [1].

125 ♩=88

Дмитриевский р-н, с. Селино, 1948

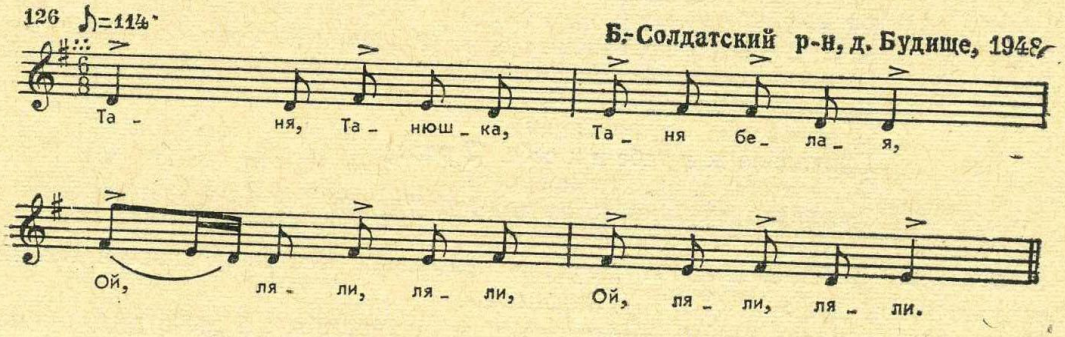


[1] В литературе известны два напева песни «Заплетися, плетень». Первый опубликован в сборнике Львова-Прача (позднее был перенесен Н. А. Римским-Корсаковым в сборник 100 народных песен). Второй звучит в опере Даргомыжского «Русалка». Текст обеих песен, несмотря на различие мелодий, одинаков. Исследователи относят песню к хороводным, но текст указывает на ее принадлежность к свадебному обряду. Поэтические образы: плетень — узор плетения косы, труба — пышная коса, камка парчовая — головной убор невесты, сера утица — женщина, утица с утятами — мать с детьми и т. д. — говорят о том, что песня некогда была свадебной и исполнялась в тех редких случаях, когда овдовевшая женщина вторично выходила замуж. Позднее она перешла в раздел хороводных песен, хотя в тексте, ритмике и интонациях сохранились черты свадебной обрядности.

Однострочная попевка представляет собой варьирование короткой мелодии, построенной на бесполутоновом квинтовом звукоряде. Сама по себе мелодия очень строгая и «серьезная», но в сочетании с шуточным текстом она получает сатирическую окраску или по ходу текста превращается временами в детскую песенку. Это не песня, а скорее ритмическая присказка, которую не грех петь в пост. «В пост «лелекать» нельзя, а кричать стишки можно»,— говорили нам старые женщины (см. текст на с. 219).

Песня «Таня, Танюшка» драматична по содержанию.

В неполном тексте нашего варианта показана светлая любовь воеводина сына к простой крестьянской девушке, которая в других вариантах кончается трагической гибелью девушки.



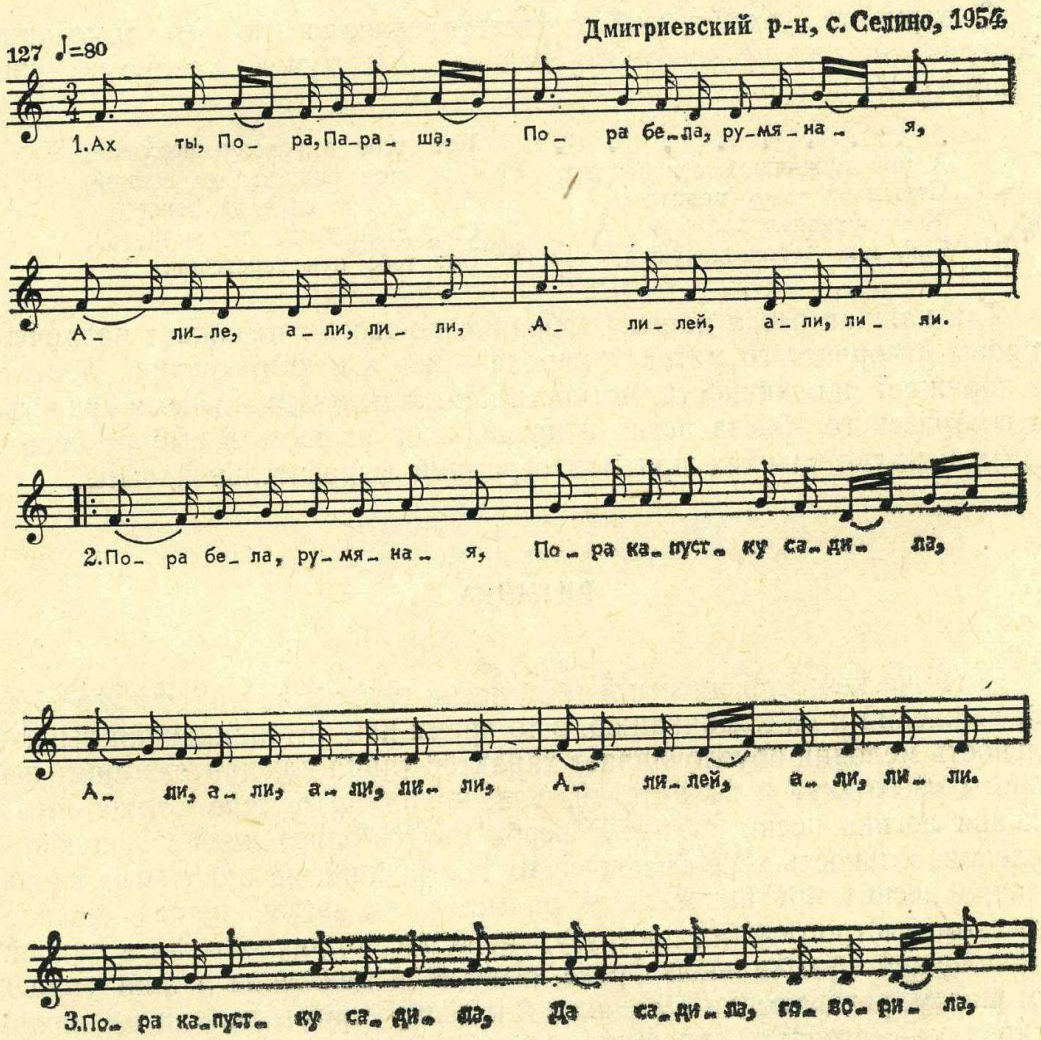
Таня, Танюшка,
Таня белая,
Что румяная,
Чернобровая,
Черноглазая,
Танководница.
Танки водила
Не по-нашему,
По-турецкому,
По-немецкому.
Подводила Таня тон
Под воеводин двор.
А воеводин сын
На крыльце стоит,
На Таню глядит,
Речи говорит:
«Что за Танюшка,
Что за белая,
За румяная,
Чернобровая,
Черноглазая.
Да я Таню люблю,
За себя возьму.
Башмачки куплю
Да с чулочками
И с пучочками».

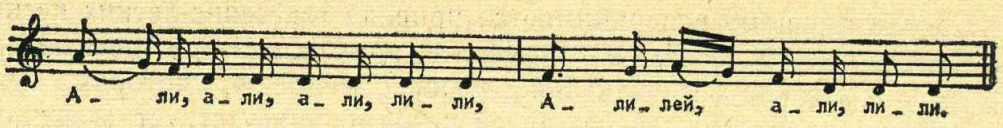
Хотя в песне и есть «лелеканье», но мелодия ее не похожа на песенную. Мелодия из трех звуков в объеме большой терции в причудливом переменном ритме (две группы из трех нот или три группы из двух нот в размере $\frac{6}{8}$) сочетается со старинным десятисложным силлабическим стихом с цезурой посредине. Примечательно, что на долю запевалы приходится «лелеканье», а хор вступает с новым стихом.

От этой песни особенно «веет» ранней весной, теплыми днями: девичьи голоса как бы расправляют свои «певческие» крылышки, чтоб наполнить воздух звоном праздничных песен, вещающих пробуждение природы, наступление весны.

Совсем по-иному воспринимается природа в весенне-летних песнях. Взять хотя бы песню «Вы позвольте, прикажи́те» (см. нотный пример № 98). Нельзя без волнения слушать мелодию, которая будто овеяна теплом летнего вечера; в ней незримо присутствует («звучит») русский пейзаж, на фоне которого совершается действие. Пейзажный подтекст в хороводных и иных русских песнях очень важен. В песне много скрытого сердечного тепла, искреннего уважения к любимому человеку, глубокого чувства, бережно хранимого в тайниках души. Эта и подобные народные песни как бы составляют неотделимую от быта, духа и характера человека часть русской природы.

Свежестью утренней зари веет от песни «Ах ты, Пора, Параша» о молодой женщине, избалованной вниманием любящего мужа; кажется, что светлое лирическое настроение проступает сквозь предрассветную дымку.





Ах ты, Пора, Параша,
Пора бела, румяная, (*2 раза*)
Пора капустку садила,
(*2 раза*)
Да садила, говорила:
«Расти, моя бела капустка,
Бела, бела, кочаниста,
Широкие листья лапушисты».
А поповы ребята,
'ни догадливы были.
Зарезали курку-рябушку,
Насолили мяса кадушку.
Нащипали перьев подушку.
«Спи, моя душка-женушка,
Вот тебе в голову подушка.
Спи, моя радость дорогая,
Вот тебе в голову другая,
Спи, моя милая, до солнца,
Вот тебе гребень и донце,
И точено веретенце».

В варианте Кохановской отсутствует начало (по ее замечанию: «Матушка не смогла вспомнить начала... все мужья с женами ушли на работу»).

. . . . . .
А мой мужичишка с кулачишко
Пошел на точек молотити,
Меня пожалел побудити.
Спи, моя душка-женушка,
Вот тебе в голову подушка,
Спи, моя радость, до солнца,
Вот тебе гребень да донце.
Спи, мой друг, до полденок,
Вот тебе пук веретенок.

Так каждая песня нашего собрания по-своему отражает различные стороны «творческого метода» народа — поэта и композитора. В целом же поражает лаконичность, меткость передачи музыкальными средствами поэтического образа песни и предельная скупость в выборе необходимых исполнительских приемов огромной выразительной силы.

РИТМИКА

Ритмические особенности и темп песни влияют на выбор танцевальных движений и их комбинацию, в то время как интонационная выразительность мелодий обусловливает характер танца или пантомимного действия и «выходку» исполнителей. Так, например, в селе Селино музыкальная логика песни «У ворот верба стоит» определила следующую последовательность хореографических построений: на припевных словах (начало песни) пританцовывали на месте, во время пения мелодии с текстом быстро бежали по кругу, очень часто прихлопывая в ладоши, на последней музыкальной фразе замедляли движение и шли умеренным шагом, реже хлопая в ладоши, а к концу строфы делали внезапную остановку — «стойку» — временную паузу. Затем то же повторялось на других музыкально-поэтических строфах (см. описание танца во 2-й гл. и нотный пример № 110).

Под песню «Заплетаю я плетень» (см. текст и нотный пример № 125) бегали, взявшись за руки «змейкой», как упоминалось во 2-й главе, «туды-сюды кривуля» (см. с. 104).

Для мерного движения вдоль улицы без пританцовывания, а иной раз и для отдыха на месте пели песню «Вы позвольте, прикажите» (см. нотный пример № 137 б).

Множество ритмически острых подвижных мелодий подсказывает характер женских, мужских и общих танцевальных движений. Оригинальна, например, мелодия карагодной песни с инструментальным сопровождением «Приехали ярманы» (см. нотный пример № 115). Варианты ее ритмического рисунка могут служить пляске «в две ноги»:

63



и «в три ноги»:

64



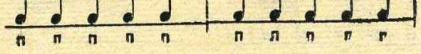
или объединять обе разновидности

65

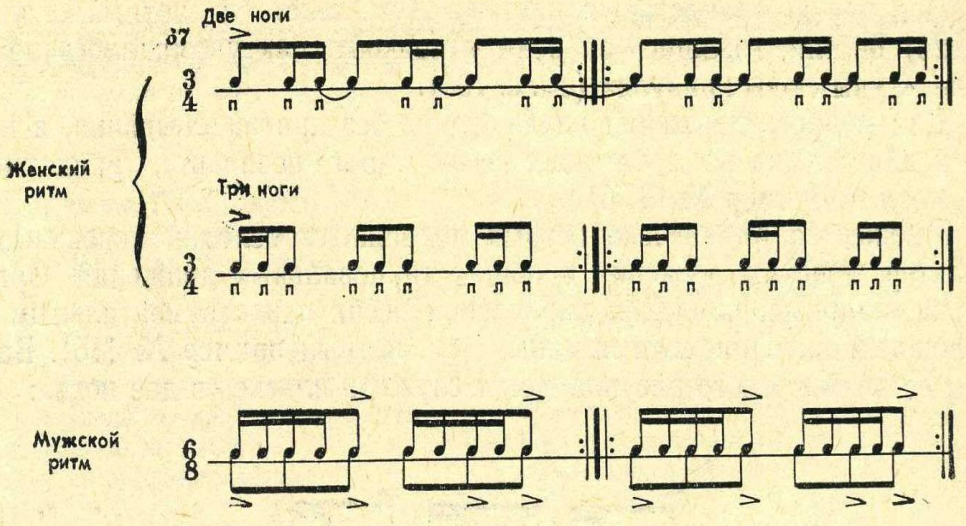


Внутренняя шестимерность, отражающаяся в двух трехдольных тактовых группах

66

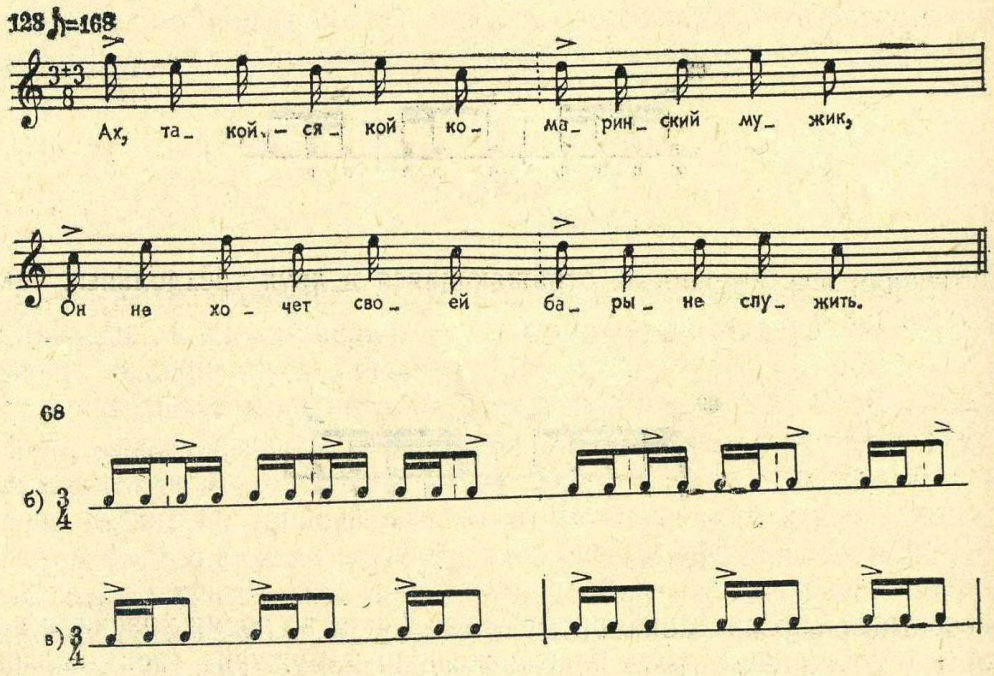


способствует варьированию ритмических фигур во время пляски, и в результате сочетания ритмов пляски женщин и мужчин (под наигрыш ансамбля духовых инструментов и скрипки) образуется своеобразная полиритмия с перемещением акцентов на разные доли такта.



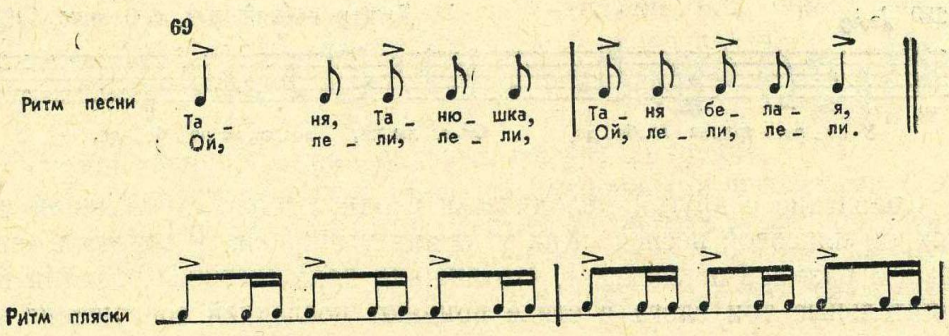
Целый ряд напевов шестимерного и двенадцатимерного склада при делении их на такты воспринимается в пляске и как двудольные, и как трехдольные. Это особенно заметно в песнях «Черемушка», «Ой ты, мальчик, кучерявчик», «Комарики, комарочки мои» (см. нотные примеры №№ 37 б, 104).

В них, как и в «Камаринской», тактирование определяется: а) текстом с его логическими ударениями, б) мелодией с чередованием долгих и коротких звуков, в) танцевальной ритмикой с подчеркиванием первых долей ритмической формулы традиционной пляски «в три ноги» [1].



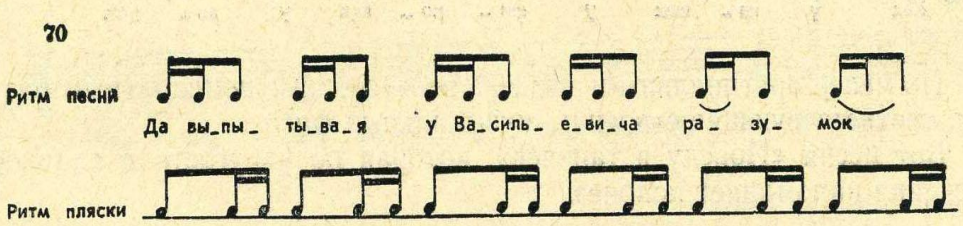
[1] Подробнее об этом см. главу 2.

Несомненный интерес в ритмическом отношении представляет таночная песня «Таня, Танюшка» (см. нотный пример № 126). На каждые два такта четырехтактовой мелодии приходится пять музыкальных акцентов и текстовых ударений, в то время как ритм пляски «в две ноги» выдерживается от начала до конца и имеет шесть акцентов.



Многоплановость ритмики особенно заметна в плясовой инструментально-вокальной пьесе «Тимоня» (см. нотный пример № 64), что проявляется в самостоятельности партий всех участников ансамбля (музыканта, плясуна, певца).

Встречаются и такие песни, в которых ритмика стиха и напева составляют контраст с ритмикой пляски, например, «Зарничка».



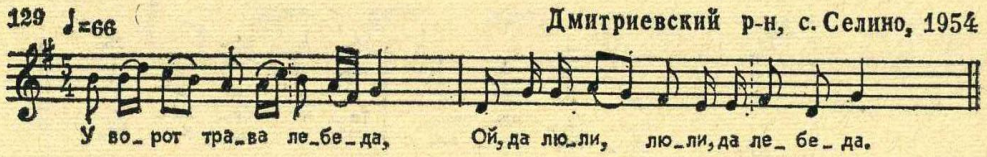
Немало таночных песен с нечетным или переменным размером.

Возьмем для примера две песни в пятидольном размере с разным размещением двух- и трехдольных групп внутри такта.

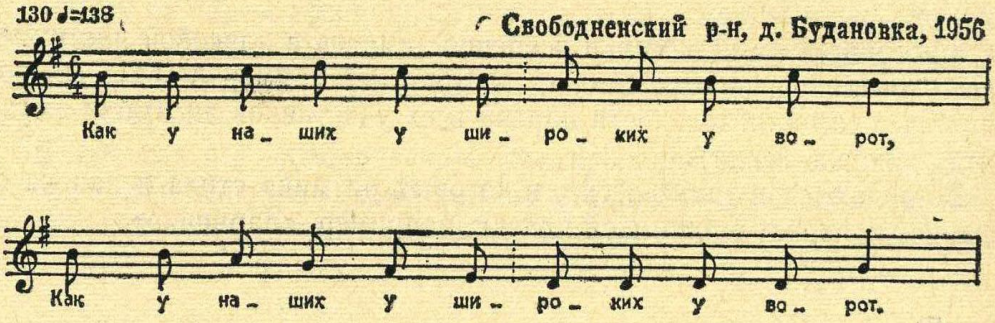
Напев песни «А с околицы вдоль по улице» острый, моторный, с акцентом на каждой доле такта. Резко подчеркнут «отрыв» (народное выражение.— *А. Р.*) двух последних восьмых, характерный для «мужской» пляски. В селе Селино ее поют в танке с ряженными, когда звонят в колокольчики — «Молодцев ведут».

Размещение двух полустиший десятисложного стиха в этой песне весьма оригинально: первое пятисложное соответствует четырем восьмым ($\frac{2}{4}$), а второе растягивается на три четверти (см. нотный пример и ритмическую схему на с. 45—46).

В песне «У ворот трава лебеда» музыкальный акцент в каждой фразе падает на последнюю долю такта, подчеркивая обязательную «точку». Получаются как бы «усеченные» шестидольные фразы ($\frac{3+2}{4}$). Напев плавный, он хорош для сдержанных движений мягкой женской пляски-хоровода.

