

СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ РСФСР
КОМИССИЯ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ И ФОЛЬКЛОРА СС РСФСР

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ КАЗАЧЬЕЙ ПЕСЕННОЙ
ТРАДИЦИИ И ПРОБЛЕМЫ ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ

Тезисы научной конференции
(22-25 апреля 1983 г.)

Ответственный редактор М.А. Енговатова

Составители: Е.А. Демиденко, Т.М. Павлова, В.Сигина

Москва 1983

Интерес к казачьему песенному фольклору растет с каждым годом и у фольклористов-исследователей, и у композиторов, и у слушателей. Но особенно ярко этот интерес проявляется среди молодежных фольклорных ансамблей, как сельских, так и городских.

Обследование казачьего фольклора в настоящему времени прошло ряд существенных этапов. В архивах Москвы, Ростова-на-Дону, Алма-Аты, Саратова, Краснодара, Оренбурга, Астрахани, Волгограда и других городов имеется свыше пятнадцати тысяч звукозаписей различных песенных жанров, в том числе несколько сотен многомикрофонных. Накоплены сотни нотаций казачьего многоголосия, среди которых и аналитические, партитурные; существуют публикации, такие крупные как пятитомная "Песни донских казаков" А.М.Достопадова. Появляются статьи о местных стилях, отдельных жанрах, музыкально-поэтическом языке, многоголосия казаков. Это позволяет нам уже сегодня высказать некоторые обобщающие положения, выделить признаки и нормы местных стилей, а также рассмотреть закономерности функционирования казачьей песни в фольклорных коллективах.

Сегодня мы наблюдаем ту стадию развития историко-фольклорного процесса, на которой происходит непрерывное угасание фольклорного пения в сельском быту, обусловленное объективными причинами. Отсюда возникает необходимость сохранения казачьей песенной традиции в исполнительской практике самодеятельных певческих коллективов (в том числе нетрадиционных по составу участников и ситуации функционирования).

Это — исходная позиция, определившая основную практическую проблему : найти способ сохранения казачьей песенной культуры. Для её решения необходимо ответить на два взаимосвязанных вопроса : что такое казачий песенный стиль и как его сохранить. Рассмотрению этих вопросов и посвящены сообщения участников нашей конференции.

Задача ее — не только подытоживание теоретических знаний, накопленных в процессе изучения казачьего песенного фольклора. Конференция поможет руководителям фольклорных коллективов — как профессиональных, так и самодеятельных — найти новые формы работы, даст необходимую теоретическую базу их деятельности по сохранению казачьей народной песни.

ОРГКОМИТЕТ.

ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА
ДОНСКИХ КАЗАКОВ

Музыкально-поэтическая традиция в песенном фольклоре, рассматриваемая в целом, представляет собой особый художественный стиль. Этот стиль можно определить как систему художественного мышления с устойчивыми нормами музыкально-поэтического языка и определенными законами его использования в исполнительстве.

Мы предполагаем, что о сохранении песенной традиции как целостной динамичной художественной системы, функционирующей в исполнительской практике, можно говорить в том случае, если в фольклорном коллективе присутствуют такие пять компонентов (признаков) стиля, как определенные нормы музыкально-поэтического языка, проявившиеся в местном репертуаре, традиционная многоголосная фактура, характерное для данной местной традиции звукоизвлечение, мелодическая импровизация и принцип ансамблевого пения.

Сравнивая фольклорные стили разных регионов русской этнической территории, можно говорить о том, что специфика песен казачьего Дона определяется сохранившейся здесь мужской воинской песенной традицией, идущей из глубины истории русского государства. Сегодня мужская песенная традиция практически сохраняется как в ансамблях, состоящих лишь из мужчин, так и в смешанных и даже в женских коллективах.

Ведущий жанр у донских казаков — протяжная песня ("тятлая", "вилучая"), весьма разнообразная по поэтической тематике: от традиционных былин и баллад до городских романсов начала XX века. Как контраст протяжной песне у казаков выступает песня быстрая, обычно плясовая ("Частая", "частушка", "скоморошная").

Другой слой в местном стиле — женская песня. Она развивается в основном в свадебном и в хороводном жанрах.

Важный аспект для понимания казачьего Дона — взаимосвязь русской и украинской традиций. Особенно заметно влияние украинской традиции на Северском Донце и Нижнем Дону.

Песенный стиль донских казаков дифференцируется на ряд уровней различных по масштабам их локализации в географическом пространстве и по форме песенного общения (или общности) исполнителей. 1-й уровень — песенный стиль отдельного фольклорного коллектива; песенная школа, возникающая в процессе регулярного общения группы таких коллективов, (станция и приписанные к ней хутора), составляет 2-й уро-

вень; несколько песенных школ с единым музыкальным диалектом (округ бывшего Войска Донского) и, наконец, донской казачий стиль в целом — следующие уровни.

С нашей точки зрения, оптимальным для исследования местного стиля является уровень песенной школы.

Полноценный анализ песенного стиля возможен лишь при монографическом подходе к записи репертуара. Наиболее подробно исследована песенная школа станицы Федосеевской (А.М.Листопадовым в 1903 г. сделано 6 записей, нами — в 1963, 1970, 1972-1974 и в 1979 гг. — 336 записей, в основном многоканальных). В результате анализа репертуара, записанного от одиннадцати коллективов федосеевской песенной школы, и исследования других коллективов (х.Аминский, ст-ца Усть-Бузулуцкая и др.) удалось выявить некоторые устойчивые характеристики песенного фольклора донских казаков.

Структура репертуара в традиционном фольклоре

Строение репертуара в фольклорном коллективе существенным образом отражает закономерности народного музыкального мышления. Анализ жанровой системы и музыкально-поэтического языка выявляет плотный, цельный, компактный ряд песен (прежде всего — ведущего жанра, в данном случае — протяжных) — своеобразное ядро местного репертуара, концентрирующее основные свойства музыкально-поэтического языка местной традиции: типичные для данного стиля черты поэтики, музыкально-ритмического распева (преобразующего весь стих на всем протяжении напева с характерным словообрывом на третьем от конца слого).

Песни более позднего происхождения, либо заимствованные из других традиций составляют окружение ядра, в стилевом отношении демонстрируя трансформацию под его воздействием, и формируют репертуар в целом.

В федосеевской песенной школе ядро ведущего жанра включает 13 произведений (общее же количество протяжных песен — свыше 120).

Слоговая ритмика ведущего жанра — протяжной песни

Конструктивная основа распетой строфы — членение слоговой музыкально-ритмической формы на слогоритмические звенья, а показатель протяжности отдельного произведения — соотношение масштабов различных уровней слоговой музыкально-ритмической формы, определяющейся отношением единиц слогового времени на различных уровнях музыкально-ритмической формы.

Типология ритмоструктур протяжных песен по признаку слоговой

музыкально-ритмической формы обнаруживает родство различных на первый взгляд произведений (сходство ранее несходного) и показывает генетическую связь протяжных песен, с одной стороны, — с хороводными, плясовыми, а с другой — с причетами.