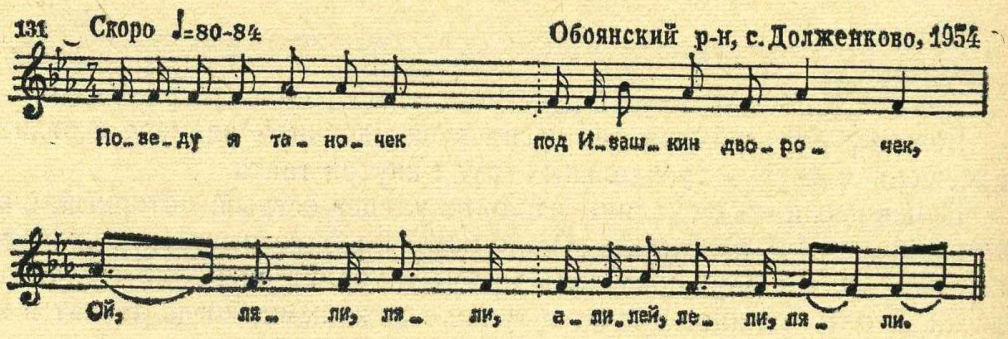


Сравнение с другой мелодически сходной, более энергичной и подвижной плясовой песней «Как у наших у широких у ворот» в шестидольном размере показывает, что лишняя доля счетного времени и дополнительные три слога в стихе придают последней совершенно иной характер.



Не менее оригинальны и танцевальные песни с семидольным размером, соответствующие строению музыкальных фраз.

Вот песня «Поведу я таночек», которая по упругости и плавности движения напоминает полонез.



Семидольный такт делится на три и четыре четверти; мелодия в этом ритме в концах тактов кажется несколько растянутой. Она вполне соответствует массовому праздничному хороводу-шествию с характерным притоптыванием.

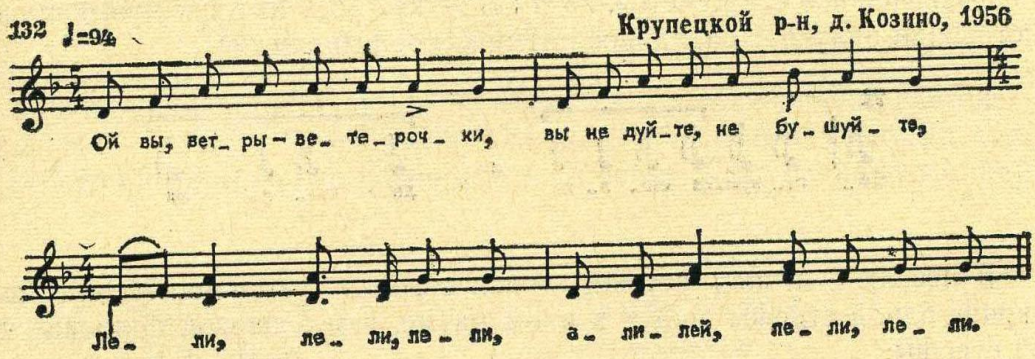
В другом напеве, представленном в трех вариантах — «Ой, не горят в печи дрова», «Рассыпался дробен жемчуг» и «Вдоль по улице, улице»,— внутритактовое сечение образуется после четвертой четверти — $\frac{4+3}{4}$ (см. нотный пример № 5).

Звонкоголосая, будоражащая, «широковещательная» мелодия как бы отражает народное ликование; здесь не только притоптывание в лад песне, но и активные движения рук над головой или прихлопывание в ладоши. Вместе с тем самой интонацией тонко передается женское горделивое кокетство.

В обоих напевах нечетный ритм придает особую прелесть и свежесть самой мелодии и танцевальным фигурам в целом.

Среди таночных немало песен со смешанными размерами. Смена тактов с разными размерами не мешает плавности и мерности танцевальных движений; происходит непрерывное варьирование бесконечно многогранной, ритмически изощренной мелодии, заметно сглаживаются цезуры между строфами.

Например, в хороводной песне «Ой вы, ветры-ветерочки» чередуются 5+5+4+4 четверти.



При некотором однообразии повторяющейся музыкальной попевки сменный размер придает ей своеобразное очарование.

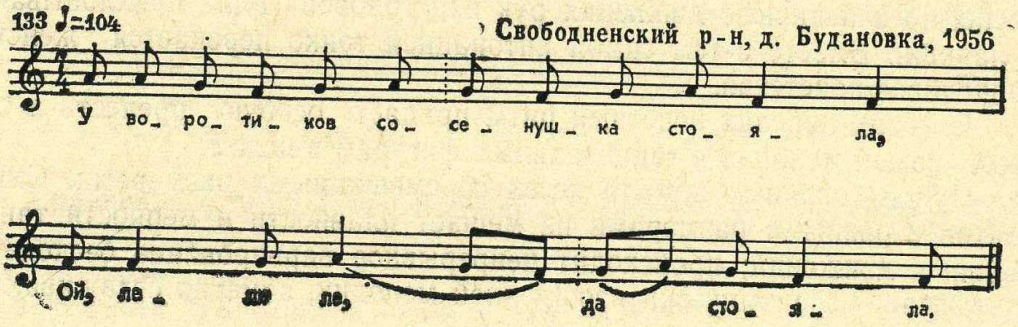
Совершенно оригинален ритм песни «Капустка, капустка» (см. нотный пример № 109).

Мелодия охватывает две строчки текста и припев «лелий мой, лелий» (строфу). Общая ее протяженность равняется десяти долям ($\frac{10}{4}$).

Основная прелесть этой звонкой величальной песни — в несовпадении поэтической и музыкальной цезур. Смещение происходит «на стыке» между вторым стихом и припевом. В мелодическом движении образуется внезапный толчок («короткое замыкание»), который приводит к припевным словам. Если рассматривать напев, состоящий из трех фраз, без слов, то его метрическая организация будет следующая: $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$. Но строчки стихов и припева укладываются в иные метрические группы: $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ (АБП).

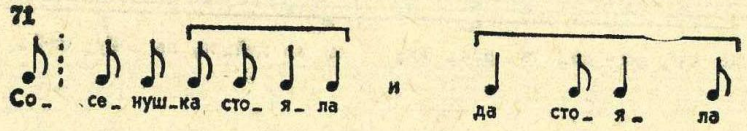
*

Обзор ритмической структуры песен будет не полным, если мы не покажем некоторых интересных примеров внутритактовой ритмической изощренности. Возьмем для этого песню «У воротиков сосенушка стояла».

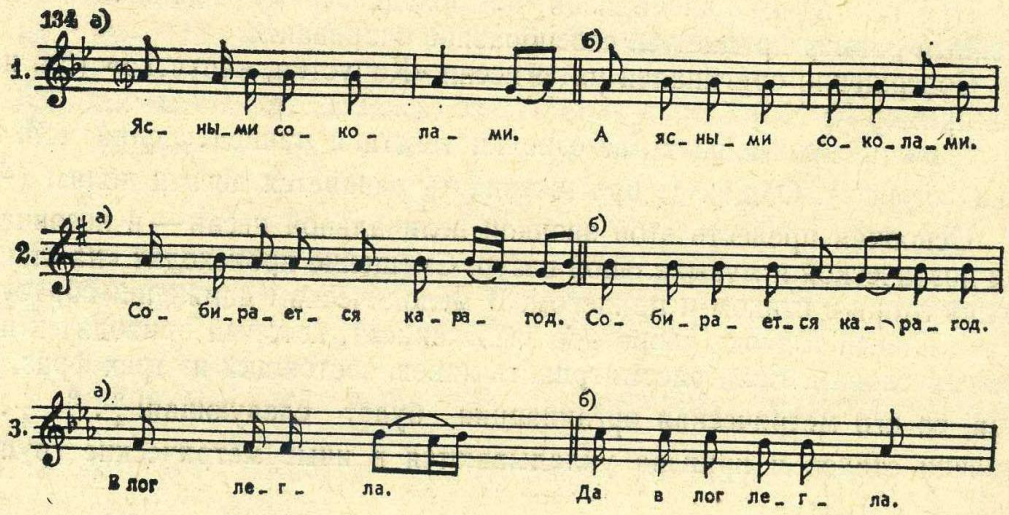


Ее семидольный размер состоит из сложного чередования простых метрических соотношений: $\frac{3+2+2}{4}$ и $\frac{2+2+3}{4}$

Трехсложное слово «стояла» в конце каждого из двух музыкальных построений получает различное ритмическое выражение.

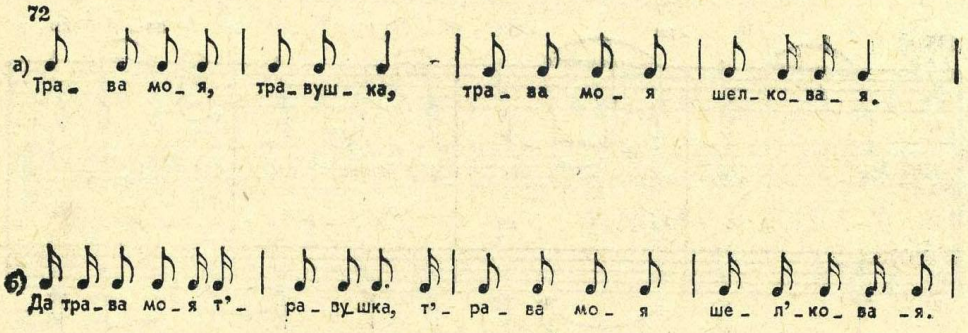


В песнях с цепной формой стихов строчка текста или полустишие в конце одной строфы поется в ином ритме, чем в первой половине новой строфы.



Помимо варьирования основного стиха в целом, наблюдается также дробление ритмических долей вследствие озвучивания, или, как говорят фольклористы, «огласовки», некоторых согласных букв. Вот как выглядит ритмика песни без огласовки (а) и та же песня с озвученными согласными (б).

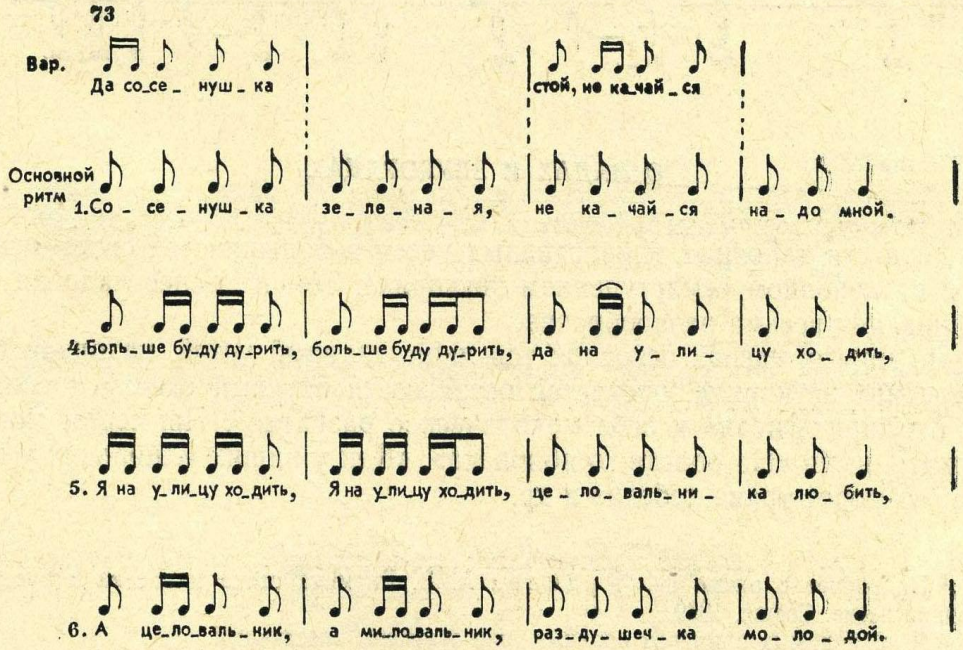
72



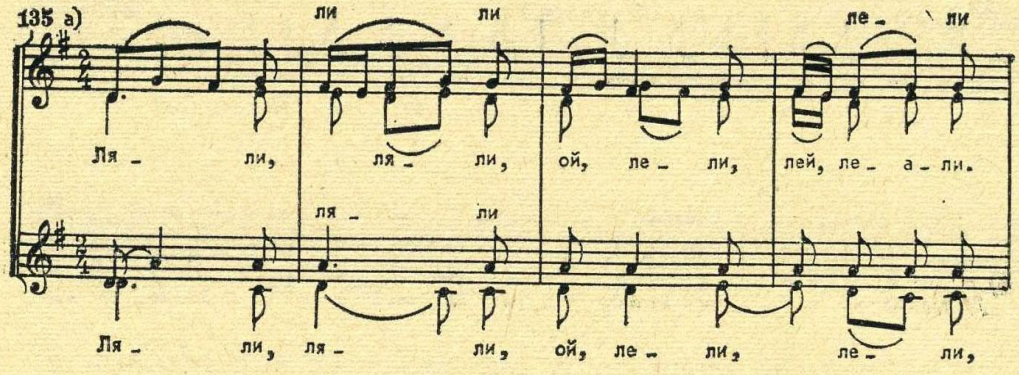
Обогащают ритмику песен вставные, дополнительные слова вроде да, ай, ох, и, что, эй, эх и т. д., которые делают ее более дробной, моторной и беспокойной.

Одним из замечательных приемов является свободное слоговое заполнение мелодической строки, усложняющее ритмику внутри тактов. Особенно интересно оно представлено в песне «Сосенушка зеленая».

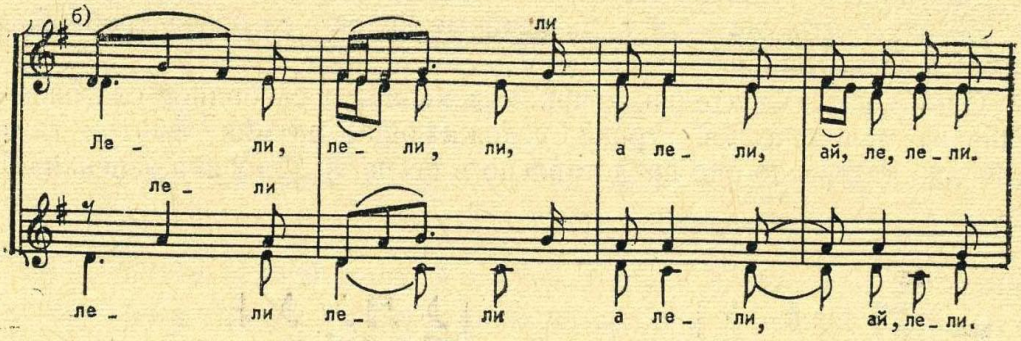
73



И, наконец, образцом полифонического ритмического варьирования являются «перебои» между голосами, когда один голос (внутри такта) выдерживает равномерную ритмическую пульсацию, а другие подчеркивают игрой слов ритмические задержания, предъемы и синкопы. Это ярко проявляется в припеве «Ляли, ляли» в песне «Как по Дону, по Доночку» [1].



ИЛИ:



О ЛАДАХ И ЗВУКОРЯДАХ

Мелодии таночных и карагодных песен в большинстве своем основаны на неполном семиступенном звукоряде. Тем не менее ладовая их организация весьма разнообразна.

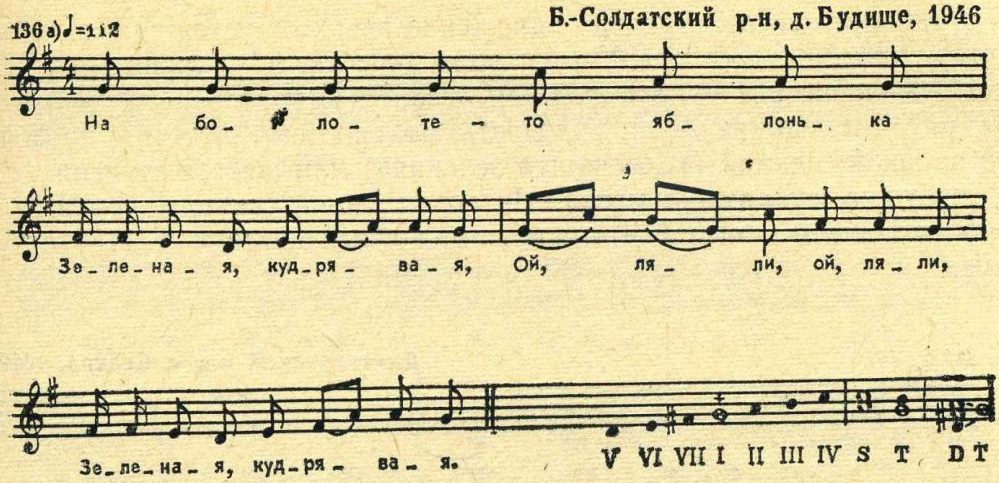
Во многих песнях основной тон лада, главный устой, находящийся в середине звукоряда, опевается остальными звуками сверху и снизу, как бы «притягивая» к себе мелодическое развитие [2]. Примером могут служить песни «На болоте-то яблонька», «Как у наших у широких у ворот», «У ворот трава лебеда» и др.

[1] Подробнее о ритме см.: Руднева А. В. Ритмика стиха и напева в русской народной песне. София, 1969.

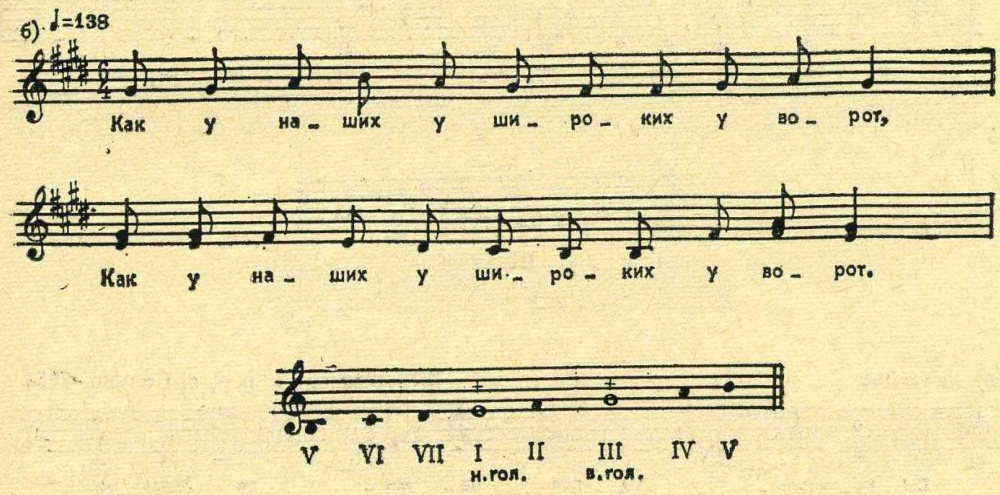
[2] В приводимых примерах опорные тона отмечены крестиками.

136 а) ♩=112

Б.-Солдатский р-н, д. Будище, 1946

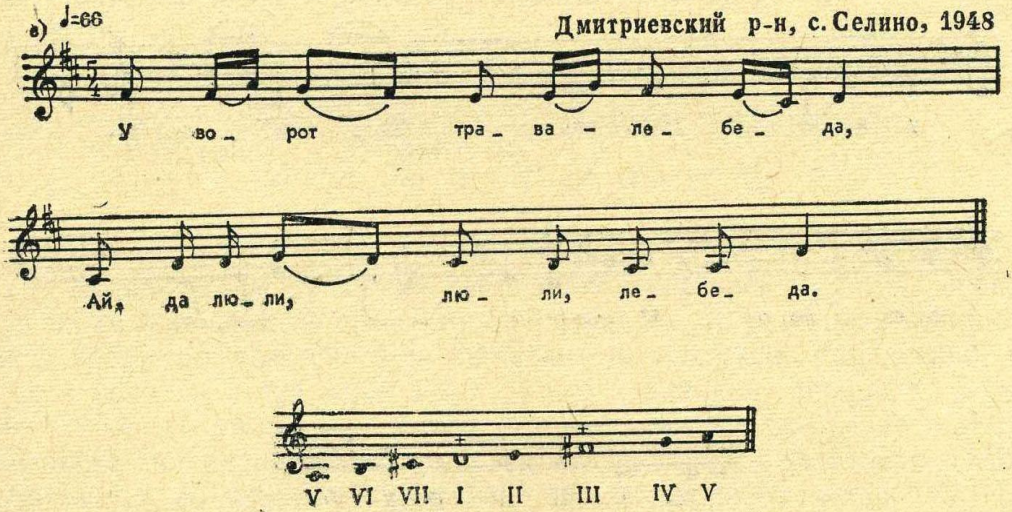


б) ♩=138

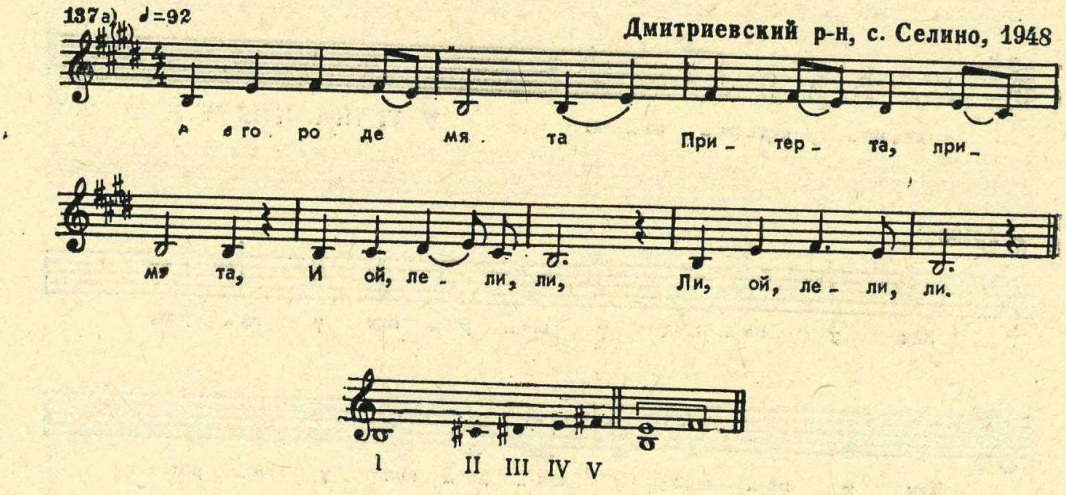


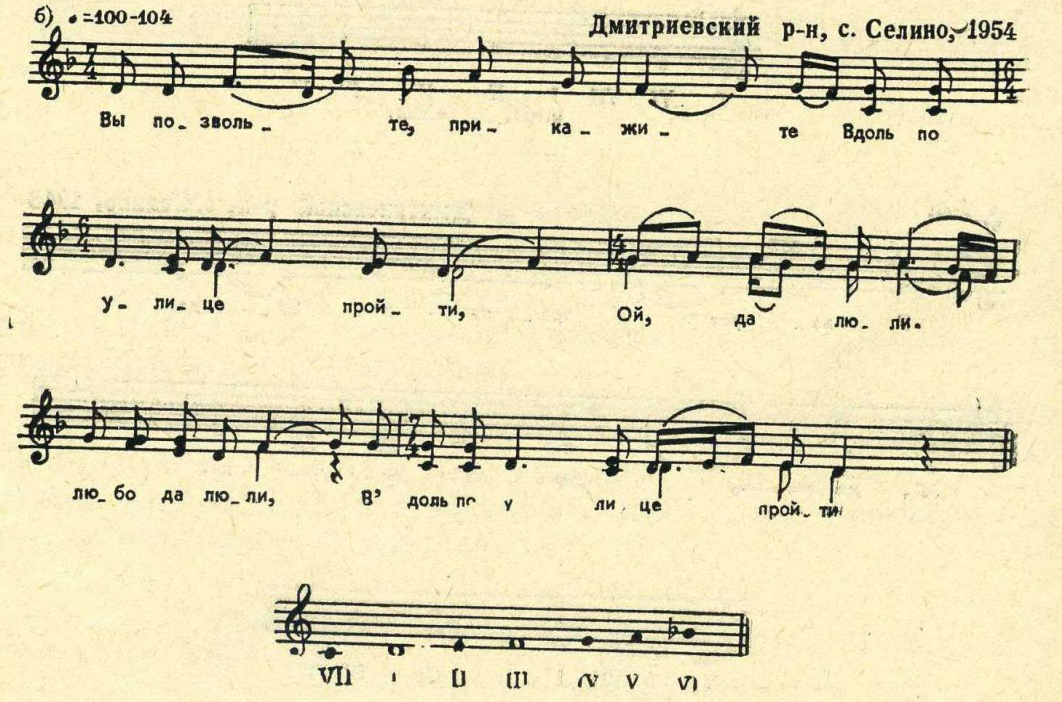
в) ♩=66

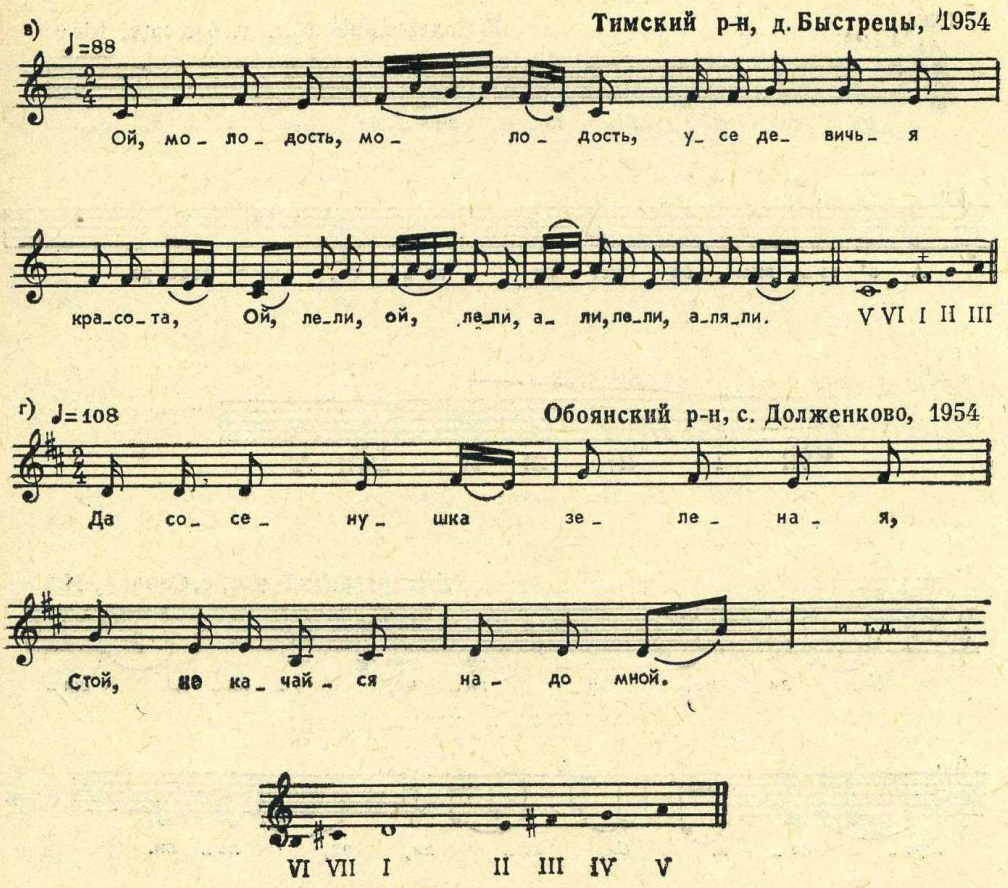
Дмитриевский р-н, с. Селино, 1948



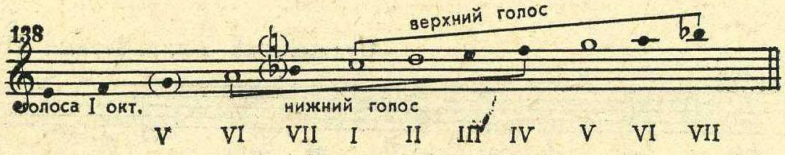
Наиболее распространено движение вверх от устоя («А в городе мята»); нижние звуки появляются эпизодически, и то лишь как его «подкрепление»: обычно это седьмая низкая («Вы позвольте, прикажите»), пятая и седьмая («Ой, молодость, молодость»), шестая с проходящей высокой седьмой («Сосенушка зеленая») или шестая ступени («Ой ты, любушка, сударушка моя»). Интервал малой секунды (I—VII) за редкими исключениями («Ярманы», см. нотный пример № 115) отсутствует.





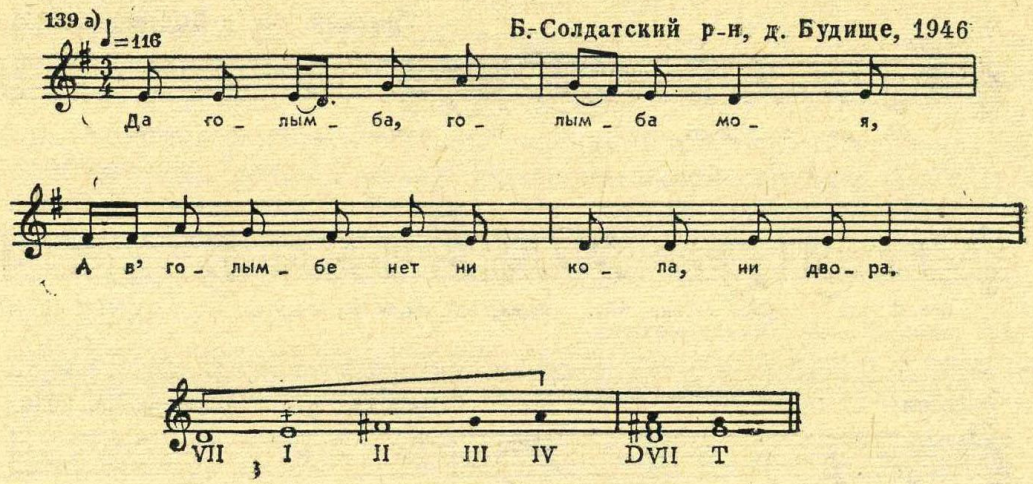


В ряде хоровых партитур верхний голос ограничивается диапазоном кварты — сексты (даже септимы) вверх от устоя, а нижний голос «пристраивается» снизу, опевая его пятой-третьей (или шестой-четвертой) ступенями («А летела пава», см. нотный пример № 54 а).

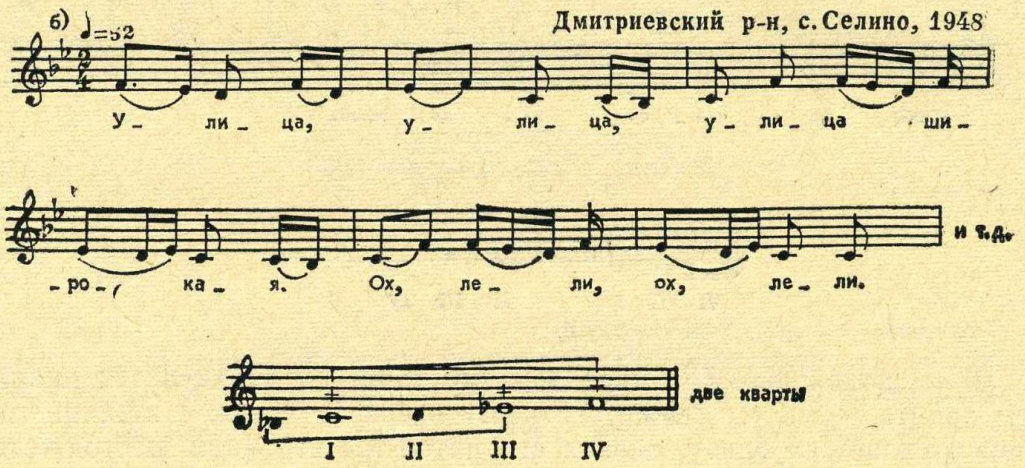


В мелодическом движении часто происходит смена устоя первой ступени (с минорной терцией) седьмой ступенью (с мажорной терцией). Такое соседство мажорного и минорного ладов очень характерно, но чаще в мелодии устои чередуются без подчеркивания терцового звука, определяющего мажор или минор («Голымба»). Скорее перемещаются квартовые трихордные ячейки внутри квинт, или же квартовая ячейка расширяется до квинты благодаря перемене нижнего устоя («Улица, улица широкая», «Черема» — третий вариант, «Ой вы, сени»).

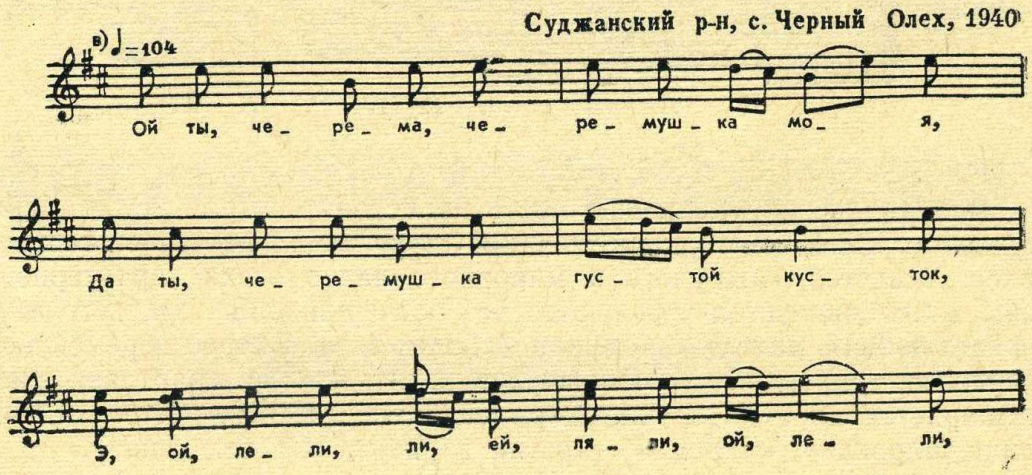
139 а) ♩=116 Б.-Солдатский р-н, д. Будище, 1946

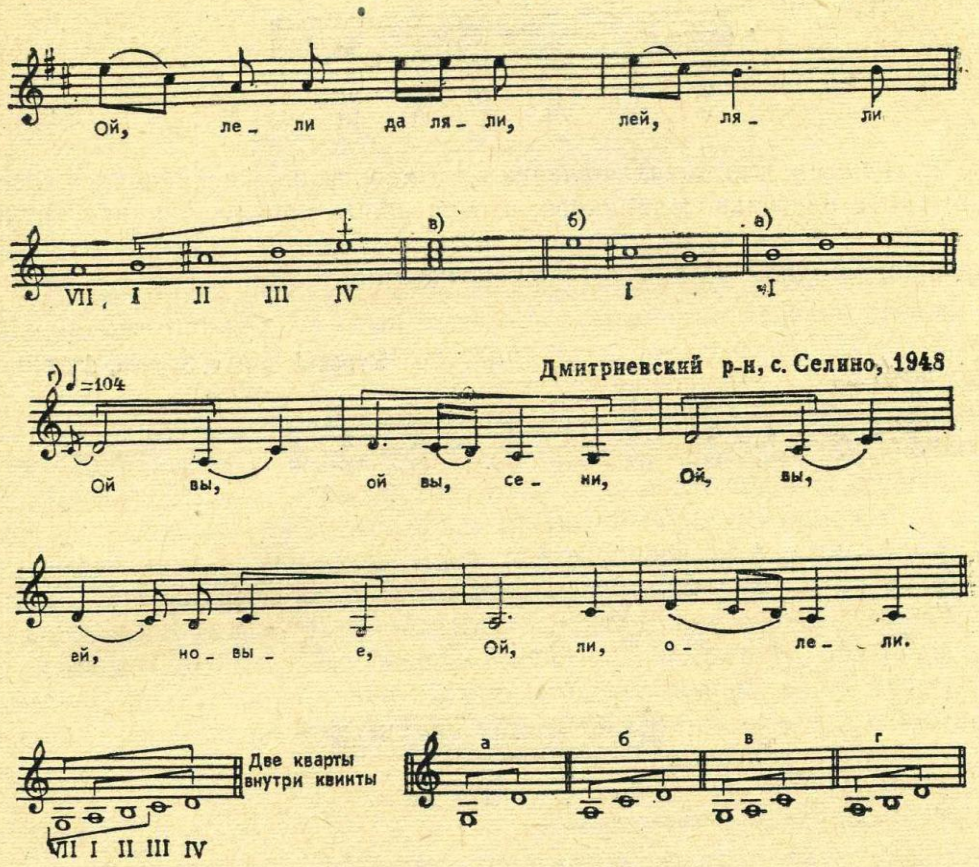


б) ♩=52 Дмитриевский р-н, с. Селино, 1948

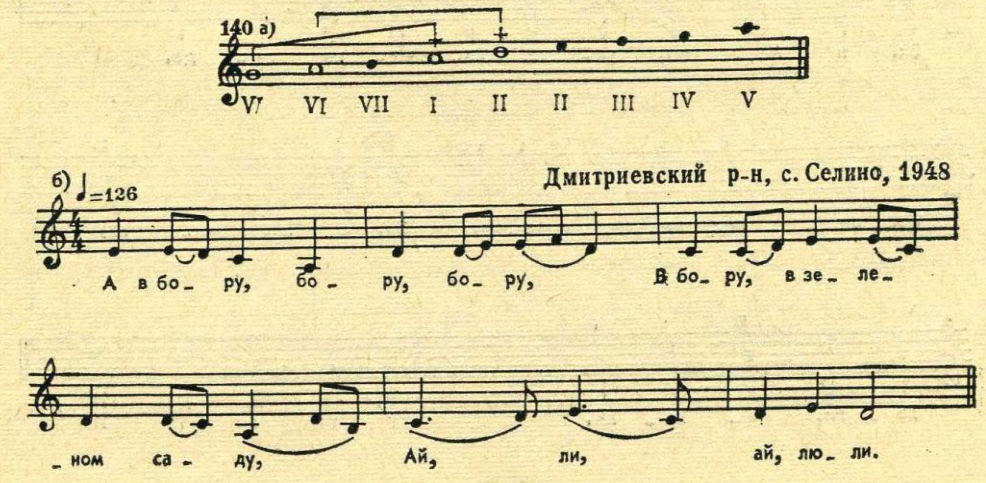


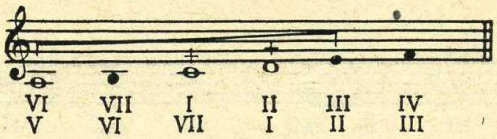
в) ♩=104 Суджанский р-н, с. Черный Олех, 1940





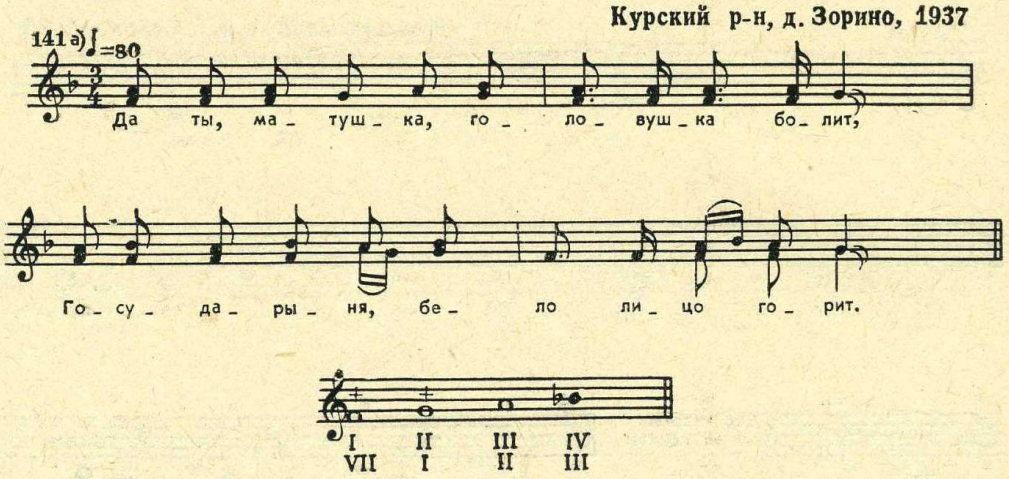
В других песнях происходит «зеркальный» в сравнении с указанным процесс: после первой ступени (с мажорной терцией) идет вторая ступень (с минорной терцией), как, например, в песнях «А летела пава», «Ай, да в городе Белеве» и «А в бору, бору» (см. нотные примеры №№ 49 и 50).



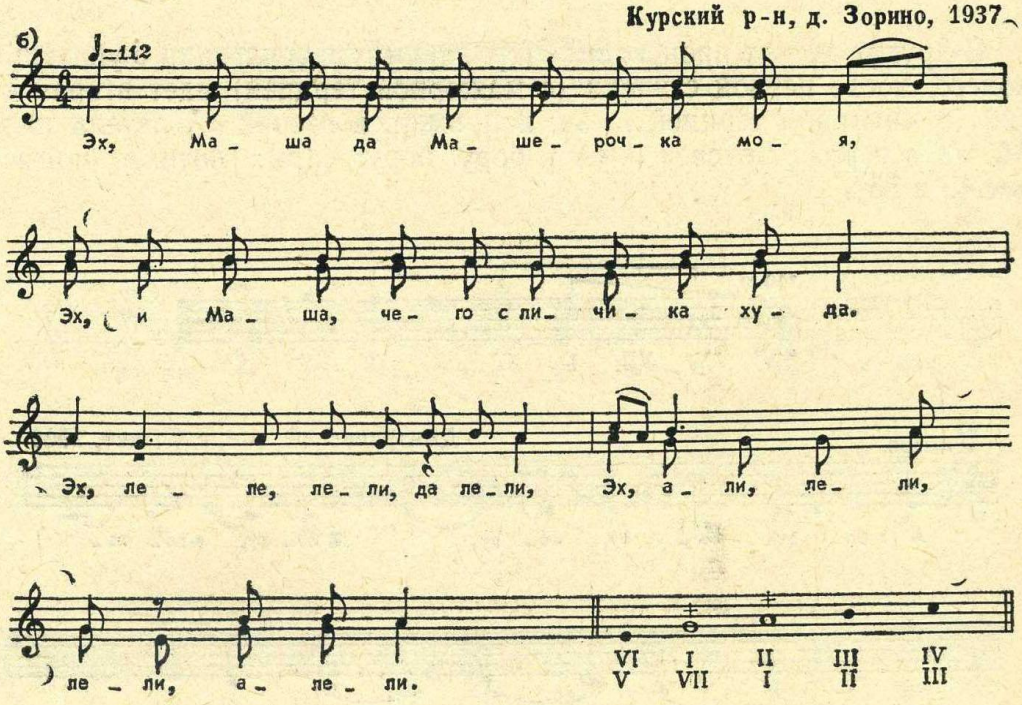


Есть песни, в которых значение двух непрерывно меняющихся соседних устоев настолько одинаково, что во время прослушивания трудно установить, какой из них главный. К ним относятся: «Да ты, матушка, головушка болит», «Маша да Машерочка моя».

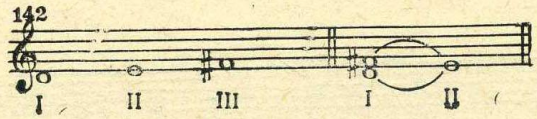
Курский р-н, д. Зорино, 1937



Курский р-н, д. Зорино, 1937

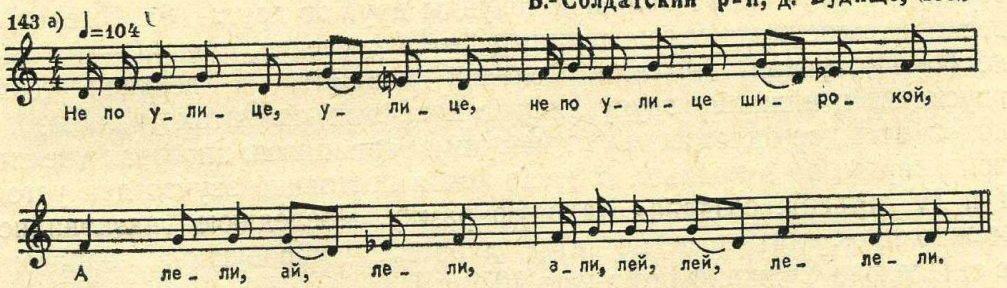


В песнях с узким диапазоном большой терции все три звука по очереди выступают в качестве устоев — «Таня, Танюшка».