Многоголосие

В многоголосной фактуре донской казачьей песни можно выделить три функционально самостоятельных партии: бас (нижняя голосовая партия, преимущественно мужская, исполняемая, как правило, группой певцов); дискант или голосник (верхний подголосок — обычно солирующий мужской тенор или женский альт, реже — женский ансамблевый); тонкий голос (верхняя голосовая партия, поющая только женщинами в высоком головном регистре — вариантная дублировка баса октавой выше).

Различные типы многоголосия в практике донского казачьего исполнения зафиксированы нами в следующих формах: ансамблевое исполнение однородной басовой голосовой партии или тонких голосов; совместное пение групп басов и тонких голосов; сочетание басового пласта и солирующего дисканта (голосника) или басового пласта и группы верхних подголосков-дискантов (Средний Дон и Медведица), либо многоголосного пучка тонких голосов и солирующего голосника (иногда двух голосников); и наконец — фактура, включающая одновременно бас, солирующий подголосок и тонкие голоса.

Наиболее часто в исполнительской практике встречается группа басов и верхний солирующий подголосок, контрастирующий своей мелодикой нижним голосам.

Вариативность донской песни

Импровизационно-вариантное голосоведение — показатель наличия живой традиции местного стиля.

Различие сходных произведений у разных исполнителей и сходство различных произведений у одних и тех же — две основные координаты механизма вариативности. Центроостремительные силы в музыкальном стиле различных песен репертуара отдельной школы и центробежные — в различных песенных школах (даже соседних).

Вариант, редакция, версия — качественно различные степени вариативности одного и того же произведения.

Взаимозависимость типов многоголосия и приемов мелодического варьирования. Методика мелодического анализа донской казачьей песни

основана на выделении главного голоса ("ствола" напева) и подголосков ("ответвлений"), определении форм интонационного развития голосовой партии в условиях многоголосия. Эта методика может быть применена в практике для контроля над процессом освоения данной песни в фольклорном коллективе.

О МЕЛОДИКО-МНОГОГОЛОСНОМ СТИЛЕ ПРОТЯЖНЫХ ПЕСЕН КАЗАКОВ СЕВЕРСКОГО ДОНЦА

Традиционное песенное искусство Дона, известное по публикациям А. Листопада, представлено в его сборниках в обобщенном плане, без разделения на местные стилевые виды. Местные стили — как специальный объект исследования, привлекли внимание собирателей в последние двадцать лет (А. Кабанов, Т. Рудиченко, С. Авахкина). Наша работа основана на изучении традиции протяжной песни региона Северского Донца — от Митякинской вниз по течению Донца до Н. Кундрюченской станицы.

На первом этапе исследование региона было предварительным, в плане общих впечатлений о стилевых видах протяжной песни. Оно дало возможность определить, что напевы данного жанра интонируются в общем для всего названного региона стиле двухголосной хоровой полифонии, в котором однако отчетливо различаются особенности многоголосного стиля Митякинского-Б. Калитвенского и Краснодонецко-Н. Кундрюченского регионов. Различия песен в двух данных районах связаны прежде всего с тембровой характеристикой обеих голосовых партий протяжных напевов. Если для верхнего региона характерно исполнение протяжных песен "басами" и солирующим "дискантом", то в нижнем появляется еще и тонкий голос, дублирующий октавой выше одну из этих партий.

На втором этапе изучения песенного искусства Северского Донца были поставлены более узкие и специфические задачи: в рамках одного стилевого региона (Митякинского-Калитвенского) исследовать протяжную песню мужской традиции в интерпретации женских коллективов (это не означает, конечно, что записи велись только от женских составов). В ходе экспедиционной работы были записаны протяжные песни в исполнении певшихся (и даже "замкнутых") коллективов, что позволило выявить мелодико-многоголосную структуру напевов в чистом виде, без привнесения неточностей и случайных элементов. Кроме того, на основании бесед с певцами удалось выяснить, как осознают певцы многоголосное строение песни и свою функцию в хоре.

Сопоставление многомикрофонных нотаций с данными опросов певцов привели к следующим выводам:

1. Протяжные песни в хуторах исследуемого региона и по сей день исполняются спевшимися коллективами в составе 3-8 человек, в рамках данных составов наблюдаются устойчивые функции певцов в хоре.

2. В Митякинско-Калитвенском районе существует устойчивый вид многоголосной организации, четко осознаваемый самими исполнителями. Это — двухголосный стиль хоровой полифонии с эпизодическим выделением солирующего верхнего "басового" голоса, усложняющего мелодико-многоголосную структуру песенного напева. Корни такого стиля — во взаимосвязи с хоровой фактурой песен женской традиции (свадебными, хороводными).

3. Как каждому певцу, так и всему коллективу свойственна индивидуальная манера интерпретации напева, которая выявляется на различных уровнях песенной организации, особенно на уровне координации слоговой музыкально-ритмической формы и многоголосной фактуры, ладового строения (по вертикали и горизонтали) и слоговой музыкально-ритмической формы.

Целенаправленное изучение протяжных песен в рамках более узкого региона, а также проведение на протяжении нескольких лет стационарной работы в отдельных его хуторах позволяют выявить те неточности, которые возникают при записи протяжных песен от случайного исполнительского состава. Это — удвоение верхнего голоса "басов", стирание границ между солирующим и групповым компонентом фактуры басовой голосовой партии, нарушение типовых принципов пересечения мелодических линий в рамках этой партии, отступление от традиционных норм координации многоголосной фактуры со слоговой музыкально-ритмической формой.

О ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОМ ИЗУЧЕНИИ
"ПЕСЕН ДОНСКИХ КАЗАКОВ" А.М.ЛИСТОПАДОВА.

Для изучающего фольклор Дона особую проблему представляет выработка критического отношения к наследию А.М.Листопада. Выполненные им музыкальные записи фольклора донских казаков были восприняты с недоверием некоторыми современниками собирателя и так же воспринимались нашими современниками, прежде всего, со стороны многоголосного изложения и тесно связанных с ним закономерностей мелодики.

Хотя попытки такой критической оценки редакционной методики А.М.Листопада неоднократно предпринимались, все же следует признать, что даже фольклористы, непосредственно работающие на донском материале, еще не готовы к всестороннему текстологическому анализу основного труда А.М.Листопада — "Песен донских казаков" (ПДК). Своеобразие работы с записями собирателя на современном этапе состоит в том, что текстологическая оценка их подлинности (документальности) по основным параметрам уже осуществлена. В настоящее время в отношении многих песенных образцов в публикациях Листопада может быть подтверждено, что они являются плодом реконструкции самого собирателя; это доказывает ознакомление с записями из фондов ГАРО и НМИДК, представляющими начальный этап работы над песнями, при подготовке к изданию сборника "Песни донских казаков" (вышедшего в 1911 г.)¹.