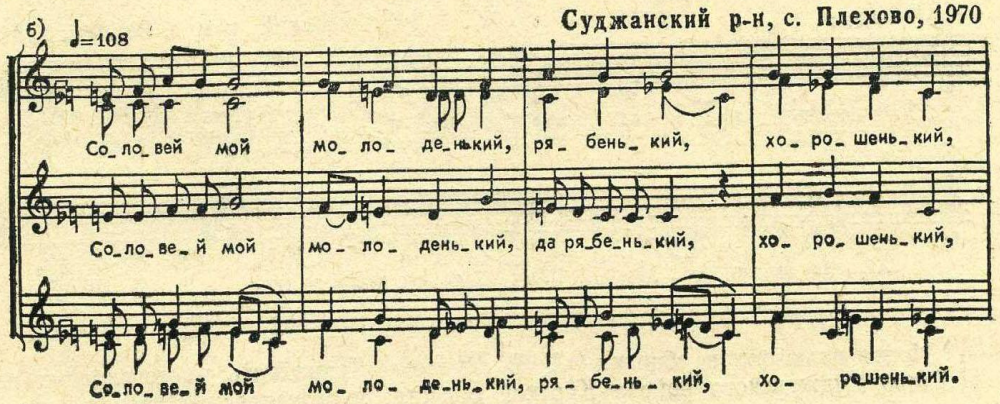


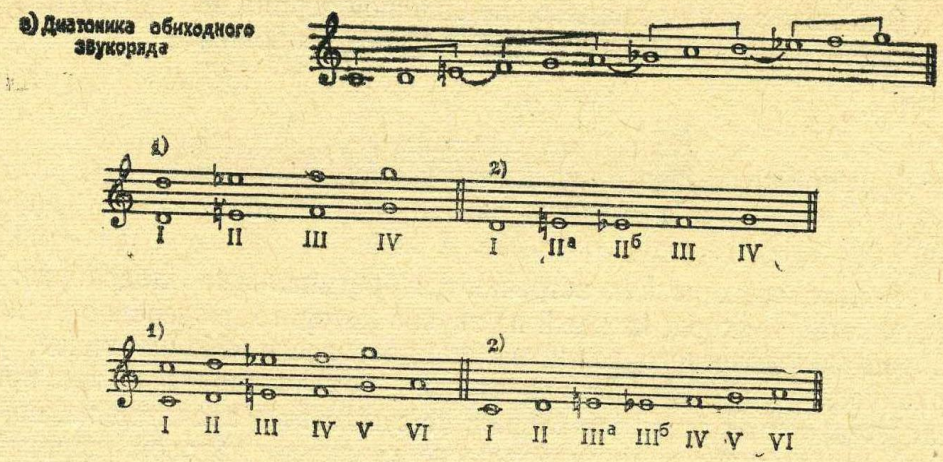
В некоторых песнях встречаются оригинальные ладообразования. «Распетый» трихорд, каждый из звуков которого поочередно становится опорой мелодического развития, придает песне «Не по улице, улице» архаическое звучание. Вторая ступень, появляющаяся то как проходящая нота, то как вспомогательная, по существу незначительна, но она-то с ее «альтерациями» и придает песне характер ладовой переменности (смена дорийского и фригийского ладов). В исследовании «Обиходный лад в русской народной песне» мы такую мелодию относим к разновидности двенадцатиступенной диатоники минорного наклонения, одноименные ступени верхних и нижних согласий которой являют собой минорные тетрахорды с разной высотой второй ступени: в в верхнем *ми-бемоль*, в нижнем — *ми-бекар*. Сведенные в одну первую октаву, оба ряда придают обычному минору фригийскую окраску. В примере № 143 б происходит перекраска третьей ступени (переход из мажора в минор и обратно).

Б.-Солдатский р-н, д. Будище, 1952



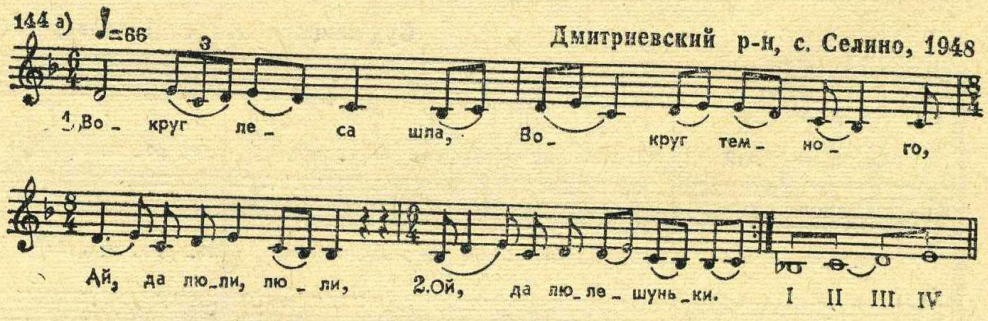
Суджанский р-н, с. Плехово, 1970





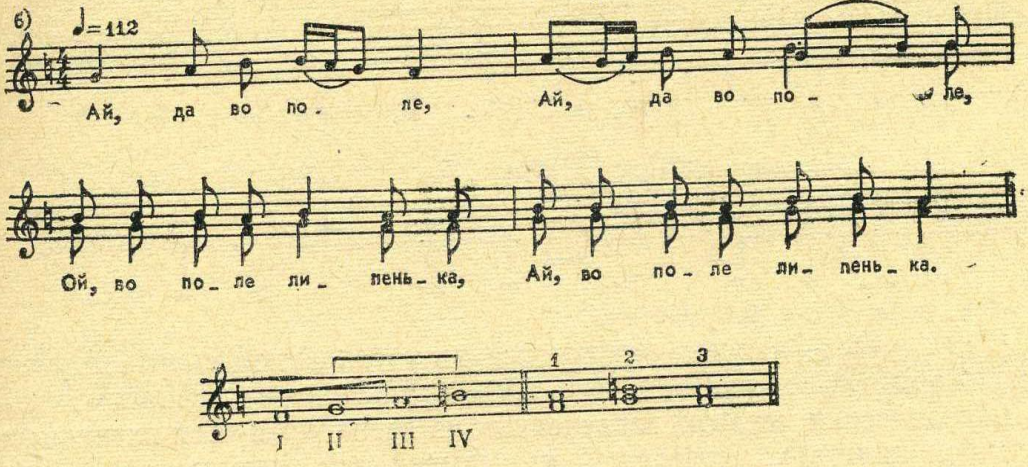
Немало песен с своеобразнейшим звукорядом в пределах тетрахорда, состоящего из трех больших секунд; устоями являются попеременно (а в хоре одновременно) нижний звук (основной) и верхняя кварта. Примером является песня «Да за речкою». (Мелодию с другими словами см. в нотном примере № 121 а.)

Внутреннее наполнение лада бывает различным (см. нотный пример ниже). Иногда в основе напева большая терция, раздвигающаяся на большую секунду вверх (колеблющийся верхний устой) (а). В других случаях в хоровом звучании происходит скрещивание двух больших терций на расстоянии большой секунды друг от друга (б). Бывает, что верхний голос покоится на терции (II—IV ступени), нижний — на секунде (I—II ступени) (в), или мелодия движется к верхней терции, опускаясь к нижнему звуку лишь в конечных моментах (г). Либо, наконец, весь хор оплетает мелодическими вариациями интервал увеличенной кварты, но в крайних голосах почти постоянно звучат два устоя — I и IV ступени, создавая ладовую рамку. Последнюю разновидность можно проследить в песне «Ты дуброва, дубровушка», записанной в с. Плехово Суджанского р-на в 1970 г. [1].

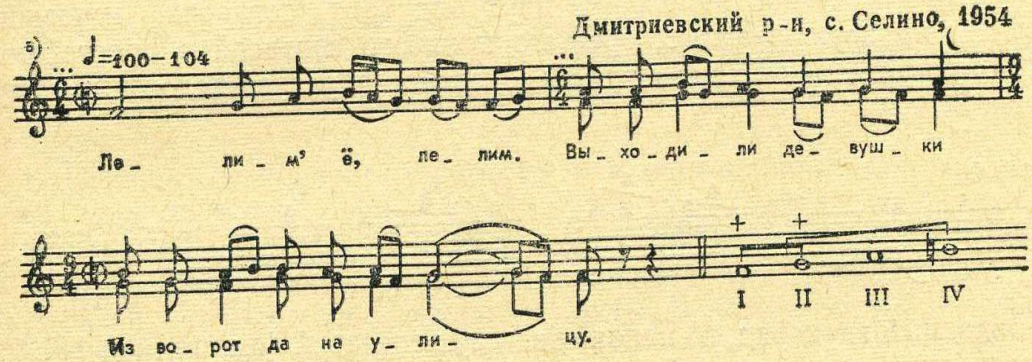


[1] Песня включена в сборник «А. В. Руднева. Тринадцать многоголосных песен с. Плёхово Суджанского района Курской области, многоканальная запись», который будет опубликован издательством «Советский композитор».

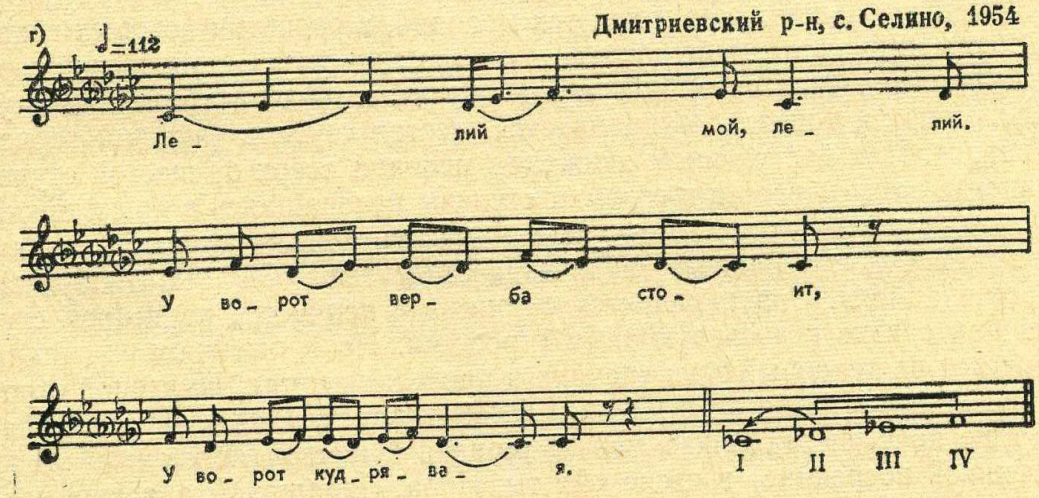
Суджанский р-н, с. Плехово, 1937



Дмитриевский р-н, с. Селино, 1954



Дмитриевский р-н, с. Селино, 1954

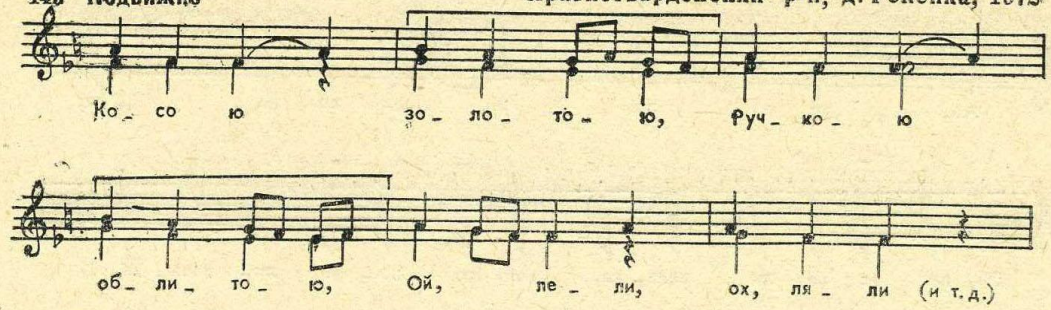


Запевы, как правило, охватывают весь звукоряд увеличенной кварты — «Лелим ё лелим» в песне «Выходили девушки».

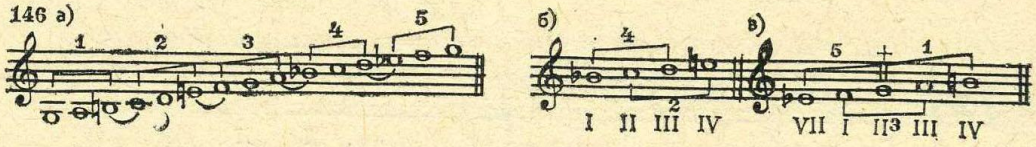
В 1972 году в селе Репенка Красногвардейского района Белгородской области нами обнаружены напевы из пяти тонов, с движением голосов большими нисходящими терциями в хоровой партитуре.

Белгородская обл.,

145 Подвижно Красногвардейский р-н, д. Репенка, 1972



Оба случая — напевы, основанные на увеличенной кварте и увеличенной квинте с целыми тонами,— тоже представляют вариант сцепления мелодических попевок, извлеченных из двенадцати- или пятнадцатиступенной диатоники, состоящей из четырех или пяти согласий. Здесь происходит стреттное наложение двух или трех согласий, имеющих один общий звук (первого, третьего и пятого согласий в простейшем виде звукоряда обиходной системы), которое образует целотонный звукоряд.

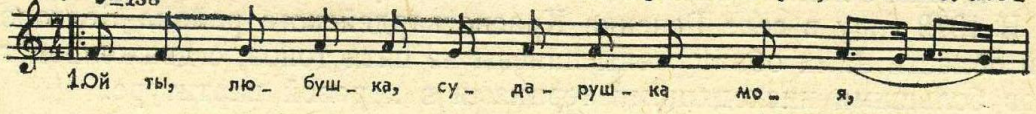


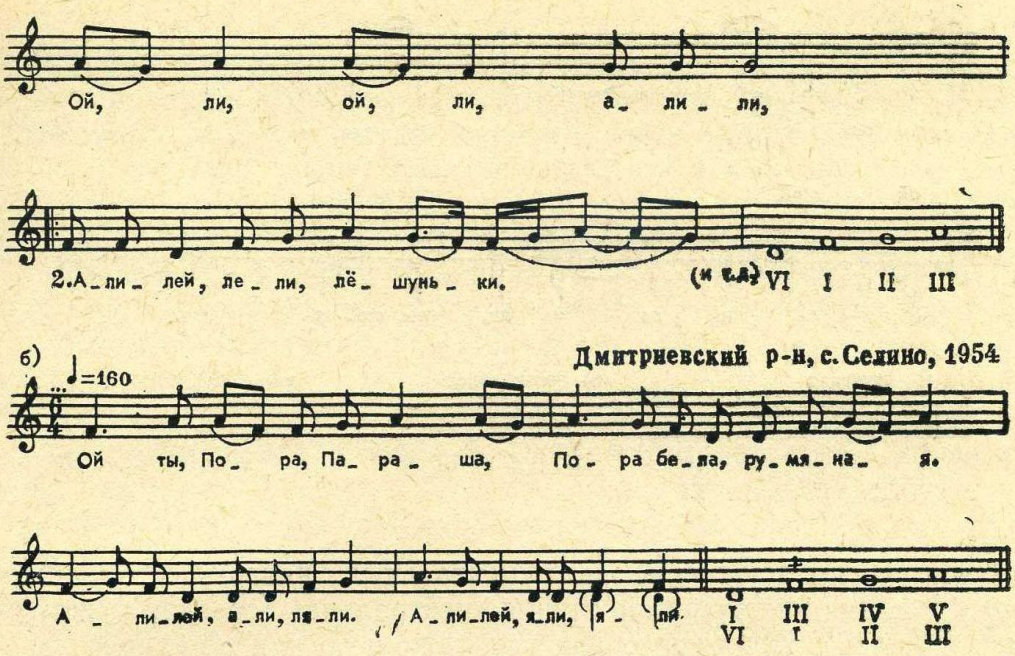
а) обиходный звукоряд, б) наложение двух согласий (см. пример 144 б), в) наложение трех согласий (пример 145).

Интерес представляет и лад тех мелодий, в развитии которых главное место принадлежит не тонике, а «ее заменителю» — тонической терции. В таких песнях ослабляется роль второй и пятой (субкварты) ступеней. Снизу к тонике подстраивается шестая ступень (нижний терцовый звук). При поступенном движении мелодии вверх от шестой ступени иногда захватывается и седьмая ступень, превращаясь в проходящий звук; по сравнению с шестой ступенью она менее значительна. К песням с ведущей ролью терцового звука лада относится «Ой ты, любушка, сударушка моя». Она начинается с тоники и кончается на второй ступени как связке с последующими строфами. Но в основном мелодия опирается на терцовый звук сначала в пределах терции; во второй строфе она достигает шестой ступени и затем возвращается к терции лада.

Еще ярче «перекличка» между терцией и шестой ступенью лада (с тоникой посредине) в песне «Ах ты, Пора, Параша» (см. также нотный пример № 127).

147 а) ♩=138 Дмитриевский р-н, с. Селино, 1954



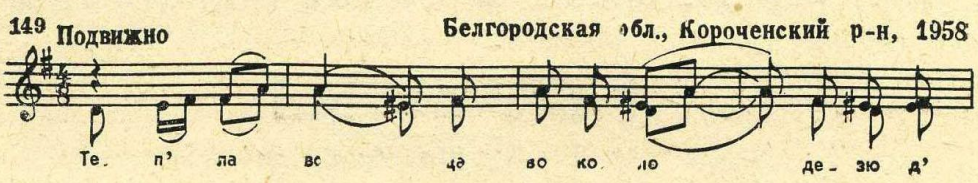


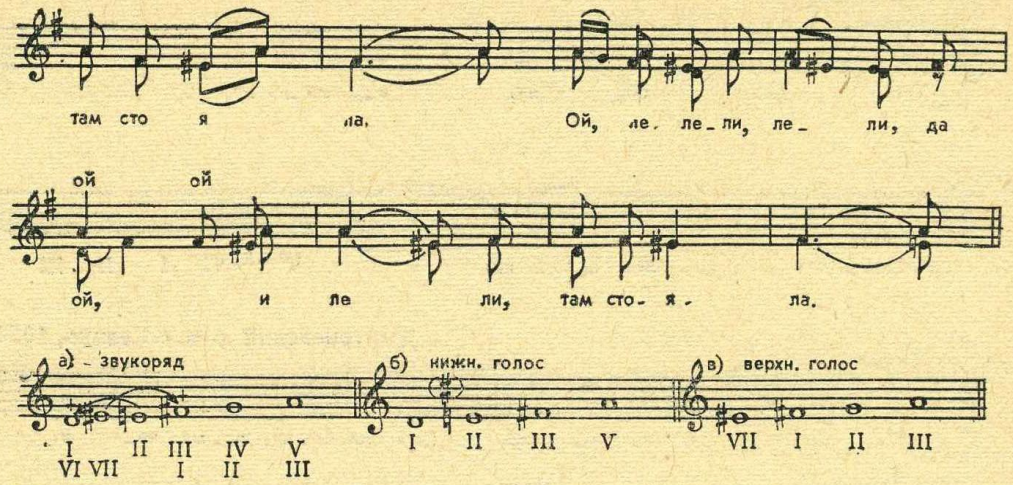
Указанная особенность терцового мажоро-минорного лада замечена нами преимущественно в свадебных, хороводных песнях о любви и браке, записанных и в других областях. Это позволяет считать ее одним из общерусских характерных ладовых признаков свадебных песен (см. Римский-Корсаков. «Сборник русских народных песен» (100), раздел «Свадебная песня», №№71, 89, 100 и др. СПб., 1876—1877).

Встречается такой лад и в плясовых напевах, например в карагодной песне «Ярманы», в первой половине которой (а) мелодия с терции устремляется вниз к тоническому устою с заходом на высокую седьмую ступень; во второй половине (б) следует ответ — движение с шестой ступени вверх к тонике с опеванием ее второй и седьмой ступенями.



В песне «Тепла вода» роль тоники в середине подчеркнута вводным полутоном (VII высокой ступенью). Здесь в двух голосах скрещены два лада: верхний голос звучит в фа-диез миноре, нижний голос — в ре мажоре с опорой на терцию.



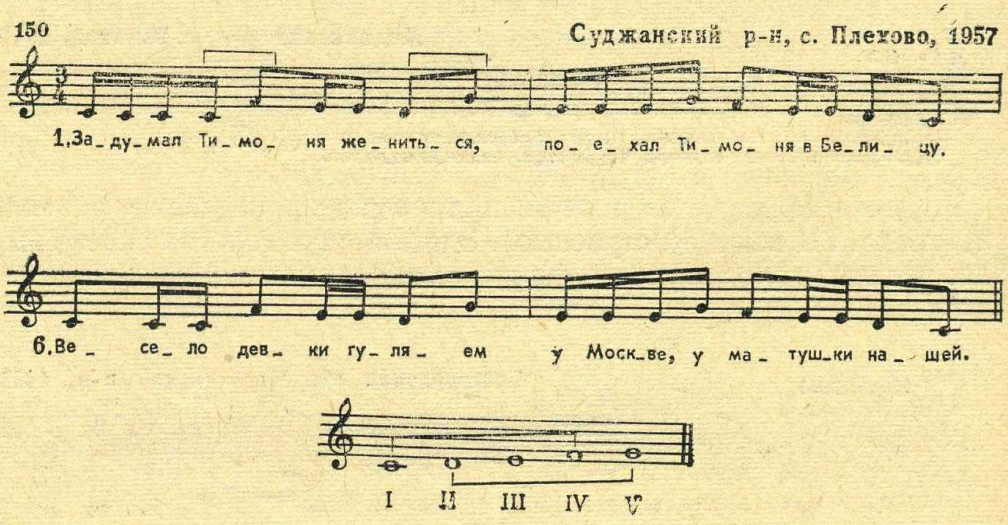


Интересны звукоряды инструментальных наигрышей. Напомним, что у духовых инструментов терция «нейтральна» (средняя между большой и малой). Привычную для нас мажорную или минорную ладовую окраску придает пьесам более определенная интонация скрипки, участвующей в ансамбле.

Большинство наигрышей ограничено диапазоном квинты, реже сексты. Часто отсутствуют полутоны. Иногда происходит пропуск некоторых ступеней лада: третьего по высоте звука из пяти или второй ступени (при минорной терции, что приближает явление к пентатонике, см. нотный пример № 80—4, 5, 6, 7 строчки).

Среди мелодий с «полным» (квинтовым) звукорядом встречаются такие, несомненно очень древнего происхождения, у которых лад организуется двумя рядом стоящими квартами (например, *до—фа, ре—соль*). Такова популярная пляска «Тимоня».

150 Суджанский р-н, с. Плехово, 1957



Не менее популярная «Чибатуха» имеет один тонический устой. «С нее учиться играть на кугиклах начинают»,— говорили жители села Высокое Медвенского района (см. нотные примеры 81, 94).

Инструментальная природа подобных песен не вызывает сомнений: сначала возникли мелодии, а потом уже слова в виде «приказывания» нанизывались на их ритмическую основу (но это относится не ко всем плясовым мелодиям).

Громадную роль в них играет квинта (бурдонирующая квинта является гармонической основой — T=S—D=T). На многих народных инструментах (лира, гудок, волынка, гусли, двойная жалейка) можно извлечь два и три звука одновременно, и в качестве гармонической основы непрерывно звучит интервал квинты. Так исполняются ограниченные звукорядом квинты русские плясовые «Камаринская», «Барыня», «Ах вы, сени».

Сами мелодии очень устойчиво держатся в пределах квинты и даже кварты («А жарко пахать»). Развитие их направлено в сторону расширения гармонической основы лада (тоника — доминанта — субдоминанта; это особенно ощущается в ансамбле кугикл, где мелодию ведет «играющая», а «придувающие» обрамляют ее гармоническими созвучиями, аккомпанируют) и ритмической изощренности (полиритмии) напева, наигрыша, пляски (см. нотный пример № 66, 7-й напев; партитура песни находится в упоминавшемся на с. 274 сборнике).

Квинтовая природа плясовых инструментальных наигрышей проявляется и в певческой практике, особенно в многоголосии. Поэтому именно в пении так легко отличить их от чисто вокальных.

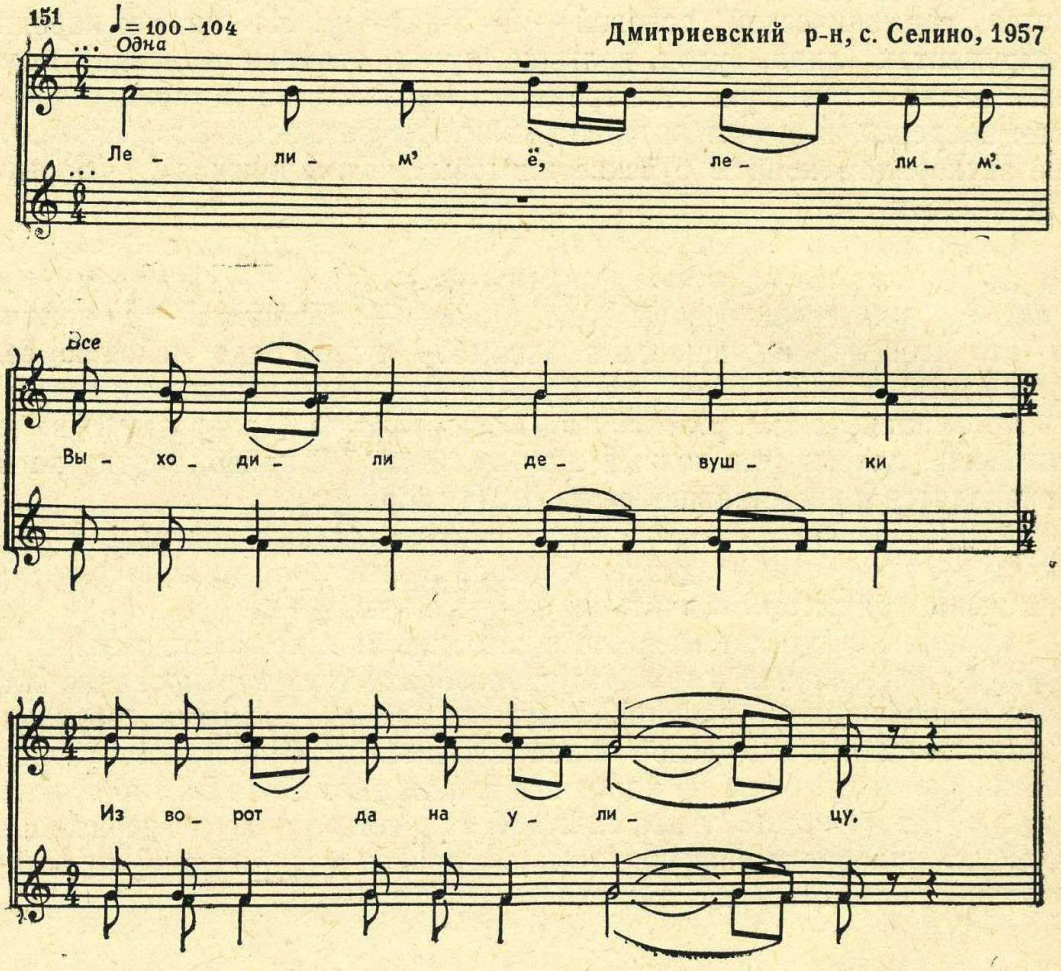
Сравнивая курские мелодии с названными широко известными песнями, мы убеждаемся в том, что разнообразное их варьирование обогащает сокровищницу народной музыки замечательными образцами. Очень популярны в Курской области «Тимоня», «Чибатуха», «Старик», «Батюшка» и др. Одна из народных певиц, показывая нам пляски, сказала: «Этих «Тимонь» у нас шестьдесят шесть»[1] (здесь впервые слово «тимоня» приобрело значение нарицательного в применении ко всякому плясовому наигрышу или напеву).

ТИПЫ МНОГОГОЛОСИЯ

Хоровые таночные и карагодные песни позволяют нам говорить о наличии полифонического и гомофонного многоголосия в разных районах области. При всем многообразии хоровых народных партитур мы можем выделить в нашем собрании несколько ярко выраженных видов многоголосия.

[1] Руднева А. В. Материалы экспедиции 1940 года. Кабинет народной музыки МГК, рукопись.

Первая разновидность (услышанная в селении Селино Дмитриевского района) имеет нечто общее с гетерофонией как стихийным, бессознательным хоровым разнозвучием, «обвивающим» одноголосную мелодию весьма причудливым и как бы хаотическим клубком голосов. Такое голосоведение оставляет впечатление нагромождения больших секунд, звучащих одновременно и в соседстве друг с другом в амбитусе увеличенной кварты и иногда чистой или увеличенной квинты.

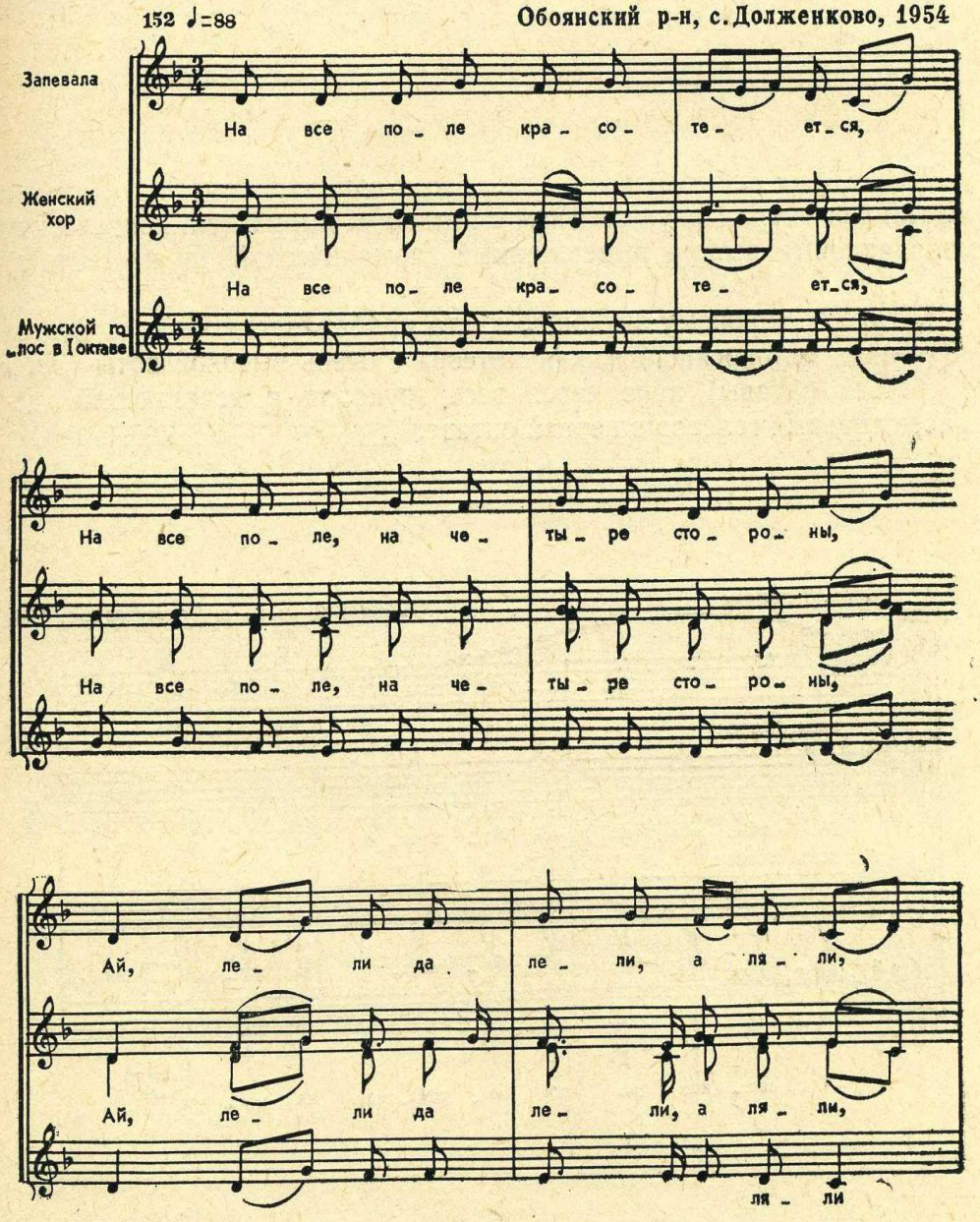


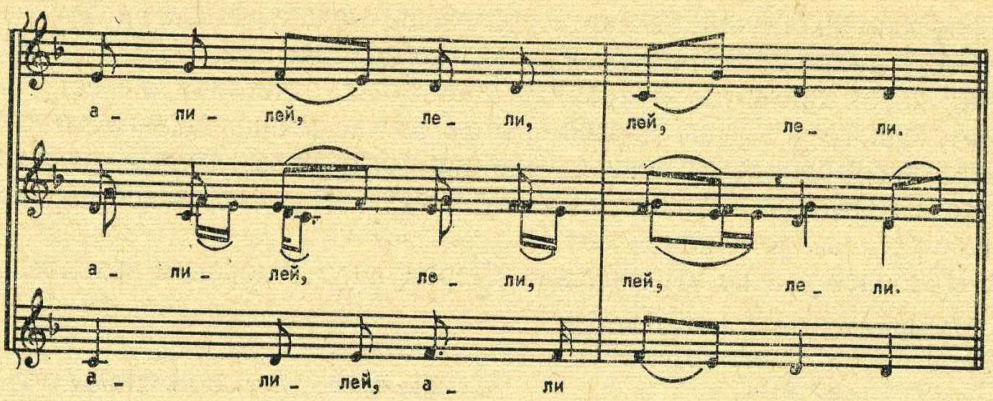
Можно было бы усомниться в музыкальности участниц хора, но, к великому нашему удивлению, в конце каждой новой строфы певицы приходили к чистой унисонной каденции — долго звучащей второй ступени лада (*соль*) с коротким активным броском всех голосов в тонику (*фа*). Такие каденции есть в целом ряде песен с традиционным припевом «Лелим ё, лелим».

Особенностью другого вида многоголосия (бытующего в селе Долженково Обоянского района и в деревне Будище Больше-Солдатского района) является переплетение вариантов напева, исполняющихся одновременно несколькими голосами в удобном грудном регистре в амбитусе

квинты или сексты. Такая партитура очень сложна. Расшифровать фонограмму не легко, ибо тембры настолько накладываются друг на друга, что порой слышатся вертикальные созвучия, отчетливо «переступающие» с одного устоя на другой. В этом случае мы предпочитали записывать лишь один, в лучшем случае два контрастных голоса, развитие которых позволяло выявить и основу напева, и замысловатое варьированное распевание мелодии песни.

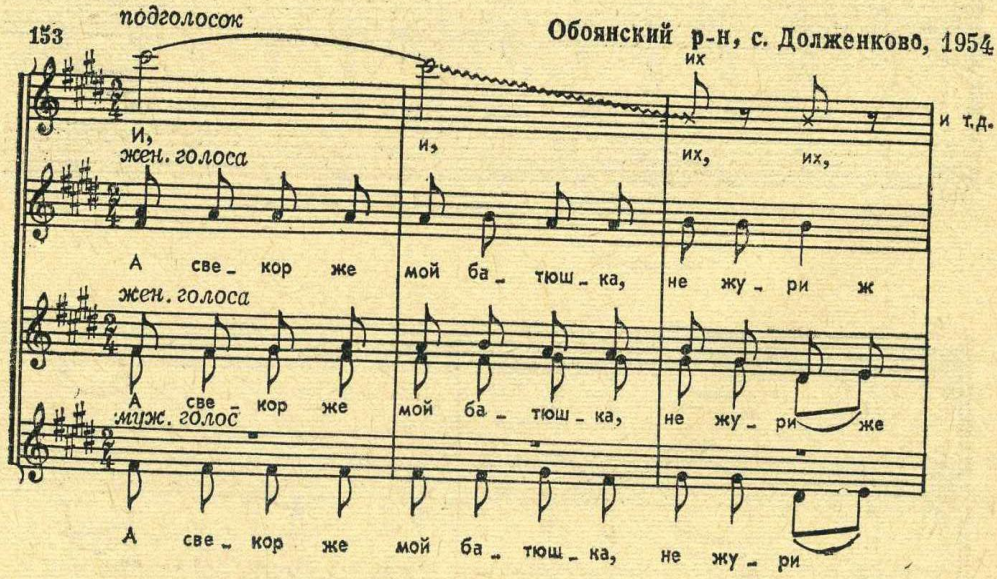
Наиболее удачно мы записали «Черемушку» в хоровом исполнении.

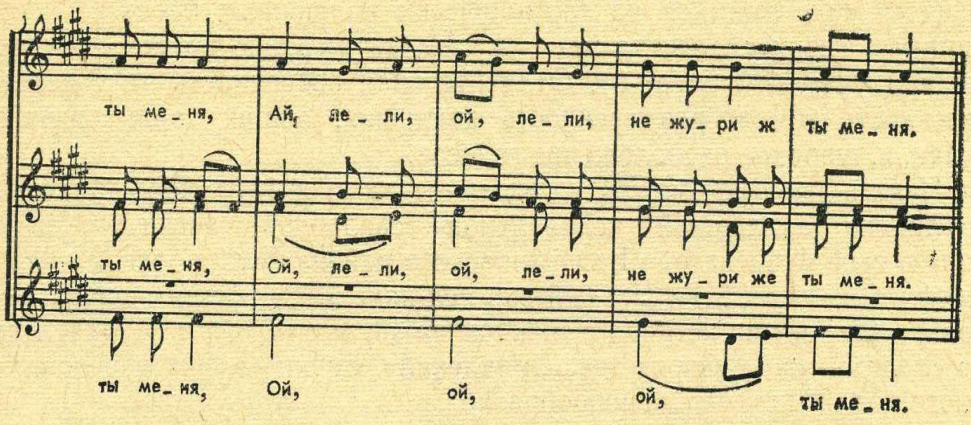




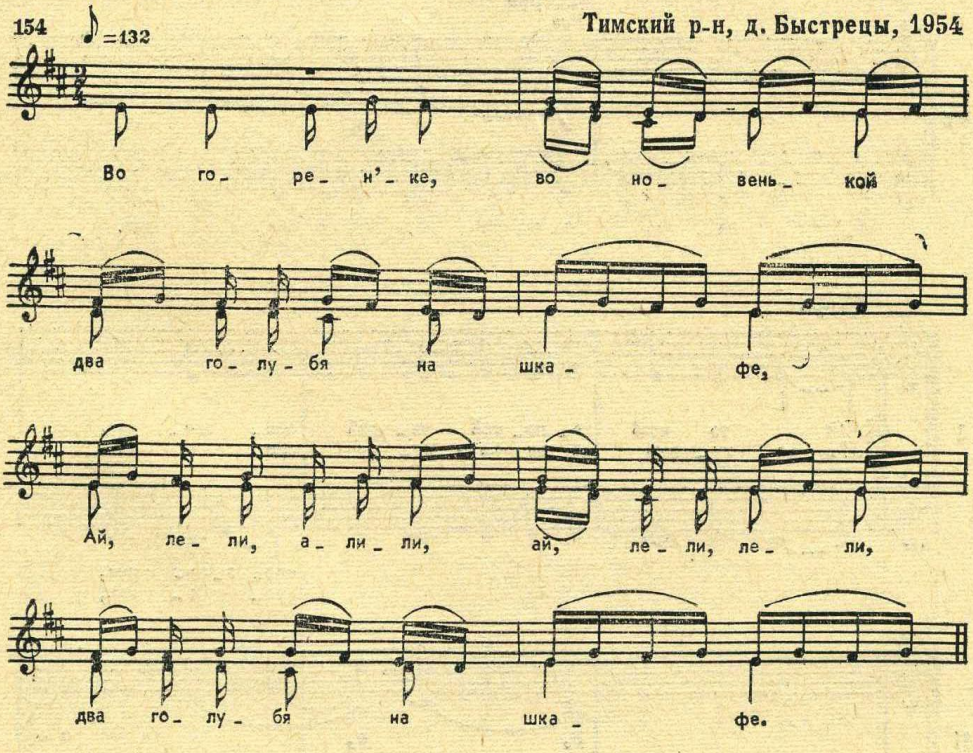
Третий вид многоголосия (село Долженково Обоянского района) представлен чистым двухголосием с верхними и нижними подголосками, составляющими весьма выдержанный гармонический, но не статичный фон.

К такому хоровому звучанию часто прибавляется звонкий подголосок (и-их!), «проносящийся, как метеор» с очень высокой ноты (*ре, ми, фа* третьей октавы) вниз через весь звукоряд и исчезающий где-то в массе хоровых голосов в первой октаве.





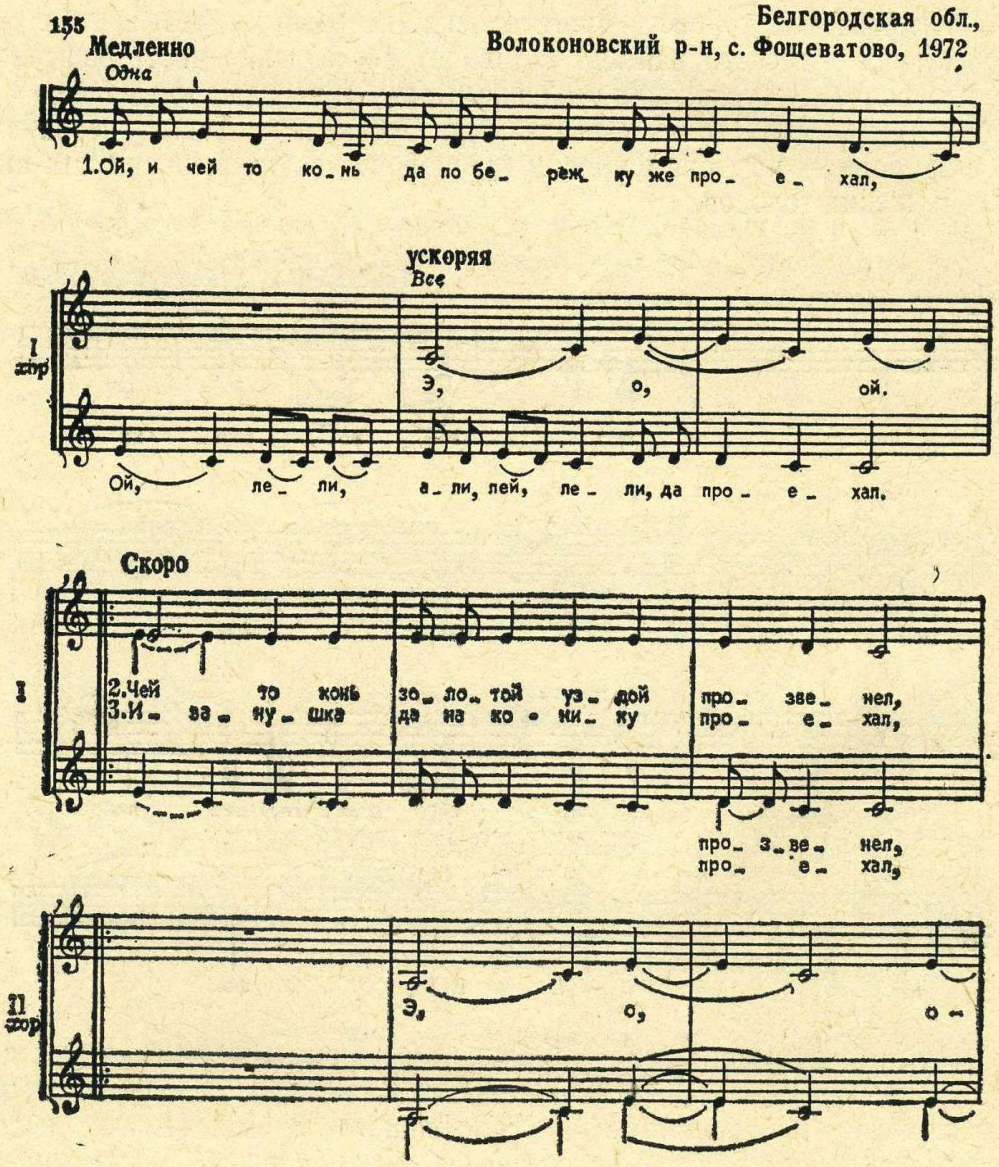
Четвертый вид хорового многоголосия (который мы услышали в селе Быстрецы Тимского района) оставляет впечатление инструментальных переборов на гуслях или жалейке. Часто припевные «лелюшки» на мелких ритмических долях «звенят», как бубенчики. Такие переливы особенно хороши на фоне широких «разводов» низких женских или высоких мужских голосов.