Помимо соотнесения музыкальных записей собрания ПДК с различными вариантами автографов собирателя и другими, более ранними их публикациями, необходимо сопоставление их с современными нотациями звукозаписей, как на уровне отдельных повторных записей, выполненных в тех же местностях, от представителей тех же семейных традиций, так и на уровне целостной системы объективных представлений о традиции, ее закономерностях на основании материалов, опубликованных А.М.Листопадом и на основании современных исследований, базирующихся на аутентичном материале. Такое сопоставление позволяет сделать ряд выводов.

1) — обнаружены Б.М.Добровольским (Гос.Архив Рост.обл.—ф.55, ед.хр. 790, л.23-29) и М.А.Добановым (Музей истории донск.казак. — инв.№ ф.16686).

При кажущейся значительности охвата территории войска искусство его районов показано весьма неравномерно. Например, в публикации ПДК 70,4% записей (805 из 1145) представляют нижнедонскую традицию, причём 47% (560 песен) — образцы певческой культуры Северского Донца.

Несмотря на сознательное стремление отражать многоголосие в формах, типических для всего Дона, А.М.Листопад отразил в своем собрании и его местные черты. Различия в оформлении записей ареала переходной стилиевой зоны (район границы I-го и 2-го округов по Дону) и записей нижнего Дона в целом (включая Северский Донец) можно объяснить тем, что местный репертуар, многоголосие и мелодика были ему неизвестны, и при слуховой или комбинированной записи фиксировались или воссоздавались с трудом. Эти различия в большей мере выражены в жанрах, не связанных с военным бытом казаков (былины, протяжные "домашнего" обихода, хороводные, святочные). В мужской же воинской песне — пласте фольклора, в котором в силу объективных условий бытования, с наибольшей силой проявились интеграционные процессы, — принципы редактирования были едиными для всех местных стилей.

Более точно традицию отражают аранжировки для однородных ансамблей (женских или мужских). Наименее достоверными, при сопоставлении их с современными нотациями звукозаписей, оказываются аранжировки для смешанного хора в 4-голосном изложении, в силу нарушения в них традиционных функций голосовых партий.

Главным противоречием методических установок и творческих результатов, вероятно, следует признать, с одной стороны, стремление отразить типическое, с другой — отсутствие в записях характерных образцов полифонического двухголосия с солирующим контрапунктическим дискантом. В примерах с выписанной партией подголоска его мелодическое развитие не отражает форм, известных по современным звукозаписям, а также по описаниям собирателей (А.М.Листопада и С.Я.Арефина).

Аранжировка нотаций, выполненных Листопадом с фонографа по достоверности отражения песенной культуры казаков неизмеримо выше его аранжировок, основанных на слуховом опыте. В них, несмотря на отсутствие детализации в записи мелодики, запечатлена и индивидуальная манера конкретных исполнителей, непосредственные впечатления от искусства которых сохранились также в виде заметок-описаний. Образцы подобных записей, документальность которых, при отсутствии фонозаписей может быть доказана косвенно, обладают огромной ценностью и заслуживают в связи с этим специального внимания.

ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ К ИЗДАНИЮ ЭКСПЕДИЦИОННЫХ ЗАПИСЕЙ

В СОБРАНИИ А.М. ЛИСТОПАДОВА

"Песни донских казаков" (по нотным материалам)

Недавно в фондах музея истории донского казачества в Новочеркасске мне удалось обнаружить беловую рукопись песенных напевов, записанных крупнейшим собирателем и исследователем фольклора А.М. Листопадовым во время Донской песенной экспедиции 1902-1903 г. О ее существовании не было известно фольклористам. Рукопись включает более 700 нотных записей, сгруппированных по порядку посещения собирателем станиц и хуторов. Это полностью соответствует описанию маршрута, опубликованному Листопадовым в статье "Народная казачья песня на Дону"¹.

Хотя пятитомное собрание "Песни донских казаков", завершающее многолетнюю работу Листопадова над музыкально-поэтическим фольклором его родных мест, прочно вошло в научный обиход как выдающийся труд, тем не менее отношение к этой работе неоднозначно. Фольклористами установлены случаи разительного несоответствия публикации Листопадова тем рукописным материалам, которые сохранились. Происходило это не от недостаточной квалификации собирателя - высокий уровень его работы вне всякого сомнения - а от благих намерений повысить собранные материалы, улучшить их по качеству: прояснить темные места текста, устранить элементы пережиточной идеологии, выправить недостатки в передаче стиха, представить напевы в обогащенном виде. В результате ни одно переиздание фольклористами-словесниками песен из собрания Листопадова не обходится без текстологической сверки с рукописями. В худшем положении находятся музыканты, так как считается, что экспедиционных нотных материалов не сохранилось. Текстология листопадовских записей составила в музыкальной фольклористике специальную проблему (см. работы Б.М. Добровольского, И.К. Свиридовой, Т.С. Рудиченко). Однако эти исследования опираются на косвенные или малочисленные данные. Новочеркасская рукопись позволяет окончательно решить рассматриваемый вопрос для большей части

напевов пятитомного собрания.

Запись напевов в рукописи чрезвычайно сильно отличается от их же редакции в пятитомнике и вместе с тем точно соответствуют справедливо высказанным Листопадовым суждениям о структуре донского многоголосия. Полностью записана нижняя, ведущая мелодическая линия и те фрагменты "дишканта" или "казачьего подголоска", как называл эту партию Листопадов, в которых последний, очевидно, был целиком уверен. Какие-то междустрофные вариации, вероятно, эпизодически встретившиеся, записаны нотами без штилей. Хоровой фактуры, состоящей, как в пятитомнике, из трех-четырех партий, в рукописи нет.

Основное отличие представленных в пятитомнике (ниже - ПДК) напевов от экспедиционных записей (ниже - ДПЗ) состоит в переложении последних на иной хоровой состав. При этом Листопадов чаще всего мозаично дробит ведущую мелодическую линию, распределяя ее небольшими участками между всеми голосами (ПДК, т. I, № 52, - ДПЗ, - 225). В иных случаях эта линия может быть сосредоточенной почти целиком в среднем (ПДК, II, № 191 - ДПЗ, № 26) либо нижнем голосе (ПДК, № I, № 99 - ДПЗ, № 8). При переложении песни на четырехголосный хор может применяться и принцип неточной октавной дуолировки обеих партий, зафиксированных в рукописи (ПДК, II, № 100 - ДПЗ, № 218).

Фактурные изменения вызывают необходимость в мелодических привнесениях, заключающихся в дописке хоровых партий, целиком либо фрагментарно. Случай, когда заново написана какая-либо партия, редки в пятитомнике. К их числу относится, например ПДК, III, № 3 - ДПЗ, № 223, где обе линии подлинника переданы женским голосам и полностью сочинена очень красивая теноровая партия. Фрагментарное дописывание партий применяется в пятитомнике для заполнения хорового изложения, а также с целью выделить какую-то часть напева, к примеру, кадансовую с помощью регистрово-динамических средств. Нередко в случаях последнего типа появляются "высокие" - IX, X - ступени звукоряда, либо вообще отсутствующие в рукописной записи, либо на данном ее участке (ПДК, III, № 68 - ДПЗ, № 217). Вокруг этих вновь введенных ступеней образуются и новые мелодические обороты. Существует у Листопадова и обратное: изъятие твердо зафиксированных в рукописи каких-то ярких оборотов, замена их в пятитомном собрании другим мелодическим материалом.

¹ Труды музыкально-этнографической комиссии, т. I, М., 1906.

Мелодические изменения возникают также в результате заполнения мелкими длительностями в издании более крупных — по рукописи (ПДК, I, ч.2, № 66 — ДПЗ, № 22). В целом же надо отметить, что Листопадов очень часто добавлял либо изымал мелодические обороты, но гораздо реже заменял отдельные звуки внутри какого-либо мелодического оборота, как в запеве песни ПДК, III, № 112 — ДПЗ, № 215.

В пятитомном собрании Листопадов был склонен архаизировать музыкальный материал, что нашло выражение в сфере лада. Он заполнял трихордовыми попевками имеющиеся в рукописи ходы на кварту или квинту (ПДК, I, ч.1, № 53 — ДПЗ, № 84), заменял гармонический минор натуральным (ПДК, I, ч.2, № 191 — ДПЗ, № 26), иногда добавлял яркие колористические ступени, отсутствующие в рукописи. В песне ПДК, II, № 52 — ДПЗ № 225 привнесена III повышенная ступень, изъята УШ как создающая эффект тоники. Напевы с искусственно видоизмененным ладовым колоритом находили подчас большой интерес у А.Д.Кастальского. Так, напев ПДК, I, ч.2, № 70 — ДПЗ, № 24 вошел как нотный пример № 110 в его монографию "Особенности народной русской музыкальной системы" (М., 1923).

Ритмические разночтения между экспедиционными записями и их редакциями в пятитомном собрании зафиксированы значительно реже. Заключаются они преимущественно в растяжке распевов между мелодическими или полустигмами песни (ПДК, II, № 61 — ДПЗ, № 85) и очень редко — в переходе из одной слогоритмической формулы в другую (вновь ПДК, III, № 112...).

В собрании "Песни донских казаков" имеется достаточно песен, стоящих очень близко экспедиционным записям. Случай крайнего отхода от рукописи, как например песня ПДК, I, ч.2, № 206 — ДПЗ, № 19, где сохранены в издании лишь ноты без штилей в запеве, а вся остальная часть напева совершенно иная — исключения. Однако нельзя не отметить, что многообразие способов иного прочтения мелких фрагментов рукописи при подготовке ее к изданию настолько велико, что не поддается укладыванию в рамки строгой типологии. Важнее иное: найденная рукопись дала нам материал по народной музыкальной культуре Дона, зафиксированный в соответствии с верными научными взглядами самого собирателя. И в этом смысле она сама, независимо от пятитомного издания, представляет огромный интерес для всех изучающих народную музыку донского края.

А.А.БАНИН
(г.Москва)

РИТМОСИНТАКСИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ ДОНСКИХ БЫЛИН И БЫЛИННЫХ ПЕСЕН

Цель настоящего сообщения — изложить предварительные аналитические наблюдения над ритмосинтаксической формой донских былин и былинных песен, выполненных на материале, опубликованном в первой части первого тома пятитомного собрания А.М.Листопадова "Песни донских казаков" (М., 1949).

Соображения о степени достоверности записей А.М.Листопадова сложных эпических образцов в отношении их музыкальной формы. Сведения, сообщаемые самим собирателем о применении фонографа при фиксации сложного эпического материала, о структуре его формы. Сопоставление анализируемого материала с магнитофонными записями аналогичных произведений, сделанными в 60-70 гг.¹, свидетельствует не только о его пригодности для изучения ритмосинтаксической структуры произведений бесписьменной традиции, но и о высокой степени достоверности в отображении структуры формы.

Типология ритмосинтаксических единиц донских былин и былинных песен на уровне стиха. Классификационный принцип этой типологии — слогоритмическая конфигурация каданса-клаузулы музыкально-временного периода стиха. Характеристика четырех основных слогоритмических типов, охватывающих 90% проанализированного материала. Особенности слогоритмической структуры предкадансовой части музыкально-временного периода стиха. Структуры ритмосинтаксических единиц на уровне строфообразования. Спаренные мелострофы.

Отношение ритмосинтаксической формы проанализированного фольклорного массива к трем генеральным ритмосинтаксическим типам². Сопоставление на уровне ритмосинтаксической типологии донских былин и былинных песен с эпическими (былинными) напевами других регионов позволяет сделать вывод о единстве общерусской эпической традиции, отдельные ветви которой подошли к XX в. в состоянии различных стадий исторической эволюции фольклора. Проблемы и перспективы дальнейшего изучения донской эпической традиции.

1) См., например, Былины. Русский музыкальный эпос.—М., 1981, №88-90.

2) О концепции трех генеральных ритмосинтаксических типов см.: Банин А. К изучению русского народно-песенного стиха. Методологические заметки. В кн.: Фольклор. Поэтика и традиция.—М., 1982.

ПЕСЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ВЕРХНЕГО И НИЖНЕГО ТЕЧЕНИЯ СЕВЕРСКОГО ДОНЦА
(опыт сравнительного анализа)

До сих пор песенный фольклор донских казаков не сравнивался с фольклором их ближайшего этнического окружения, между тем как метод сравнительного анализа песенных традиций в музыкальной фольклористике помогает определить специфические особенности каждой из них и их место в системе песенных стилей того ареала, в который они входят.

С целью выявления соотношения песенных традиций казаков Северского Донца и русских, проживающих в верховьях этой же реки проведён сравнительный анализ песенного фольклора группы русских сёл Балаклейского района Харьковской области, обследованных автором настоящего сообщения и казачьих станиц и хуторов Каменского района Ростовской области, обследованных Т.В.Дагун.

Рассмотрению подверглись следующие уровни песенной системы данных традиций:

1) жанровый состав и соотношение различных жанров каждой системы, межжанровые связи;

2) особенности местного музыкального мышления: принципы соотношения напева и текста, типы мелодики, многоголосной фактуры;

3) состав традиционных исполнительских коллективов и функции певцов в ансамбле; исполнительская терминология;

В результате анализа выявились как черты сходства, так и различие жанровых систем рассмотренных традиций.

И в сёлах верховьев Северского Донца, и у казаков выявляются два "центра" жанровой системы: протяжные песни (смешанной исполнительской традиции) и свадебные (женской традиции). Совпадает и количественное соотношение песен всех основных жанров.

Наибольшие черты сходства обеих традиций отмечаются в свадебных песнях (совпадение многих песенных текстов, слоговой музыкально-ритмической формы, отдельных напевов местной свадьбы).