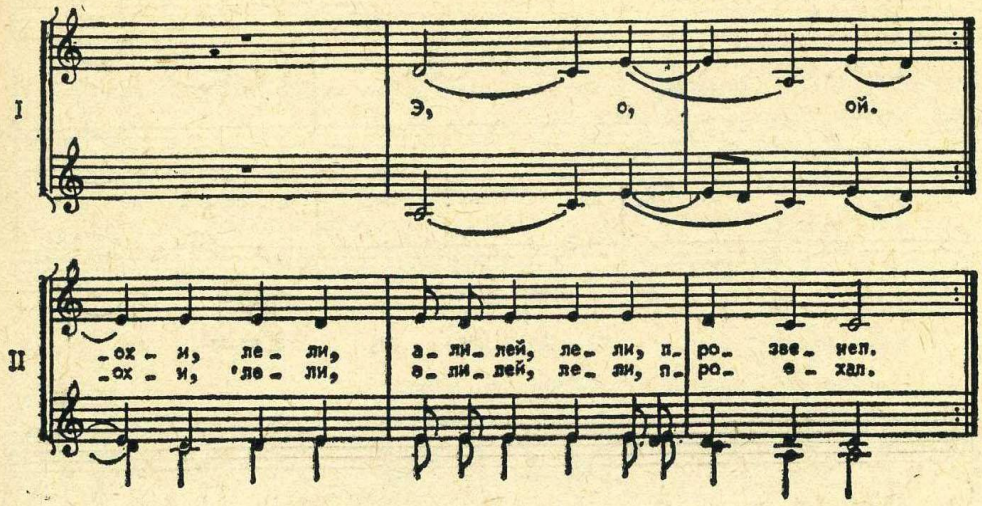


Пятый вид многоголосия (отраженный в фонозаписях таночных песен города Курска и пригородной слободы Казацкой) отличается стройностью двух- и трехголосного гомофонного трехоктавного пения, в основе которого лежит голосоведение с параллельно движущимися

голосами, покоящимися на гармонически подвижных басах. Таковы, например, песни «А летела пава» и «Ай, да в городе Белеве» (см. нотные примеры №№ 54 а, б). Отличительная особенность этих песен — степенность темпа, размеренность движения, общая торжественность звучания, широкое расположение голосов.

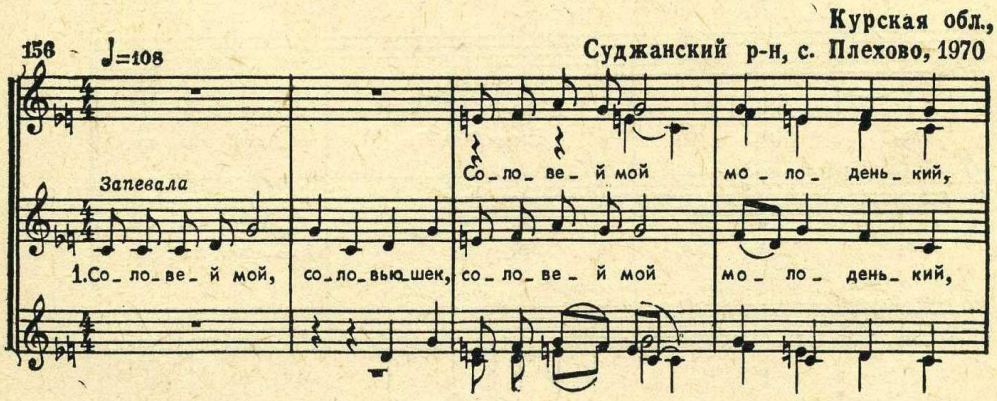
Нельзя не упомянуть услышанное нами в 1970 году двуххорное исполнение алилёшной величальной свадебной песни «Чей то конь» в селе Фощеватово Волоконовского района Белгородской области (см. фото на с. XXVII). Первый хор пел начало строфы и «приказывал» слова, а второй хор вступал с зачином на звуках «э, ой» и исполнял припев «лели» — как говорят здесь, «лялёкал». Зачин «э, ой» переходил от одного хора к другому канонообразно.

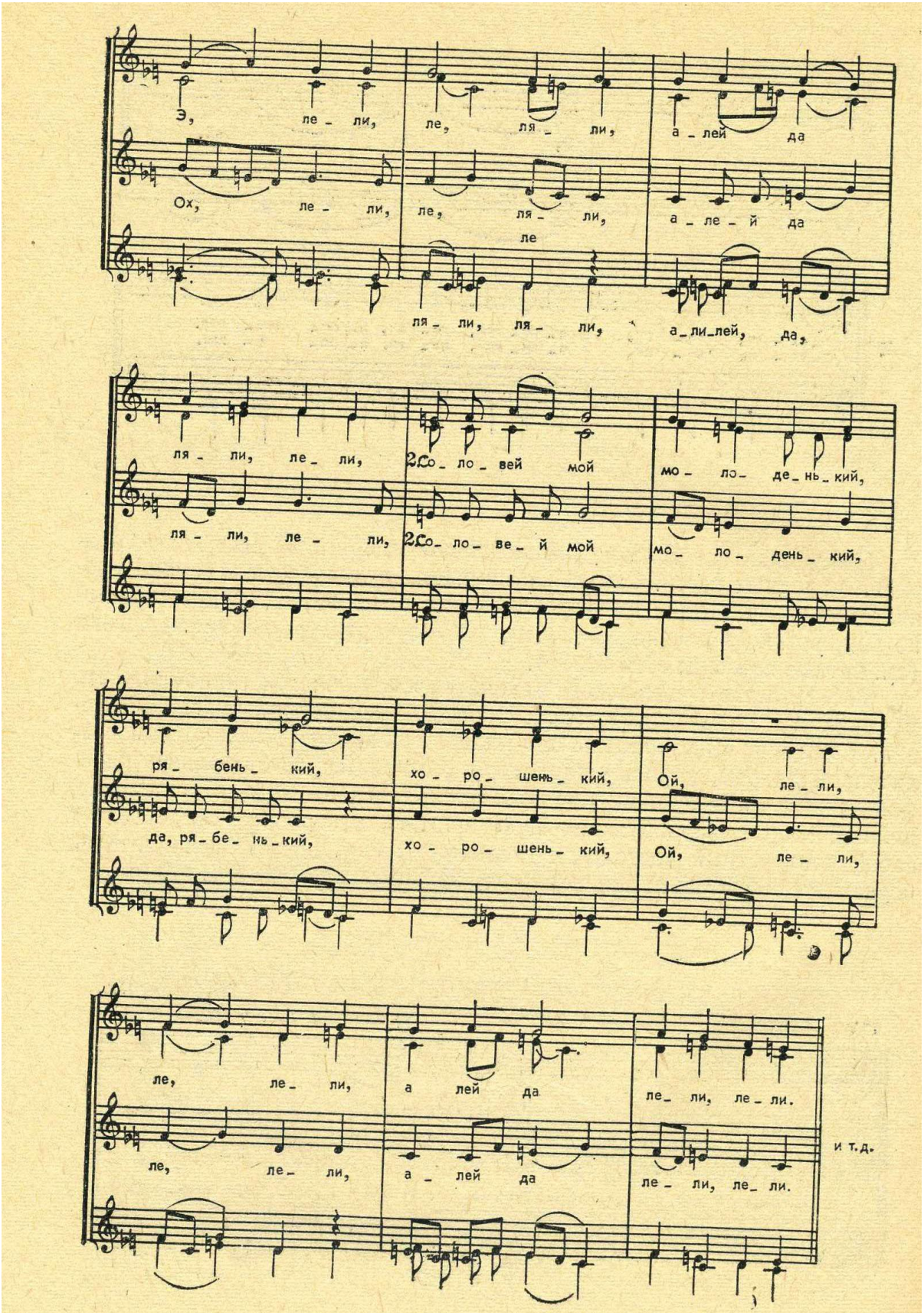




Это уникальное явление зафиксировано впервые за двести лет собирания народных песен. Самый же принцип двухголосности и канона проявляется как в построении хороводов (см. описание хороводов с. Селино Дмитровского района на с. 110), так и в партитуре ансамбля кугикл (см. нотные примеры №№ 94, 95).

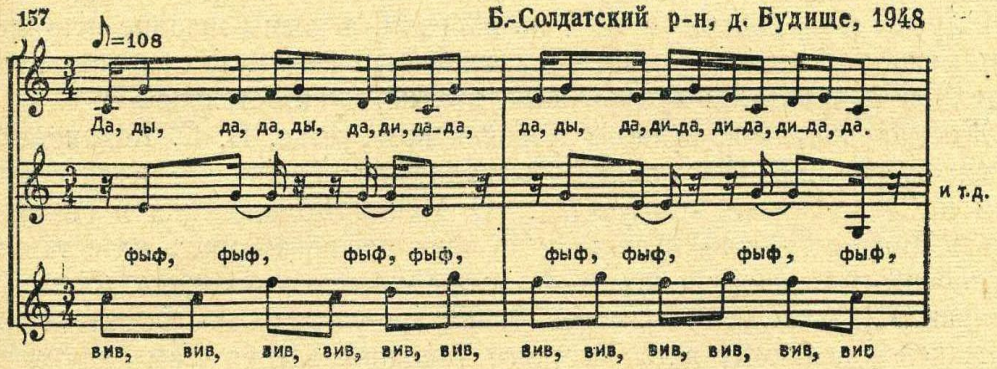
В с. Плехово Суджанского района Курской области (напомним, что музыканты и плясуны этого села славятся исполнением пляски «Тимоня») нами впервые записаны оригинальные напевы со звукорядом увеличенной кварты, хоровые партитуры отличаются обязательным полифоническим трехголосием. Средний голос запевает и ведет мелодию, нижний вторит, варьируя ведущую партию, а верхний представляет собой контрастный подголосок главному голосу. Если исполнителей более трех, образуется многоголосие, варьирующее основные партии.




Э, ле_ли, ле, ля_ли, а_лей да
Ох, ле_ли, ле, ля_ли, а_ле_й да
ле
ля_ли, ля_ли, а_ли_лей, да,
ля_ли, ле_ли, 2Со_ло_вей мой мо_ло_де_нь_кий,
ля_ли, ле_ли, 2Со_ло_ве_й мой мо_ло_день_кий,
ря_бень_кий, хо_ро_шень_кий, Ой, ле_ли,
да, ря_бе_нь_кий, хо_ро_шень_кий, Ой, ле_ли,
ле, ле_ли, а лей да ле_ли, ле_ли.
ле, ле_ли, а_лей да ле_ли, ле_ли.
и т.д.

*

Особо следует сказать о многоголосии инструментального ансамбля в сочетании с голосами. Хочется отметить тесную связь инструментальных вариаций с хоровым подражанием звучанию инструментов («дадыканьем»). Певицы мастерски передают своеобразие тембровой переклички инструментов и употребляют этот вид вокализации в случае отсутствия инструментов на гулянье.



В инструментальном ансамбле подголосочная полифония перекрещивается с гармоническим началом. Каждый из духовых инструментов исполняет вариации напева; в одновременном звучании они «накладываются» друг на друга. Только скрипка создает гармонический фон, основу мелодии. Партии «неповоротливых», по сравнению с дудками, кугикл образуют контрапункт, «играющая» ведет мелодию, придувающие представляют гармонический фон, образуя вместе соответствующую дудкам и скрипке общую ритмическую пульсацию. Им помогает и высокий женский голос, усложняющий ритмику кугикл. Ко всему этому присоединяется еще один голос, поющий или, скорее, ритмично выкрикивающий короткие стишки типа частушек. Он играет роль подголоска к инструментальному ансамблю. Особенно наглядна в этом отношении партитура плясовых пьес «Чибатуха» и «Тимоня» (см. нотные примеры №№ 94, 64).

ИСПОЛНЕНИЕ

Заканчивая обзор хороводно-плясовой песенно-инструментальной культуры Курской области, считаем необходимым остановиться на исполнении хороводных песен в наши дни.

В статьях и заметках о танках и карагодах прошлого и начала нынешнего столетия очень мало сведений об исполнении таночных песен.

В отдельных статьях «Курских губернских ведомостей» сообщается, что участники танков (хороводов) «пели свои песни «г р о м о г л а с-

но» (разрядка наша.— *А. Р.*)[1]. «Песни... отличались протяжностью и величавостью...

Запевалы отличались могучими голосами и иногда, видимо, хвастались своими голосовыми средствами и выводили рулады с трелями...

Каково было пение? Конечно, об особенной музыкальности его говорить не приходится; но не было оно противно слуху, не оскорбляло ушей, особенно выходили лучше пьесы минорного тона. Голоса певших, как оно и теперь есть, были крикливы, грубы, не обработаны, но иного ведь и быть не могло»[2].

Песни слобожан и мещан сопоставлялись. Песни последних считались лучше и по содержанию, и по напевам, а певцы-мещане искуснее: «Это мещане поют!» — с некоторым душевным умилением говорили слушатели и прибавляли: «резко поют, внятно, чувствительно!»[3].

Жестко критикуя пение в Корочанском уезде, Н. С. Кохановская в своих воспоминаниях хорошо отзывалась об исполнении песен в Тимском и Старо-Оскольском уездах: «О песнях Яблоновских и говорить нельзя. Вообще, в этой местности не поют песни, а «орут» их с такими невыносимыми взвизгиваниями, что вы не устоите у хоровода... И только подаваясь дальше на север через Донец, минуя верховья Оскола и приближаясь к цельному ядру Русского народонаселения, вы начинаете слышать обыкновенный однодворческий язык не с Яблоновским выговором... Вы подаетесь дальше к границам Тимского уезда, и, в полном смысле слова, бываете залиты заливными голосами. Вечерняя заря гремит и отдается на целые версты хороводным гулом»[4].

Как упоминалось, мы побывали в 1954 и в 1958 годах в указанных местах: селах Хвощеватом[5] (родине Кохановской) и Яблонове (в XVII в. город-крепость Ратнов) Корочанского района, а также в селе Быстрецы Тимского района — в поисках таночных и карагодных песен и наигрышей и слушали там современных народных певцов, знакомясь с их песнями и мастерством.

Фонографические записи песен в хуторе Хвощеватом, сделанные летом 1958 года студентом В. Щуровым, показывают близость их исполнительского стиля — сопранового звучания верхнего хорового голоса в высокой тесситуре, опирающегося на головной и микстовый регистры,— городским гомофонно-гармоническим трехголосным кантам.

В селении Яблоново действительно поют крикливо, резко и даже грубо, однако певческая манера некоторых исполнительниц отличается мягкостью и изяществом. Как в художественном вкусе, музыке, так

[1] К. Д. Старинные курские хороводы. «Курские губернские ведомости», 1905, № 88.
[2] Старый курянин. Курские танки. «Курские губернские ведомости», 1900, № 78, с. 4.
[3] Там же.
[4] Кохановская Н. С. Несколько русских песен (в Белгородском, Корочанском и Старо-Оскольском уездах). «Русская беседа», т. I, кн. 19, М., 1860, с. 49—50.
[5] В нынешней Белгородской области три населенных пункта с похожими названиями: Хвощеватое, Фощеватово, Фощеватовка.

и в быту, в жилищах и одежде нет единого стиля, устойчивых традиций, заметна разносословность жителей [1].

Зато в селении Быстрецы Тимского района мы получили подтверждение характеристики Н. С. Кохановской. Здесь и отдельные певицы и целые группы старшего и младшего поколений показали нам свое большое искусство [2].

Александра Михайловна Бородинова — известная в селе песельница-«игруха». Зовут ее просто и ласково Саша. Это 73-летняя старушка, приветливая, словоохотливая, чем-то схожая с северной сказительницей Кривополеновой: у нее такие же ясные, немного озорные глаза, светлая, лукавая улыбка и приветливо-открытое добродушное выражение лица.

Голос у Александры Михайловны звучный, «медный», но уже с характерным старческим дребезжанием. В хоре выделяется своей резкостью и силой. В хороводных песнях она весело приплясывала, била в ладоши и звонким голосом прикрикивала: «А ну, давай ишшо, и-их, и-их!».

Анисья Николаевна Орехова, 83 лет, сначала петь отказывалась, потом увлеклась воспоминаниями и распелась. Напевы в ее исполнении отличались ясностью и простотой, песня представлялась основой хоровых вариаций и подголосков.

Особое впечатление произвела Евгения Никитична Стародубцева, женщина лет 65. Она знала очень много хороводных и плясовых песен (последние называла «поддержными», так как под них приплясывают, «поддергиваются»), которые напевала вполголоса, отчего они казались особенно легкими и вместе с тем «кудрявыми», замысловатыми. От нее были записаны фонографом пять и на слух — десять песен. Исполняя песни вдвоем со своей соседкой, Стародубцева украшала мелодию переливами гусельного характера («Трава моя, травушка»).

В хоровом воспроизведении хороводные песни звучали лучше. Женщины пели полным голосом и перекрывали мелодию долгими подголосками-выкриками, которые мы не фиксировали в своих слуховых записях. Каждая из поющих варьировала напев: получалось свободное переплетение голосов в сравнительно нешироком звуковом объеме квинты или сексты.

В целом особенностями записанных в селении Быстрецы песен и стиля их исполнения являются простота и ясность напева, отчетливость и строгость ритма, одноголосная мелодическая основа, инструментально-вариационная подголосочность [3].

[1] В прошлом Яблоново было заселено пришлыми с разных сторон и в разные времена военно-служилыми людьми: однодворцами — «сынами боярскими», стрельцами, разжалованными царем, казаками, несущими пограничную службу, солдатами, получившими за выслугу лет земельный надел на окраинах Московского государства.

[2] См. в кн.: Руднева А. В. Народные песни Курской области. М., «Советский композитор», 1957.

[3] См. там же.

В феврале 1948 года группа курских колхозниц готовилась к смотру художественной самодеятельности в Москве. Мне было поручено выехать в Курск, проверить и отрепетировать программу. Пение вначале показалось мне неинтересным. Пели громко, крикливо, надсадно, без всякого желания приукрасить песню. В состав хора входили певицы трех соседних деревень разных районов (деревень Будище Больше-Солдатского района, Саморядово Белевского района и села Черный Олех Суджанского района) (см. фото на с. XXVIII—XXIX). Самыми крикливыми были певицы из селения Черный Олех. Желая добиться разнообразного голосоведения, я попросила варьировать и выделять подголоски. Одна из певиц предложила исполнительницам из с. Черный Олех петь «пореже», то есть медлннее, и уже на следующей репетиции песни «нарядились» подголосками и вариациями разных певиц. Голоса переливались «самоцветами», образуя всякий раз новые сочетания мелодических узоров, подчеркнутых различными тембрами. Особенно жизнерадостно и полновесно звучала песня «Ой, ковано, бушовано колесо».

Саморядовские певицы охотнее пели с певицами деревни Будище, отдавая должное их умению. «Черноолёшенцы грубо поют, рвут песню, криком берут»,— говорили они. В их собственном ритмически более упругом, изящном, «кудрявом» пении с мелодическими «завитками» — много гласных вследствие озвучивания согласных, «алилешки» (припевные слова) гуще и замысловатее.

У певиц хора села Долженково Обоянского района, выступавшего на смотре художественной самодеятельности в 1954 году в Москве, особенно отчетлива была эластичная ритмика, не затемняющая узорности подголосочного многоголосия; звучание голосов мягкое, исключающее крикливость и грубость.