Различно соотношение песен мужской и женской исполнительских традиций в сравниваемых жанровых системах. Песни специфически мужских жанров (воинские строевые), столь характерные для казаков, в русских сёлах Харьковской области отсутствуют; в то же время там сохраняется значительное количество женских календарно-обрядовых зимних (колядки, щедровки, подблюдные) и весенне-летних (семицких) песен, а также приуроченных к масленице медленных хороводных песен. У казаков же из перечисленных жанров зафиксированы только щедровки.

Стилевое соотношение исследуемых традиций в наиболее гибкой и сложной форме проявляется в сфере многоголосия. Так, например, одинаковая терминология ("басы" и "дискант") соотнесена с разными типами многоголосия: функциональным двухголосием^{х)} у казаков и бурдонной диафонией^{х)} в русских сёлах Харьковской области. Эти типы фактуры, в свою очередь, по-разному соотнесены с жанровой системой. В казачьих песенных традициях к типу функционального двухголосия относятся протяжные и часть хороводных песен; в русских неказачьих традициях тип бурдонной диафонии охватывает протяжные, медленные хороводные, часть плясовых и свадебных напевов. Наряду с бурдонной диафонией в сёлах верховьев Северского Донца широко распространён и иной тип фактуры, который мы можем определить как функциональное одноголосие^{х)}, в котором мелодический голос удваивается в интервале большой терции или квинты. Этот тип многоголосия, характерный для южнорусских песенных стилей, у казаков не встречается.

Особенности многоголосной фактуры связаны с особенностями исполнительских стилей сравниваемых традиций.

В сёлах верховьев Северского Донца, как и у казаков, существуют "замкнутые" и "незамкнутые"^{х)} традиционные исполнительские коллективы. В репертуаре "замкнутых" преобладают протяжные и песни других жанров с виртуозным "дискантом". В "незамкнутых" более распространены свадебные и плясовые функционально одноголосные песни. Количество певцов и функция их в ансамбле тесно связаны с жанром исполняемой песни и с типом фактуры, в которой она распевается. При определении необходимого количества участников ансамбля ими самими учитывается не только "заполненность" фактуры, но и необходимое соотношение силы звучания различных её пластов. Для исполнения песни с солирующим "дискантом", по мнению певцов, требуется 8-9 человек. Это и определяет количество участников "замкнутого" коллектива, не превышающее 10 человек. В исполнении функционально одноголосных плясовых песен, особенно круговых и "таночных" (связанных с движением "стенка на стенку") может участвовать до 16-18 человек. Большее количество участников, по мнению народных певцов, недопустимо. Прослеживается закономерность — чем сложнее фактура песни, тем меньше певцов требуется для её исполнения, и наоборот, — в исполнении небольшого ансамбля мелодические линии каждой голосовой партии значительно более индивидуализированы, чем у коллектива в 12-14 человек.

Для понимания специфики песенной традиции верховьев Северского

х) — термины Е.В.Гиппиуса.

Донца важно учитывать особые условия этнической изоляции, в которой она формировалась. Эти условия способствовали, в частности, усилению межжанровых связей в сфере мелодики, лада, фактуры, образованию системы мелодико-фактурных типов, объединяющих песни разных жанров, но вместе с тем отличных в каждой узколокальной традиции.

Настоящее исследование является первым опытом сравнительного анализа песенных традиций Северского Донца. Преждевременно делать окончательные выводы; однако, не исключено возможное историческое родство сравниваемых традиций. Для уточнения этой проблемы необходима разработка аналитической методики подобного сравнительного исследования.

Т.И. ТУМИЛЕНИЧ
(Ростов-на-Дону)

К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ДОНСКОГО ФОЛЬКЛОРА.

Одна из центральных проблем советской фольклористики — региональное изучение фольклора, дающее возможность выявить корни, историю областных традиций и их типологическую общность с общерусскими.

Материалы, собранные за последние годы, наблюдения за современным состоянием устного народного творчества на Дону позволяют сделать следующие выводы: устный репертуар донского фольклора представлен почти всеми известными нам жанрами. Наиболее распространенными и активно бытующими в настоящее время продолжают оставаться такие песенные жанры, как исторические, лирические (обрядовые и необрядовые) песни.

В настоящем сообщении некоторые особенности донского фольклора рассматриваются на песенном материале, объединенном темой матери.

Образ матери-казачки — высочайшее проявление нравственной красоты и мудрости человека. В былинах это мать героя, оберегающего русскую землю. Уходя защищать Родину, былинный герой просит матушкиного благословения и получает его.

Широко бытуют на донской земле песни о предводителях народных восстаний. Впрямую образа матери может не быть в таких песнях, но он незримо присутствует во всем контексте.

Есть в донском песенном фольклоре циклы служивых, походных песен. Общий смысл народных песен на эту тему — осуждение постылой царевой службы от лица близких, родных служивого, его самого, но чаще — матери. Провожая сына на службу или в поход, она предчувствует его гибель на "чужой дальней стороншке".

В народном сознании воля, любовь и "родная матушка" — понятия идентичные. Особенность донского фольклора — в его ярко выраженном историзме. Поэтический облик женщины-матери, созданный в казачьей среде, потому и велик, что связан с наиболее памятными для всего народа событиями. Образ матери емок и многогранен, с ним в казачьих песнях связано все, что особенно дорого и важно человеку. Мать благословляет все жизненно важные деяния, начиная с создания крепкой семьи, кончая защитой Родины.

К ВОПРОСУ О СОСТОЯНИИ И ЗАДАЧАХ СОБИРАНИЯ, ИЗУЧЕНИЯ И ПРОПАГАНДЫ ТРАДИЦИОННОГО ПЕСЕННОГО КУБАНСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Традиционный песенный фольклор кубанского казачества — одного из наиболее крупных казачеств в истории России — формировался запорожскими и донскими казаками, переселившимися на Кубань с целью укрепления и освоения южных пограничных районов России.

Повышенный интерес передовых кругов кубанской интеллигенции второй половины XIX — начала XX века к песенному фольклору и этнографии Кубанской области был вызван различными причинами: с одной стороны, — политическими, социальными, военными и культурными процессами, происходившими в то время на Кубани; с другой стороны, — живым интересом к фольклору в Петербурге, Москве и многих областях России (появление многочисленных сборников народных песен, организация этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, Русского географического общества и созданной при нем Песенной комиссии и т.д.).

В этот же период в "Кубанских областных ведомостях" и "Сборниках материалов для описания местностей и племен Кавказа" и других источниках был опубликован целый ряд статистико-этнографических описаний станиц, в которых авторы часто приводили песенные тексты. В исследовательской работе учителя сельской школы Е.Передельского "Станица Темжобекская и песни, поющиеся в ней", опубликованной в 1882 г., приводятся 148 песенных текстов различных жанров с 66 нотными примерами, а также описания различных обрядов и обстановки, в которой исполнялись песни. Значительный вклад в дело собирания и изучения песенного фольклора Кубани внесли известные музыкально-общественные деятели того времени А.Д.Бигдай, издавший 14 выпусков "Песен кубанских и терских казаков" (по 40 песен в каждом выпуске) и Г.М.Концевич, автор десяти сборников "Малороссийских народных песен" из репертуара Кубанского войскового певческого хора (более 200 песен).

В дореволюционный период были опубликованы и теоретические работы, среди которых наиболее значительные — статьи и доклад Г.М.Концевича и статья П.Махровского "Об изучении Кубанской области со стороны музыкальной". В ней автор ставит проблемы казачества записи народных песен. Он указывает, что собиратели, будучи воспитанными на западно-европейской музыке, исправляют записываемые ими песни.

Переключаясь с передовыми взглядами русских музыкантов, в частности, В.Ф.Одоевского. П.Махровский ставит вопрос о создании теории русской народной музыки на основе всестороннего изучения народной песни, законов и правил, употребляемых народом.

Новые публикации появились в советский период: сборники Ф.Тумилевича, А.Мосолова, И.Варравы, Г.Плотиченко. В настоящее время работу по собиранию и изучению песенного фольклора Кубани возглавляет фольклорная комиссия краевого хорового общества. Она координирует деятельность отдельных собирателей, готовящих к изданию рукописные сборники народных песен.

Основными задачами дальнейшего собирания, изучения и пропаганды традиционного фольклора Кубани следует считать:

1) организацию полноценных записей фольклорных коллективов края (каждой станицы или района) с последующей нотацией напевов и расшифровкой песенных текстов и обрядов; студийные записи лучших фольклорных ансамблей и последующее их издание;

2) описание местных стилевых типов традиционной песни со стороны их общественно-функциональных особенностей, жанровых форм, структурных мелодических и поэтических видов во взаимосвязях всех названных элементов;

3) определение зон музыкально-поэтических стилей и границ ареалов каждого стилевого типа;

4) сравнительный анализ местных стилевых типов традиционной народной песни между собой, и с местными стилями коренного населения средней и южной части русской этнической территории и Украины;

5) проведение краевых и региональных научных конференций по проблемам фольклора Кубани.

РОЛЬ ЭТНИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ В ФОРМИРОВАНИИ ФОЛЬКЛОРА КУБАНИ

Фольклор Кубани — явление своеобразное и чрезвычайно сложное во всех отношениях: генетическом, жанровом, этносоциальном. Объясняется это тем, что Краснодарский край входит в зону активных этнических контактов. На таких территориях и формируются своеобразные элементы культуры, варианты и оригинальные типы и комплексы¹.

Как показывает анализ архивных материалов и полевые исследования, проведенные автором в Краснодарском крае с 1974 по 1981 годы², именно характер этнических процессов предопределил современное состояние фольклора Кубани.

В конце XVIII — начале XIX веков Кубань заселяется представителями двух этносов — русского и украинского. Исходный фольклорный фонд первопоселенцев, по причине их различной территориальности принадлежности (запорожские, донские, екатеринославские, хоперские казаки, крестьяне Харьковской, Полтавской, Воронежской, Курской, Тамбовской и др. губерний), был представлен областными, локальными типами песенно-музыкальной культуры России и Украины.

Расселение мигрантов компактными в этническом отношении группами, низкая плотность населения, военная обстановка в первой половине XIX в. и др. причины исключали на данном этапе возможность активных культурных контактов. Изменения носят спонтанный характер в форме селекции и адаптации³ исходного фонда. Эта закономерность, отмеченная на примере других районов⁴, в полной мере характерна и для Кубани, следствием чего явились утрата как отдельных произведе-

¹ См., напр., Т.С.Макашина. Особенности фольклорного процесса в полосе этнической границы. Сб. "УШ Международный съезд славистов. История, культура, этнография и фольклор" М., Наука, 1978 г.

² В ходе экспедиции обследовано частично или полностью более 50 станиц и сел. Материалы хранятся в фольклорно-этнографическом кабинете хорового общества Краснодарского края.

³ По терминологии С.А.Арутюнова. См. СЭ, 1982 г. № I, с.8-22.

⁴ См., напр., "Фольклор русского населения Прибалтики", М., Наука, 1976 г.

ний (или отход от них), так и нарушение, а порою исчезновение целых жанровых групп (купальский, троицкий, масленичный циклы), и появление инноваций формального порядка, (замена топонимов, антропонимов).

Т.о., на первом этапе господствующим оставалось традиционное фольклорное мышление¹. Следовательно, первый пласт фольклора Кубани был представлен традиционным, частично адаптированным репертуаром, характерным для прежнего местобитания представителей этноса.

Последующие этапы колонизации края (40-60 годы XIX в.) увеличили плотность населения. Чересполосное и смешанное расселение выходцев с Украины, центральной и южной России, а также из ранее поселенных станиц способствовало упрочению экономических и культурных связей между русским и украинским населением.

Условия для активной взаимной ассимиляции сложились крайне благоприятные².

Межэтническая фольклорная диффузия затронула в первую очередь строевые песни, бытовые и в меньшей степени календарные и свадебные циклы. Фактический материал показывает, что взаимопроникновение протекало в различных формах: прямое заимствование (исполнение в "оригинале"), перевод текстов, контаминация. Нередко при этом изменялся и мелодический рисунок песни ("Фортуна", "Ой, пазаливала вода, эх, вой да все зелененьки дуга" и т.д.).

Таким образом, было положено начало накоплению оошекубанского песенного фонда, составившего второй пласт в песенно-музыкальной культуре населения Кубани.

Процесс ассимиляции во второй половине XIX в. завершается консолидацией русских и украинцев в новую социально-этнографическую общность Кубанских казаков, обладающую специфическими элементами в области быта, материальной и духовной культуры, имеющих единое самосознание и самоназвание. Определяются музыкальные, сюжетно-тематические, лингвистические нормы, отвечающие мировоззренческим, этическим, эстетическим требованиям новой этнографической группы. Этот процесс в конечном итоге направлен на создание нового, вари-

¹ Явление для этно-культурных контактов закономерное. См., "Отражение межэтнических процессов в устной прозе", М., 1979 г.

² Современные этнические процессы в СССР. М., 1977 г., с.317, 329.

активного или оригинального, типа песенно-музыкальной культуры. В новом ключе происходит переработка части старого репертуара, создаются новые произведения, которые, независимо от того, в какой этнической среде они созданы, рассматриваются как свои и получают широкое распространение ("Ой, да вспомним, братцы, мы кубанцы", "Мы, кубанские казаки" и др.). Подобные произведения и составили третий пласт в песенном фольклоре Кубани.

В связи с вышеизложенным возникает методологическая необходимость уточнения (и соотнесения) таких понятий как "песенный фольклор Кубани" ("народные песни Кубани") и "кубанский песенный фольклор" ("кубанские народные песни"), которые часто рассматриваются как синонимы.

На наш взгляд, "песенный фольклор Кубани" ("народные песни Кубани") является формальным и более общим понятием, включающим в себя все произведения песенного фольклора, независимо от их этнической принадлежности и времени создания. Данное определение указывает на географическую зону бытования тех или иных песен.