Летом того же года мы побывали в селе Долженково и записали там немало таночных песен, которые здесь знают и любят не только пожилые, но и молодежь... Эти песни поют постоянно, даже тогда, когда не водят танки и карагоды. Соберутся пять-семь подружек, встанут тесно в кружок и поют, притоптывая в традиционном плясовом ритме

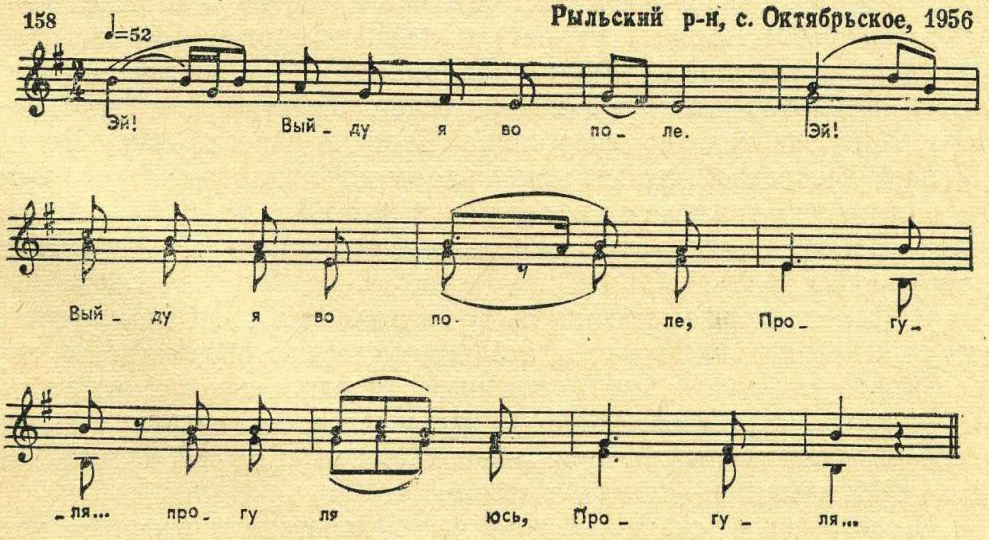
74  или 75 

и хлопая в ладоши или, подняв высоко над головой руки, «играя» кистями и пальцами (вибрация пальцев подвижных кистей рук напоминает трепетание листьев на колышащихся ветвях). Часто звонкие подголоски протягивают длинное «и-и-их! их! их!» с самой высокой ноты (*ре-диез* третьей октавы) вниз через весь припев. Напев непрерывно варьируется, что особенно явственно проступает в одноголосном исполнении. Здесь, как и в Быстрецах, мы встретили отличных мастериц свободного голосоведения: Наташу Бодракову, Александру Есипову, Аграфену Казанову, Марию Комову и Лиду Сивцеву.

В хоре почти каждая певица варьирует мелодию, но есть и такие, которые стремятся создать гармонический фон к основному напеву. Таким образом происходит разделение функций: некоторые поют мелодию с разнообразными вариациями, остальные «аккомпанируют», подчеркивая ладогармоническую основу песни. В этом можно усмотреть закономерную связь хорового пения с инструментальной музыкой, особенно с исполнением на кугиклах, когда одни «играют» — воспроизводят мелодию с вариациями, а другие «придувают», облекая ее в гармонический наряд. Чем больше участников, тем отчетливее слышатся остинатные смены ладовых устоев («Черемушка», «Сосенушка зеленая»).

Каждая таночная песня начинается с сольного запева из одной или двух первых фраз. С припева включается хор, который поет ее до самого конца. Как правило, слова отчетливо слышны все время, лишь отдельные подголоски «повисают» без слов. Особенно старательно передают смысловой текст песни. На припевных словах: «ай, лели, ай, лели» хоровая звучность временами гаснет, оставляя лишь голос неутомимой певицы-запевалы, который не дает песне «оборваться» и «устремляет» ее вперед. Вслед за этим припев подхватывают остальные голоса, они как бы «разжигают» песню, и с новой строфой текста она опять исполняется полным хором («Ой, матушка, томно мне»). Чаще всего заканчивают таночную песню все вместе последней строкой текста («Ой, борушка, переборушка»), а не припевом, как это обычно бывает в русских хороводных песнях других областей России. В этом отношении показательна записанная нами в 1956 году в селе Октябрьское Рыльского района хороводная песня «Выйду я в поле».

158 ♩=52 **Рыльский р-н, с. Октябрьское, 1956**



Пели ее две подруги: Мавра Григорьевна Золотарева 65 лет и Реброва Февронья Михайловна 45 лет. Как они, так и другие исполнительницы этого села произвели на нас большое впечатление. Манера петь здесь строгая, сдержанная, преобладает высокая тесситура женских

голосов. Хороводные песни напоминают подмосковные как по напевам и распеву, так и по сюжетам. Речь в этом селе чисто русская, меньше, чем где-либо в других местах, уснащена местными диалектными оборотами. Сами певицы держатся с достоинством. Женщин принято вежливо величать «дамы», мужчин — «кавалеры». Старинные одежды женщин и мужчин близки к городским. В народных гуляньях и хороводах мужчины участвуют и поют наравне с женщинами. Указанная выше песня — мужская хороводная.

Совершенно отличны исполнители соседнего селения этого же района — Мазеповки.

Им присущ особый певческий стиль, своеобразный говор, песни же очень сходны с записанными в селениях Козино и Городище Крупецкого района (в 35 километрах от г. Рыльска), на границе Курской области с Украиной. Жители села Октябрьского, бывшие однодворцы, считают себя коренными жителями, курянами, а мазеповцев — пришлыми, завезенными в эти места гетманом И. С. Мазепой на пожалованные ему земли — Ивановку, Степановку и Мазеповку.

Кстати сказать, ни в Мазеповке Рыльского района, ни в Козино Крупецкого района мы уже не нашли такого количества таночных песен, как в других районах. В Будановке Свободненского района лишь отдельные таночные песни привлекли наше внимание, но исполнительницы и здесь были замечательные. Это подлинные мастера, знатоки народной песни: Мария Яковлевна Ильютченко (с. Козино), Елена Мироновна и Наталья Тихоновна Дураковы (с. Будановка).

Несколько иначе звучали таночные и карагодные песни в селении Селино Дмитриевского района (северо-западная часть Курской области). Среди отличных исполнительниц песен, танков и карагодов — Пелагея Андреевна Павлова (60 лет), напевшая хорошие варианты таночных песен, ее партнерша Пелагея Павловна Сомова (70 лет, в прошлом первая затейница и хороводница на селе), запевала Анна Николаевна Полтева и, наконец, ее сверстница Евдокия Арсентьевна Лагутина (50 лет). Последней свойственно тонкое мастерство «водить»[1] голосом. Ее исполнению присуще изящество, хороший вкус. От нее записаны песни «Белка орешки щелкала» (свадебная) и «Поехал поп на жнивье» (шуточная).

Старые песни называют здесь «у н ы в н ы м и», обозначая таким словом не печальный их характер, а благозвучие, красоту, мягкость, глубокое выражение чувств, художественные достоинства поэтического и музыкального содержания. Было бы правильнее определить у н ы в н ы е песни как «благородные», приятные для слуха: «Соловей пташка дивна, поет песни унывны» — поется в песне.

В своей основе селинские таночные и карагодные песни, за исключением некоторых более поздних, одноголосны. В хоровом их звучании

[1]«Водить» — значит сохранять ясный мелодический контур напева в потоке хоровых вариаций.

свободное варьирование мелодии приводит к перекрещиванию и совмещению секундовых, терцово-кварговых созвучий. В групповом исполнении песни казались нам суровыми, громогласными, насыщенными диссонансами. Тем сильнее поражали унисонные каденции, когда все голоса, как будто до сих пор звучавшие беспорядочно, внезапно сливались воедино. Чистота унисона и прием внезапного «сбрасывания» мелодии коротким рывком в тонический устой после долгого выдерживания второй ступени лада производили огромное впечатление. Нам не удалось послушать эти песни в большой хоровой массе, но, если судить по выражению одной из лучших певиц: «когда поют, то земля стонет, леса и поля гудят»,— можно сделать заключение, что они звучали мощно.

Во время плясок под музыку (в Суджанском районе) участниками карагода — плясунами — поются или выкрикиваются короткие стишки.

Несмотря на то, что каждая из плясовых песенок имеет вокальную мелодию, слова их чаще «приговаривают» или «приказывают», «сказывают». Это напоминает традицию исполнения частушек. Характерно, что сами музыканты, играя, держат в памяти слова песни. «Начинать играть песню, ну какую хошь, скажешь — и заиграешь»,— говорил Письменнов (д. Липовец). Текст в его сознании неразрывно был связан с наигрышем. Называя какую-либо пьесу из своего репертуара, он сначала «сказывал», то есть ритмически декламировал нараспев один стишок и вслед за этим играл на дудке. Иногда, наоборот, начиная играть новую мелодию, прерывал игру пением — «сказыванием» одной-двух стихотворных строф и снова продолжал играть.

«Если играют двое, то один играет, а другой и играет и приговаривает»,— добавлял он.

Произносят ли мысленно слова во время игры все исполнители — установить было трудно. Очевидно, таких большинство. Во всяком случае, все они считают, что помнить текст нужно. Играют обычно долго, не считаясь с тем, что текст заполняет не все, а только некоторые музыкальные строфы.

Слушая исполнение ансамбля, воспринимаешь игру каждого инструмента как пение; кажется, что рожок, дудка, пыжатка «выговаривают» слова песни, — настолько все нюансы, акценты, паузы, переливы голосов, ритмические переборы соответствуют количеству слогов в стихе.

Музыка звучит непрерывно, а стишки поются, когда и кем вздумается. Между ними нет регулярного инструментального рефрена, в художественной самодеятельности подобные песенки принимают форму частушечного пения с пляской. Так исполнялись «Тимоня» и «Чибатуха» в д. Будище Больше-Солдатского района в 1940, 1954 годах: чередовались текст и припев с пляской под музыку. Более развитую песенную форму приобрела песня-пляска «Тараторочка» у долженковских певцов Обоянского района (см. нотный пример № 66, 17-й напев, текст на с. 222).

Таким образом, мы видим, что характерное для наших дней мастерство исполнения таночных и карагодных песен заключается в непрерыв-

ном варьировании мелодии — в непревзойденном искусстве украшать напев из пяти-шести звуков замечательным орнаментом художественно-оправданных изящных вариаций, льющихся непрерывным, искрящимся потоком; в умении выпуклой, отчетливой передачей оживить мелодию, сделать ее яркой и убедительной, заставить ее «пениться», играть переливами, как бы «выплескиваться через край».

Таночные и карагодные песни в народном исполнении всегда ассоциируются с ярким солнечным днем, красивыми весенними и летними южнорусскими пейзажами. В них видна детски чистая душа людей труда, покоряющих природу и отдыхающих вместе с нею, присущее музыкальному и поэтическому народному творчеству слияние человека с природой.

В прошлом условия деревенской жизни держали крестьянина-земледельца в тисках хозяйственно-экономического и духовного плена. В трудовых песнях отражались покорность судьбе, поклонение непонятным явлениям, слышались интонации страха и подавленности.

Ныне советские крестьяне живут иначе, и мировоззрение у них другое. Они вооружены знаниями и богатым опытом. Родные пашни, сады и луга стали им еще милей и дороже, а красота их еще ощутимее. Человек поставил естественные богатства на службу своей вольной и мирной созидательной жизни.

И песни, выстраданные во многовековой борьбе за право быть полноправным хозяином своей судьбы на собственной земле, советские люди поют по-иному.

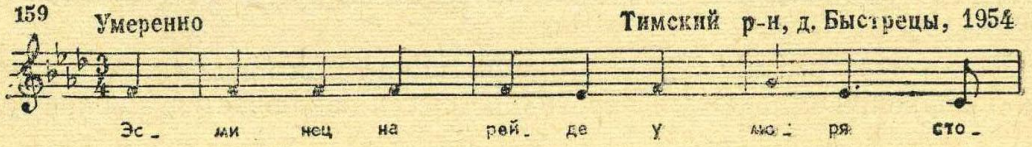
Из наследия прошлого отобрано самое лучшее и ценное, отвергается все, что устарело и не соответствует возросшим вкусам.

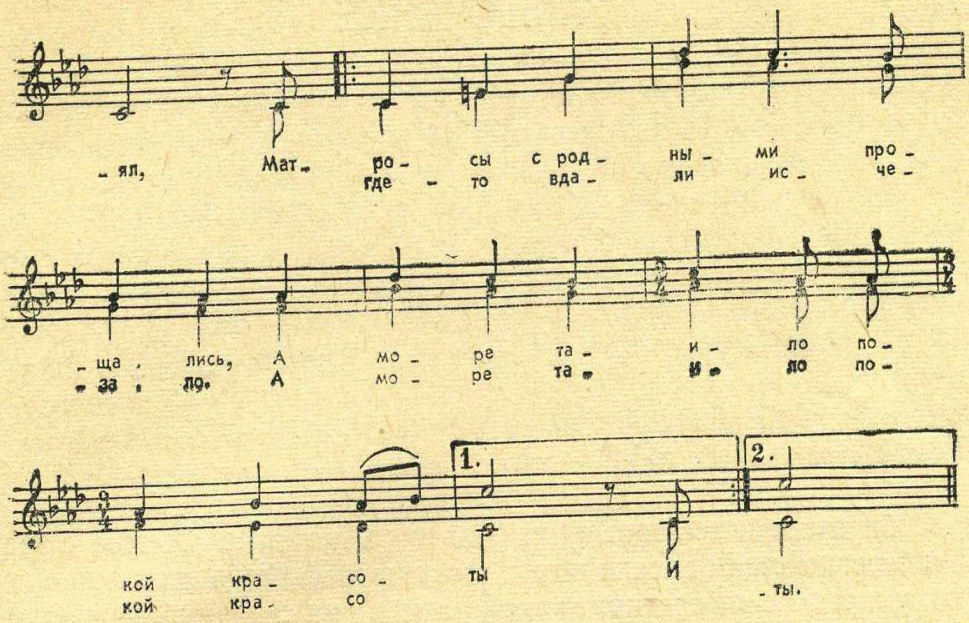
Старинные хороводные песни стали наряднее, больше благородства и строгости в выразительных интонациях самой мелодии и текстах на современные темы, больше художественного вкуса в приемах варьирования и изящества в манере пения.

В настоящее время происходит особенно бурный и интенсивный процесс шлифовки лучших старинных песен. Вместе с тем народные музыканты творчески впитывают и перерабатывают элементы городской песенной культуры, они придирчиво вслушиваются, корректируют и уже потом принимают новую для них музыку. Приведем характерный пример.

В деревне Быстрецы Тимского района мы услышали современную песню «Эсминец на рейде», несомненно занесенную моряками-черноморцами. Она не имеет почти ничего общего с обычными крестьянскими песнями и, видимо, возникла на основе современных городских мелодий вальсообразного склада, с характерным восходящим мелодическим движением по ступеням доминантсептаккорда и разрешением в мажорную тонику.

159 Умеренно Тимский р-н, д. Быстрецы, 1954





Однако деревенские певицы привнесли в эту песню присущее традиционному хоровому творчеству Курской области своеобразное окончание песни с недопеванием текста припева или последней строчки в песнях без припева (см. для сравнения тексты нотных примеров №№ 158, 57).

А. Эсминец на рейде у моря стоял,	А.
Б. Матросы с родными прощались.	Б.
В. А море таило покой красоты	В.
Б. И где-то вдали исчезало.	Г.
В. А море таило покой красоты...	В.

Не привлекая для анализа другие песни, отметим лишь, что новая струя в народном творчестве сказывается в создании ряда текстов, отражающих современную колхозную жизнь. Особо следует отметить культуру вокализации, мягкого гембрового звучания, интерес к нюансировке, сглаживание диалектных особенностей текстов в современных народных хорах. Появилась, по выражению одной певицы, «вторая речь», привитая школой. Новые тексты исполняются на излюбленные мелодии «Камаринской», «Тимони», «Чибатухи» и др. Это направление проникает и в другие жанры, не менее богато представленные в Курской области. Вместе с тем заметна тенденция к унисонному исполнению многоголосных в прошлом песен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Собиратели и исследователи фольклора в начале XX века с тревогой и беспокойством писали о том, что народные песни постепенно исчезают, умирают с «последними» представителями старины, лучшими певцами и знатоками.

Но жизнь показала иное. Коммунистическая партия и правительство в нашей стране всемерно заботятся о развитии народного творчества и социалистической музыкальной культуры.

Это проявляется в неуклонном и повседневном требовании бережного отношения к наследию прошлого и критического его освоения, сказывается в сближении народного творчества с профессиональным и создании произведений, отражающих современную действительность, воспитывающих массы в духе передовых идей.

Сохранены и направлены по новому пути народные формы музицирования. Систематическое планомерное руководство самодеятельным искусством, Домами народного творчества обеспечило дальнейшее существование и исполнение народных песен. Творчество народа в новых условиях раскрывается еще более глубоко и многогранно, чем прежде.

Бережное хранение музыкально-поэтических фольклорных произведений, бытующих в живой традиции изустной передачи из поколения в поколение, заключается в систематическом их собирании и записи от одаренных исполнителей разного возраста, что позволяет при соответствующей обработке и публикации сборников народных песен вести научно-исследовательскую работу и тем самым поднимать отечественную музыкальную науку на более высокую ступень.

Внимание к народному творчеству в наши дни проявляется, в частности, в широкой публикации ценных фольклорных трудов.

Материалы экспедиций в Курскую область в 1937 году (участники: проф. Квитка — руководитель, Кривоносов, Брюсова, Зданович) и 1940 году (проф. Квитка и Руднева) привлекли внимание историков музыки и фольклористов как весьма важные документы первобытной и средневековой музыкальной культуры русского народа пограничной между Россией и Украиной территории.

Выше мы упоминали о теоретическом исследовании К. В. Квитки «Флейта Пана у русских», одна из глав которого основана на материалах Курской области (рукопись в законченном виде была сдана в издательство Музгиз весной 1941 года и бесследно исчезла в годы войны). Они получили частичное освещение в печати: в 1939 году автор первой главы учебника «История русской музыки» (под редакцией М. С. Пекелиса) Т. В. Попова впервые включила в нее некоторые сведения о народных музыкальных инструментах Курской области, собранные и обработанные экспедицией 1937 года. Она привела нотный пример наигрыша на кугиклах из села Гахово Медведенского района и два фото исполнителей на народных инструментах села Плехово Суджанского района Курской области [1].

Позднее Т. В. Попова неоднократно использовала материалы экспедиций в Курскую область в своих статьях, книгах, учебниках в качестве достоверных документальных данных [2].

Они вошли также в книгу А. П. Агажанова «Русские народные инструменты», представляющую собой пособие для курса народного творчества в музыкальных учебных заведениях [3].

С 1943 года по настоящее время автором данной книги написано несколько статей по курским материалам, а также издан сборник песен Курской области по записям 1954 года [4].

Таков неполный перечень трудов о фольклоре Курской области.

Критическое освоение культурного наследия выражается в отборе наиболее актуальных, жизненных и художественно-ценных произведений, отражающих историческое прошлое трудового народа, его быт, общественную и семейную жизнь. Они служат идейному, художественному и этическому воспитанию современной молодежи.

Большую роль в умелом и естественном выявлении таких сочинений играет художественная самодеятельность села и города. Она производит своеобразную «фильтрацию» старинного песенного репертуара.

[1] Попова Т. В. Русская народная песня. В кн.: История русской музыки, т. I, гл. 1. М., 1939, с. 52—53.

[2] Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество, вып. II. М., Музгиз, 1956, с. 250—252.

[3] Агажанов А. П. Русские народные музыкальные инструменты. М.—Л., 1949.

[4] Руднева А. В. Русские народные инструменты (альбом русских народных инструментов, исполнителей, нотные образцы наигрышей с кратким описанием к каждому изображению и нотному приложению). Выполнено по поручению ВОКСа. М., 1942, рукопись (копия хранится в Кабинете народной музыки Московской консерватории в качестве пособия по Курсу народного творчества). Руднева А. В. Русские народные хороводы и пляски. В сб. «Русские народные хороводы и танцы». Ин-т художественного воспитания Акад. пед. наук РСФСР. М., 1948; Руднева А. В. Курские танки и карагоды. Таночные и карагодные песни. Вопросы музыкознания. М., Музгиз, 1956, с. 147—189; Руднева А. В. Листовка-сувенир «Курская пляска «Тимоня», Курск, 1957; Руднева А. В. Народные песни Курской области. М., «Советский композитор», 1957.

Коллективы талантливых любителей пения и пляски показывают в своих выступлениях то лучшее, что передали им их родители и деды. В таких коллективах всегда найдется запевала, который «освежит» старинную песню современным отношением к жизни, более совершенным в результате всеобщего культурного и духовного развития пониманием эстетического в искусстве. Таковы, например, песни в исполнении молодежи Обоянского (село Долженково) народного хора; на них лежит печать нового отношения к хоровому звучанию, ансамблевому пению, к содержанию песен и произнесению текста.

Помимо творческой связи автора данной книги с представителями художественной самодеятельности Курской области и общения со знатоками народного творчества разных селений на местах, с 1945 по 1957 год происходили встречи курских самодеятельных коллективов с мастерами хореографии г. Москвы во время всероссийских и всесоюзных смотров, олимпиад, фестивалей (ансамбль курских дударей выступил впервые в Москве еще в 1923 году на первой Всесоюзной сельскохозяйственной выставке). Каждый такой приезд в Москву был отмечен новыми образцами песенно-инструментального и танцевального искусства курян. Мне приходилось принимать участие в подготовке этих коллективов, отбирать наиболее одаренных и умелых исполнителей, репетировать с ними народные песни и пляски для исполнения на сцене. Нужно было найти ограниченную по времени форму для многокуплетных песен, закрепить наиболее талантливые вариации хореографических построений, хорового многоголосия, инструментального сплетения тембровых красок. Так были подготовлены танок «Таня, Танюшка» и карагоды «Журавель» и «Тимоня».

Особенно следует отметить значение курских песен в концертной практике профессиональных коллективов песни и танца и в творчестве советских композиторов.

Балетмейстер хора им. Пятницкого, народная артистка республики Т. А. Устинова показала курские пляски «Тимоня», «Журавель», «Чибатуха» на эстраде в творческой переработке (см. фото на с. XXX—XXXI). Она придала им законченную танцевальную форму, внесла больше разнообразия в хореографические построения, усложнила их технически разнообразными виртуозными движениями, использовав профессиональное мастерство танцоров. Позднее, в 1958 году ею была создана «Пляска с колокольчиками» по мотивам танка «Молодцев водить», записанного нами в экспедиции 1954 года.

Курские танки и карагоды были включены в репертуар и ансамбля И. Моисеева в 1948 году. А летом 1957 года группа плясунов и музыкантов из д. Будище выступила на Всесоюзном конкурсе, посвященном VI Международному фестивалю молодежи и студентов в Москве, с пляской «Тимоня» под ансамбль народных инструментов. Исполнителям были присуждены диплом второй степени и серебряная медаль.