Понятие "кубанский песенный фольклор" ("кубанские народные песни") более избирательно. Под него подпадают только те произведения, которые были созданы на Кубани и обладают своеобразными типологическими особенностями, а также традиционные украинские и русские народные песни, которые в условиях Кубани в своем развитии достигли уровня оригинального варианта, т.е. практически, уровня самостоятельного произведения.

Итак, в середине XIX в., в ходе тесных экономических, социальных, культурных контактов между двумя дисперсными этническими группами, на Кубани сформировалась этнографическая группа кубанских казаков. Сложные этнокультурные процессы предопределили структурные и типологические особенности песенного фонда новой этнической общности, способствовали зарождению собственно кубанского песенного фольклора¹.

¹ Незначительная продолжительность периода формирования и существования этнографической группы, последовавшие социально-экономические преобразования оставляли процесс формирования песенно-музыкальной культуры незавершенным на Кубани.

КАКОЛЕВА Т.П.
(г. Краснодар)

СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ СТАНИЦЫ ТБИЛИССКОЙ КРАСНОДАГСКОГО КРАЯ

Объектом исследования в настоящем сообщении являются свадебные песни станицы Тбилисской Краснодарского края. Выбор этот не случаен. Тбилисская — одна из старейших кубанских линейных станиц, заселявшаяся казаками Екатеринославского войска, а также впоследствии, крестьянами и вольными людьми из ряда южнорусских губерний. Процессы взаимодействия различных фольклорных традиций, наблюдаемые в ней, в известной мере показательны для песенного фольклора Кубани в целом. Проследить эти процессы удобнее всего на примере жанра свадебных песен.

В драматургии местного свадебного обряда "драматическая" и "праздничная" линии с самого начала развиваются параллельно, образуя контрастные сплетения почти на каждом из этапов свадьбы. Первая связана с прощанием невесты с подругами на "вечер", бужением невесты утром в день венца (причет матери, голошения невесты) достигает кульминации в момент прощания невесты с родителями звучат причет и песня, которую сами исполнители воспринимают как плач и затем медленно идет на убыль, завершаясь в обряде повивания. Вторая линия в довенечной половине свадьбы достигает наибольшей силы на "вечер" и в отдельные моменты для венчания (например, когда ждут жениха), ее первая кульминация — застолье после "даров", вторая — гулянье на второй день свадьбы.

Большинство ритуальных моментов свадебного обряда широко распространены в донско-русской свадьбе (в особенности "пропойки", выкуп подушек, гонь, посад невесты, повивание). Вместе с тем, обращает на себя внимание развитость прощального и сиротского ритуалов, более характерных для русского Севера. Заметны параллели со свадьбой донских казаков.

В местной свадебной песенной традиции число политекстовых напевов ограничено. Они вовсе не составляют основу свадебного цикла. Песни распеты на 30 напевов, из которых лишь два являются политекстовыми (соответственно два и пять текстов), а еще два напева функционируют как политекстовые за пределами свадьбы в плясовых. Причеты, независимо от ситуации, исполняются на любой их

двух типовых напевов. Песни умеренного и медленного темпа, соответствующие драматической линии обряда, сосредоточены в первой половине свадьбы, а скорые "швыдкие" песни (обрядовые величальные и необрядовые "веселые") звучат во время всех ее этапов.

Анализ музыкально-ритмических форм напевов обнаружил значительное разнообразие композиционных и ритмических структур, что может служить показателем пестроты материала, возможно его изначальной, генетической неоднородности.

В материале представлены напевы окцентного ритма (с текстами тонического стихосложения), временного ритмического -7+5, 4+5+3, 4+6, 7+5+6 - стиха, а также напевы с текстами, совмещающими в себе черты окцентного и силлабического стихосложения. Закрепленности тех или иных ритмических структур за определенными моментами обряда не наблюдается.

Свадебные песни станицы Тбилисской обнаруживают определенную общность в области ладомелодического строения напевов. Так, в основе большинства напевов лежит трехступенный звукоряд в объеме кварты (трихорд в кварте, по определению Ф.А.Рубцова). В "чистом" виде он встречается лишь в свадебных плачах, а в песнях верхний голос раздвигает этот звукоряд до квинты. Общность ладового строения напевов проявляется в системе опорных тонов и характерных формах их переменности (квартовой и терцовой). Напевы, слабо связанные с обрядом (величальные и "веселые"), используют иные, весьма разнообразные ладовые формы.

По типу хоровой фактуры напевы свадебных песен можно поделить на несколько групп:

- а) напевы гетерофонной структуры (с почти полным совпадением амбитусов голосовых партий, частым схождением голосов в унисон);
- б) напевы, с чередованием гетерофонного принципа (особенно в соединительных попевках - между фразами, строфами) и функционального двухголосия (с регистровым обособлением голосов особенно в завершающих разделах формы, закрепленным в терминологии исполнителей "басы" - нижний пласт фактуры - и "тягун" - верхний солирующий подголосок);
- в) напевы, в той же форме сочетающие гетерофонный принцип с элементами бурдонного двухголосия (диафонии).

Можно предположить, что основой фактуры большинства песен является вариантная гетерофония. Тенденция же к обособлению двух голосовых партий возникла позднее, под влиянием самого популярного здесь жанра - лирических неприуроченных песен, для которых такая фактура наиболее характерна.

При рассмотрении свадебного обряда и соответствующего цикла песен станицы Тбилисской следует учитывать не только факт взаимодействия различных фольклорных традиций в условиях их тесного сближения. Нельзя забывать также о том, что формирование кубанского фольклора совпало с довольно поздним этапом в развитии крестьянской песенной традиции. Отмеченные обстоятельства, вероятно, и породили ряд существенных особенностей цикла свадебных песен станицы.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН И ДРАМАТУРГИИ
СВАДЕБНОГО ОБРЯДА ПЯТИ СТАНИЦ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ ЛЕВОБЕРЕЖЬЯ
КУБАНИ

В результате сложного процесса заселения левобережья Кубани центральная часть его явилась местом длительного (более века) хозяйственно-экономического и культурно-бытового контакта этнических групп русского и украинского населения. Этот контакт явился одним из важнейших условий возможности формирования своеобразной музыкально-поэтической культуры, источниками которой явились песенные традиции этих народов.

Автором поставлена задача исследования местной свадебной традиции с целью выявления ее стилевой целостности. Исходным материалом для данной работы явились записи свадебных обрядов и свадебного музыкально-поэтического фольклора населения центральной части левобережья Кубани¹. Обследованные станицы — Смоленская, Ставропольская, Новодмитриевская, Крепостная, Калужская — расположены в бассейне рек Агипс, Шебш и Супс. Материалы собраны автором за период 1978–1980 годы.

Предварительный анализ свадебных напевов исследуемого региона показал, что определяющий признак деления напевов на две группы — их ладовое строение. Обе группы представлены типовыми напевами, на каждый из которых распевается определенное количество текстов. Помимо типовых напевов, в местной традиции функционируют единичные напевы, однако рамки сообщения не позволяют остановиться на их анализе.