Музыкой к этим пляскам являются отличные переработки В. В. Хватова и А. И. Воеводина курских плясовых и хороводных мелодий для

оркестра народных инструментов, в частности песен «Вы позвольте, прикажите», «А в городе мята», «Приехали ярманы», «Ай, да я думала, гадала», «Тимоня», «Чибатуха» и других.

Свыше двадцати курских мелодий разных жанров использованы хором им. Пятницкого в подлинном народном многоголосии и в обработках Широкова, Хватова и Воеводина для хора с сопровождением оркестра.

Хор русской песни Всесоюзного радио (п/у Н. В. Кутузова) имеет в своем репертуаре около пятнадцати курских песен разных жанров (в обработке Рудневой и Кутузова). Среди них таночные песни «Трава моя, травушка», «Ой вы, ветры, ветерочки», «У ворот сосенушка стояла», «Хорошее наше дерево челядин» и многие другие.

Сближение народного творчества с профессиональным особенно ярко проступает в широком использовании народных песен и плясок Курской области[1]. Значение их в произведениях советских композиторов без преувеличения очень велико.

Композитор Н. Будашкин создал концертные произведения для оркестра народных инструментов на основе плясовых пьес «Тимоня» и «Чибатуха», которые прочно закрепились в репертуаре ведущих народных оркестров страны.

Композитор С. В. Аксюк написал на темы курских песен немало фортепианных пьес. Уроженец Курской области (Фатежского района) композитор Г. В. Свиридов создал ораторию «Курские песни», в которой нашли отражение курские напевы из сборника 1957 года.

Однако народное творчество Курской области, бережно хранимое курянами, использовано еще далеко не достаточно. Оно должно занять еще больше места в репертуаре современных профессиональных и самодеятельных коллективов и послужить основой ряда новых произведений.

Необходимо оказывать всемерное содействие развитию творческой инициативы и появлению жизнеутверждающих песен, отражающих жизнь и облик советского человека.

Современных курских песен не так много («Тараторочка», «Здравствуй, матушка наша столица» и др.), но недалеко то время, когда лучшие самодеятельные поэты и композиторы, используя все богатство народного творчества (в том числе курского), создадут на основе музыки, пляски и пения новые замечательные формы народных массовых действ, прославляющих свободный труд, быт и общественный строй нашей страны.

[1] Вслушиваясь в курские «алилешные» песни, невольно вспоминаешь ликующие ритмы увертюры к «Руслану», «Рондо Фарлафа» и хора «Славься». Они настолько родственны, что, возможно, Глинка написал эти произведения под впечатлением именно курских песен, которые он не мог не слышать, бывая проездом в г. Судже (об этом нам рассказали работники народного образования этого города).

СПИСОК ПРИВЕДЕННЫХ В КНИГЕ ПЕСЕН И НАИГРЫШЕЙ С УКАЗАНИЕМ ИХ НОМЕРОВ

Ай, да во поле — 144б
А в городе мята — 62, 133, 137а
А в поле конюшок свищет — 111
А в бору, бору — 140б
А жарко пахать — 66 (7)
А и что это за дивище — 1
А летела пава — 54а, 49в
Ай, да в городе Белеве — 54б, 50в, 117
Ай, у поли огни горят — 97
А с околицы вдоль по улице — 20, 55в
(Ай) У воротиков сосенушка — 6, 133, 92
А у нас на улице — 5б
А у старого мужа — 66 (13)
А я вторничала — 80 (6), 95, 91б
А я жать не нажала — 66 (16), 74г
А нонче у нас — 66 (6)
Ах ты (ой ты), Пора, Параша — 127, 147б

Батюшка — 66 (3), 75, 78, 80 (4)

Вокруг леса шла — 96, 144а
Все-то мои гости — 15б
Выйду ль я, выйду — 15а
Выйду, выйду молода — 114
Вы куры, куры — 101г
Вы позвольте, прикажите — 98, 137б
Выходили девушки — 144в, 151
Во горенке — 154

Да у поли пшеница — 2
Да-ды-да — 157
Да заря моя — 122
Да голымба, голымба — 139а
Да за речкою диво — 103
Да веселая беседушка — 121а, б.
До по речушке селезнюшка — 10
Да по улице, улице — 99
Да не звонкий колокол — 53в
Да сосенушка зеленая — 107, 137г
Да трава моя, травушка — 119а, б
Да ты, матушка — 141а

Жила-была удовушка — 100

Заплетаю я плетень — 53б, 125

Изо ржи у овес — 66 (15), 74б

Как по Дону, по Доночку — 17б
Как по травке — 17а
Камаринская — 66 (11), 128
Как у наших у широких у ворот — 130
Капустка, капустка — 109
Косою золотою — 145
Кудрявое наше дерево — 55а
Комарики, комарочки мои — 104

Мой муженька, работешенька — 66 (12), 86

На болоте-то яблонька — 123, 136а
На дворе дождик — 55б, 112
Наигрыши на кугиклах — 73, 74а
Не по улице, улице — 143а

Ой вы, ветры-ветерочки — 132
Ой вы, сени — 139г
Ой, ковано, бушовано колесо — 105
Ой, молодость, молодость — 137в
Ой, не горят у печи дрова— 5а, 56
Ой ты, гуля, голубчик — 41
Ой, на дворе дождь, дождь — 102
Ой ты, Варя — 63а
Ой ты, купчик, бел голубчик — 58
Ой ты, любушка, сударушка моя — 63б, 147а
Ох ты, заюшка — 108, 124
Ой ты, черема, черемушка — 37б, 139в
Ой, черема — 37а
Ой, черемушка — 106, 152
Ой, черемуха — 37в
Ой, чей то конь — 43, 155
Ой, в саду, в саду — 101в

Панщина — 8
Параня — 80 (5)
Под мельничкой — 66 (5), 79а, 80 (3), 88а, 91в
Приехали ярманы — 66 (14), 79б, 115, 148
Поведу я таночек — 59, 131
Полоса моя, полосынька — 66 (9), 80 (10, 11,12)

Рассыпался дробен жемчуг — 5в
Разлився Дунай — 3

Сирота — 66 (10), 85
Старик — 66 (4), 80 (7), 82б, 88б, 91а
Смиренушка — 66 (8), 80 (8, 9)
Соловей мой — 143б, 156
Сосенушка зеленая (второй куплет — А свекор мой батюшка) — 153

Тараторочка (Приезжайте, добры люди) — 66 (17)
Таня, Танюшка — 53а, 101 (1), 126
Тепла вода во колодезю — 45, 149
Тимоня — 64, 65, 66 (1), 77, 80 (1), 88в, 90а, 116, 150
Ты, заря моя — 101б

У воротиков сосенушка — 133
У ворот верба стоит — 60, 110, 144г
Улица, улица — 61, 139б
У нашего соседа — 38а, б
У нас по мосту, мосточку — 17в
У ворот трава лебеда — 136в, 121

Что ты Марья — 4
Чибатуха — 66 (2), 74в, 76, 80 (2), 90б, 94

Шла млада — 14

Эсминец на рейде — 159
Эх, Маша да Машерочка моя — 7, 57, 141б
Эх, выйду я во поле — 158

ПЕСНИ ИЗ ДРУГИХ ИСТОЧНИКОВ

Бачинская Н. Рукопись. Кабинет народной музыки МГК, 1951.

Ай, во поле липенька — 118а

Балакирев М. Русские народные песни для голоса с сопровождением фортепиано. СПб., 1866.

Подойду, подступлю — 16а

Гиппиус Е. и Эвальд З. Песни Пинежья. М.—Л., 1937.

Раздуй, развей — 120е

Зайцев Г. Песни, собранные в Обоянском уезде и на ноты положенные Г. А. Зайцевым. «Курские губернские ведомости», 1897, №№ 252, 253, 254.

Ой, черема — 36
У нашего соседа — 38а
Ой ты, гулюшка — 39
Ой, чей то конь — 42
Тепла вода — 44
Ой, да во поле береза — 46
Мы пойдем за вьюнами — 47

Копосов А. Русские народные песни Воронежской области. М.—Л., 1939.

Веселая беседушка — 120б

Ланэ Г. Рукопись. Кабинет народной музыки МГК., 1951

Широкая дороженька — 120д.

Львов П. — Прач И. Собрание русских народных песен с их голосами на музыку положил Ив. Прач. СПб., 1790. II издание — М., 1955.

По горам, по горам — 16а

Одоевский В. Записи песен. В статье: Кашперов В. Напевы русских песен, записанные князем Вл. Ф. Одоевским. «Вестник общества древнерусского искусства». М., 1875, май.

Ты, река ли, моя речушка — 21, 28
За горою каменною — 22, 29
Светил светел месяц — 23
Летели голуби — 24, 30
На море утушка — 25, 31
Ах, уж и свет ли — 26, 32
Татаре идут — 27, 33

Рахманинов С. Три русские песни для симфонического оркестра с хором, соч. 41. Переложение автора для фортепиано и хора. М., 1953.

Белилицы, румяницы — 48

Римский-Корсаков Н. Сборник русских народных песен для голоса с фортепиано (100). СПб., 1876—1877.

Подойду, подступлю — 16б
Ай, во поле липенька — 118б

Руднева А. Русский народный хор и работа с ним. М., 1974.

Веселая беседушка — 120 а, б, в

Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами. СПб., 1776—1795.

Я пойду, пойду — 9
Вы раздайтесь, расступитесь — 11
Земляничка ягодка — 12
Пойду ль я, пойду — 13
По горам, по горам — 16а
Уж как по мосту, мосточку — 18
Из-под камешка — 19

Халанский М. Русский филологический вестник, т. 15, № 1. Варшава, 1886.

Смерть, смерть — 34

Четвертушкина З. Мелодии четырех таночных песен. В статье: Ефременко С. Н. Лобановка в г. Курске и ее традиционные песни. «Известия Курского губернского общества краеведения». Курск, 1927, № 4.

А летела пава — 49
Ай, да в городе Белеве — 50

БИБЛИОГРАФИЯ

Абрамов И. С. О Курских саянах. Живая старина, вып. 3. СПб., 1906.

Авдеева Е. А. Записки о старом и новом русском быте. СПб., 1842.

Балакирев М. А. Русские народные песни для голоса с сопровождением фортепиано. СПб., 1866.

Бачинская Н. М. Русские хороводные песни. М.—Л., Музгиз, 1951.

Материалы экспедиции в Орловскую область. Кабинет народной музыки МГК, 1940. Рукопись.

Буромская Е. Д. Свадебные песни и обычаи в Рыльском и Льговском уездах Курской губ. Харьков, 1916.

Верещагина А. Г. Константин Александрович Трутовский (1826—1893). М., «Искусство», 1955.

Герстенберг М. А. и Дитмар Ф. А. Русские песни XVIII в. Общая редакция и вступительная статья Б. Вольмана. АН, Ин-т русской литературы. М., 1958. Первое издание — СПб., 1797—1798.

Головащенко А. Краткий исторический обзор Курской губернии. Курск, 1854.

Дмитрюков А. И. Нравы, обычаи и образ жизни в Суджанском уезде Курской губернии. «Московский телеграф», ч. 39, №№ 10, 11. М., 1831.

Народные игры, загадки, анекдоты и присловья жителей Суджанского и Рыльского уездов. «Курские губернские ведомости», 1853, №№ 6, 7, 8, 11, 13.

Добротворский Н. Саяны. (Историко-этнографический очерк). «Вестник Европы», т. 5, кн. 9. Петербург, 1888.

Ефименко П. С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, собранные П. С. Ефименко, ч. II. Народная словесность, т. 30, кн. 5. М., 1878.

Ефременко С. Н. Лобановка в гор. Курске и ее традиционные песни. «Известия Курского губернского общества краеведения». Курск, 1927, № 4.

Зайцев Г. А. Песни, собранные в Обоянском уезде и на ноты положенные Г. А. Зайцевым. (Просмотрены А. М. Абазою). «Курские губернские ведомости», 1897, № 252—254.

Народные песни, записанные в Обоянском уезде. «Курские губернские ведомости», 1898, №№ 24, 36, 39.

Заморожников Е. Рели-качели (маленькая курская старинка). «Курские губернские ведомости», 1903, № 140.

Золотарев Я. Пригородная слобода Казацкая. (Этнографический очерк). Курский сборник, вып. II. Курск, 1902.

Кашперов В. Напевы русских песен, записанные князем Вл. Ф. Одоевским. «Вестник общества древнерусского искусства». М., 1875, май.

Квитка К. В. Флейта Пана у русских. Кабинет народной музыки МГК, 1941. Рукопись.

Коробчевский П. О народной музыке и напевах в Курской губернии. «Курские губернские ведомости», 1843, № 49.

К. Д. Старинные курские хороводы. «Курские губернские ведомости», 1905, № 88.

Кохановская Н. С. 1. Несколько русских песен (в Белгородском, Короченском и Старо-Оскольском уездах).
2. Остатки боярских песен. Русская беседа, т. I, кн. 19, т. II, кн. 20. М., 1860.
О русской песне. Письмо к Ив. С. Аксакову. Сб. Гражданин, ч. I. СПб., 1872.

* * * Курск. Очерки из истории города Курска. Курское книжное издательство, 1957.

Кривоносов В. М. Отчет об экспедиции в Курскую область в 1937 г. Материалы Кабинета народной музыки МГК. М., 1937. Рукопись.

Кулаковский Л. В. Научный отчет о фольклорной экспедиции в Брянскую область в 1940 г. Материалы Кабинета народной музыки МГК. Брянская область, папка № 2. Рукопись.
Искусство села Дорожева. У истоков народного театра и музыки. М., «Советский композитор», 1959.

Львов Н. — Прач И. Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Ив. Прач. СПб., 1790; II издание — М., 1955.

Лихачев Д. С. Возникновение русской литературы. М.—Л., 1952.

* * * Материалы для описания Курского края. Статьи I—III. «Курские губернские ведомости», 1850, №№ 44, 45. Статьи IV—VIII. «Курские губернские ведомости», 1851, №№ 10, 11, 17, 18, 19, 36, 51, 52.

Машкин А. С. Быт крестьян Курской губернии, Обоянского уезда. Этнографический сборник, вып. V. СПб., 1862.
Об особенностях Обоянского простонародного говора. Труды Курского Губернского статистического комитета, вып. I. Курск, 1863.
Песни, собранные в городе Обояни и его уезде. Курский сборник, вып. III, ч. 1. Курск 1902.

Мордвинов А. Весна в Курской губернии. «Всемирная иллюстрация», т. V, № 120. СПб., 1871.

Николаев А. Записки о Суджанском уезде. В кн.: Зеленин Д. К. Описание рукописей ученого архива ИРГО, вып. II, № 2 (Курская губерния).

* * * О препровождении досужного времени. «Курские губернские ведомости», 1851, №№ 45, 46.

Платонова Н. Н. Кохановская (Соханская). Биографический очерк. СПб., 1909.

Привалов Н. И. Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран, части I—II. Записки русской и славянской археологии Русского археологического о-ва, т. VII, вып. 2. СПб., 1907; т. VIII, вып. 2. СПб., 1909. То же отдельным оттиском. СПб., 1907, 1909.

Полевой Н. К. Русская вивлиофика или собрание материалов для отечественной истории, географии, статистики и древней русской литературы, издаваемое Н. Полевым, т. I и последний. М., 1833.

Попова Т. В. Русская народная песня. История русской музыки, т. I, гл. I. М., 1939.

* * * Путеводитель по Курску. Курский сборник, вып. I. Курск, 1901.

Рахманинов С. В. Три русские песни для симфонического оркестра с хором, соч. 41. Переложение автора для фортепиано и хора. М., 1953.

Римский-Корсаков Н. А. Сборник русских народных песен для голоса с фортепиано (100). СПб., 1876—1877.

Рождественский Н. В. К истории борьбы с церковными беспорядками, отголосками язычества и пороками в русском быту XVII в. Чтения в Императорском обществе истории и древности российских при Московском университете, кн. 2 (Смесь.) М. 1902.

Резанов В. И. Особенности живого народного говора Обоянского уезда Курской губернии. «Русский филологический вестник», №№ 3, 4. Варшава, 1897.

Резанова Е. И. Материалы к этнографии Курской губернии. Деревня Саломыкова, Обоянского уезда. Курской губернии. Этнографические материалы, собранные в дер. Саломыковой Обоянского уезда учительницей Е. И. Резановой. Курский сборник, вып. III, ч. 2. Курск, 1902.

Руднева А. В. Материалы экспедиции в Курскую область в 1940 г. Кабинет народной музыки МГК, 1940. Рукопись.

25 песен Курской области, записанные от участниц художественной самодеятельности Больше-Солдатского района. М., 1946. Рукопись (личный архив автора).

Народные песни с. Селино Дмитриевского района Курской области, записанные от З. Г. Арбузовой. Материалы Кабинета народной музыки МГК, 1948. Рукопись.

Русские народные хороводы и пляски. В сб.: Русские народные хороводы и танцы, Ин-т художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР. М., 1948.

Танки и карагоды села Селино Дмитриевского района. Материалы Кабинета народной музыки МГК, 1954. Рукопись.

Путевые заметки. К материалам экспедиции 1956 г. М., 1956 г. Рукопись (личный архив автора).

Курские танки и карагоды. «Вопросы музыкознания», т. II. М., 1956.

Народные песни Курской области. М., «Советский композитор», 1957.

Курская пляска «Тимоня». Листовка-сувенир к VI Международному фестивалю молодежи в Москве в 1957 г. Курск, 1957.

Рутцен В. Н. фон Народные песни, записанные в с. Покровском (Алисове) Фатежского уезда Курской губ. Курский сборник, вып. VII. Курск, 1912, с. 31—68.

Солодовников Ф. О старооскольском народном говоре. Филологические записки, год 6, вып. II, III, IV. Воронеж, 1867.

Сперанский М. Н. Духовные стихи из Курской губернии. «Этнографическое обозрение». М., 1901, № 3.

Старый Курянин Курские танки. «Курские губернские ведомости», 1900, № 78.

Танков А. Тайна реки Тускори. (Из архивных документов). «Курские губернские ведомости», 1900, № 78.

Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами, в 4-х частях. Первое издание — СПб., 1776—1795. Второе издание — М., 1953.

Халанский М. Г. Русские народные песни Щигровского уезда Курской губ., записанные М. Халанским. «Русский филологический вестник», т. II, № 3 и № 4. Варшава, 1879; т. III, №№ 1—2. Варшава, 1880; т. IV, №№ 3, 4. Варшава, 1880; т. VI, № 4. Варшава, 1881; т. X, №№ 3, 4. Варшава, 1883.

Халанский М. Г. Сведения и заметки о говорах русского языка:
I. Черты народного говора Щигровского уезда Курской губернии. «Русский филологический вестник», т. I, № 2. Варшава, 1879.
II. О некоторых особенностях народного говора в северной части Путивльского уезда Курской губернии. «Русский филологический вестник», т. XVI, № 4. Варшава, 1886.
III. Саяны. (Образцы народного говора из с. Заломного Суджанского уезда Курской губ.). «Русский филологический вестник», т. XXI, № 1. Варшава, 1889.
Народные говоры Курской губернии (заметки и материалы по диалектологии и народной поэзии Курской губ.). СПб., 1904.
Песня, сопровождающая обряд изгнания смерти. «Русский филологический вестник», т. XV, № 1. Варшава, 1886.

Штелин Якоб фон Известия об искусстве танца и балетах в России. СПб., 1769. В кн.: Музыка и балет в России XVIII в. Л., «Тритон», 1935.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 3

Глава 1. Исторический обзор 5
Сведения о музыкальной этнографии Курской области . . 5
История собирания народных песен 12
Запись текстов 12
Запись текстов с нотами 28
Записи Кабинета народной музыки МГК 74
Глава 2. Танки и карагоды 78
О русских хороводах 78
Общая характеристика танков и карагодов 81
Костюмы 91
Построение танков и карагодов 95
Мужская и женская пляски 122
Глава 3. Музыкальные инструменты 138
Кугиклы 139
Пыжатка 162
Дудка 170
Жалейка 176
Скрипка 182
Лира 189
Трещотки 189
Инструментальный ансамбль 191
Глава 4. Музыкально-поэтические особенности таночных и карагодных песен 205
Поэтическое содержание 205
Типы строения стихов 223
Формы музыкально-поэтической строфы 229
Интонационная выразительность 245
Ритмика 258
О ладах и звукорядах 266
Типы многоголосия 279
Исполнение 287
Заключение 296
Список приведенных в книге песен и наигрышей с указанием их номеров 300
Песни из других источников 302
Библиография 304

Руднева Анна Васильевна

КУРСКИЕ ТАНКИ И КАРАГОДЫ

Редактор Э. Месхишвили
Художник Е. Никитин
Худож. редактор Г. Христиани
Техн. редактор Л. Мотина
Корректор М. Кроль

Сдано в набор 19/II 1974 г.
Подп. к печ. 12/VI 1975 г.
А03858 Форм. бум. 70×90¹/₁₆ Печ. л. 21,5
(Условные 25,15) Уч.-изд. л. 20,85 (с вкл.)
Тираж 1685 экз. Изд. № 2927 Зак. 1039
Цена 1 р. 94 к. Бумага № 2

Всесоюзное издательство
«Советский композитор».
Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 6
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
109088, Москва
Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»

ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

ЕФИМЕНКОВА Б. Северные байки; **ИСТОМИН И.** Песни Енисейского лесосплава; **ЩУРОВ В.** Песни Нижней Тунгуски. Сборник (Из коллекции фольклориста).

ПЬЯНКОВА С. Свадебные песни родины Глинки; **РУДНЕВА А.** Песни Смоленской области, записанные от Е. К. Щеткиной. Кировские песни, напетые А. А. Кениной; **БРАЗ С.** Песни реки Лузы. Сборник (Из коллекции фольклориста).

Музыкальную литературу, вышедшую из печати, можно приобрести в специализированных нотных и универсальных книжных магазинах книготорга и потребительской кооперации.

Там же принимают предварительные заказы на издания, готовящиеся к печати.

Оформляйте предварительные заказы в местных магазинах!