Последовательность обрядовых действий в местной свадебной традиции вызывает аналогии с традициями большинства районов Украины и некоторых областей южной России. Для свадьбы исследуе-

¹ При определении ладоинтонационных особенностей напевов, мы опирались на понятие лада, как "функциональную обусловленность всех опорных тонов", введенное Э.Алексеевым. См. Э.Алексеев. Проблемы формирования лада. М., 1976, с.115.

мого региона характерны три этапа обрядовых действий. Обязательные обряды первого этапа — сватовство, запой ("магарыч" или "уговор"), приготовление свадебного "каравая" и "тишек", "вечер" ("вечеринка", вечерка — накануне свадьбы). Второй этап — включает в себя венчание; застолье в доме жениха; застолье в доме невесты (прощание с родным домом, родителями, подругами); приезд "поезжан", выкуп невесты и места рядом с ней; продажа и увоз приданного; проводы молодых в дом свекра; застолье в доме свекра. Для последнего этапа свадьбы характерны: определение "чести" молодой и послесвадебные гуляния в домах близких родственников.

Напевы первой группы как правило звучали в первой половине свадебного действия (во время "вечерок" и до второго застолья включительно). Напевы второй группы (в том числе величальные и корильные) концентрировались во второй половине свадьбы (обычно звучали с момента приезда "поезжан" в дом невесты). Таким образом, стилевое единство песен местной свадебной традиции наиболее заметно в ладово-мелодической организации типовых напевов свадебных песен, с этой точки зрения образующих две группы, занимающие определенное место в свадебном обряде. Ряд черт изучаемой традиции характерен для более широкого региона.

УСТОЙЧИВОСТЬ И ИЗМЕНЕНИЯ КОМПОЗИЦИИ НАРОДНЫХ ЛИРИЧЕСКИХ
ПЕСЕН КУБАНСКОГО КАЗАЧЕСТВА

Исследование поэтических текстов лирических песен, бытующих в настоящее время в станицах Усть-Лабинского, Темрюкского, Тимашевского, Курганинского, Динского и Крымского районов Краснодарского края показывает, что в этих местах (в районе, заселенном черноморским казачеством до сих пор бытуют общерусские песни, зафиксированные в классических сборниках XVIII-XIX в.в. Большой популярностью пользуются также варианты украинских песен, возникших в казачьей среде. Анализ текстов русских и украинских песен выявил действие двух параллельных языковых процессов на Кубани: украинизацию русских и русификацию украинских песенных текстов, что значительно сказывается на лексических и грамматических особенностях кубанских вариантов народных лирических песен. Анализ записанных вариантов позволяет говорить о разной степени устойчивости композиции в кубанских лирических песнях: 1) полной устойчивости композиции при почти полной неизменности содержания; 2) сохранности традиционных композиционных форм с некоторым изменением содержания; 3) довольно значительном изменении содержания при сохранении традиционных композиционных форм.

Вместе с тем наблюдаются и явления трансформации, главным образом разрушения традиционных композиционных форм и приемов в ряде вариантов кубанских лирических песен современной записи:

1) сокращение концовок, не отвечающих по своей эмоциональной тональности всей песне;

2) выпадение поэтических мотивов, отражающих нормы патриархальных отношений, видимо, переставших волновать исполнителей;

3) замена отдельных мотивов новыми, более поздними.

Наблюдения показывают, что изменению и забвению могут подвергаться любые песенные мотивы. Одной из причин изменения песенной композиции является разрушение принципа образно-поэтической ассоциации, синтаксической связи мотивов. Следствием этого является выпадение из композиции отдельных поэтических

образов и мотивов. Приобретая самостоятельность, они могут присоединяться к другим сюжетам или их отдельным мотивам, образуя контаминированные песенные тексты.

В кубанских лирических песнях контаминации представлены двумя видами: в результате творческой контаминации происходит обогащение текста новыми мотивами и образами, в результате механической — распадаются их традиционные композиции (причем число творческих контаминаций на Кубани постепенно уменьшается, а механических — увеличивается).

Для образования любой песенной контаминации (и механической и творческой) необходима прежде всего ритмико-мелодическая близость контаминируемых песен. Для творческих песенных контаминаций необходимы также тематическая общность контаминируемых текстов, или общность выражаемого в них эмоционального настроения характера героев. Особый интерес представляют русско-украинские песенные контаминации на Кубани.

Изучение процессов изменения композиции народной лирической песни кубанских казаков важно для выяснения закономерностей современного песнетворческого процесса.

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ И ПРЕДПОСЫЛКИ К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ
УКРАИНСКИХ КАЗАЧЕСКИХ ДУМ

Дума — один из вершинных эпических жанров профессиональной музыки контактной (бесписьменной) традиции запорожского (позже черноморского и части забайкальского) казачества, а также украинского фольклора вообще.

Вопрос о происхождении думы и ее соотношении с другими жанрами славянского фольклора — предмет непрекращающихся дебатов на всех этапах существования фольклористики и этномузыкознания — русского, украинского, польского и шире — славянского (А. Фаминцын, Н. Лисенко, П. Житецкий, Л. Лисовский, М. Дашкевич, В. Ягич, Ф. Колесса, Е. Тимченко, К. Квитка, С. Грица, Г. Хоткевич и др.). Наиболее бесспорными признавались лишь факты: 1) широкого распространения песенной речитации, становления и популяризации формы думы в среде казачьего рыцарства к концу XVI в. (Ф. Колесса); 2) традиционного исполнения думы исключительно профессиональными народными певцами-музыкантами (кобзарями, лирниками и без сопровождения); 3) постепенного разложения и исчезновения думы из живого фольклорного обихода вместе с разложением традиционного быта бывших запорожских (черноморских) казаков и традиционного исполнительства кобзарей и лирников (I треть XX в.).

Новое обращение к вопросу о генезисе думы вызвано новыми полевыми наблюдениями и материалами, зафиксированными в 1978–81 гг. от носителей фольклора — потомков запорожских казаков: а) на территории юго-восточного форпоста Запорожского Войска эпохи расцвета Сечи (нынешн. Николаевская обл. УССР, рук. экспедиции А. И. Мозиас); б) в местах позднейшего массового переселения запорожцев, у черноморских казаков (Краснодарский край РСФСР).

Из многогранного и богатого фольклора потомков запорожского казачества для нашей темы наиболее важной оказалась фиксация: 1) коллективных мужских плясовых и лирических песен строфического строения, по сюжетно-образным мотивам, тематике, отдельным мелодико-ритмическим образованиям, а также нередко целым текстуальным разделам родственные (вплоть до совпадения) с классическими казачьими

ми думами (наиболее яркий пример — песня "Байда" черноморских казаков); 2) сольных мужских жалоб-речитаций, традиционно исполняемых исключительно профессионалами — пастухами-музыкантами: певцами, исполнителями на сопилке, скрипке, гайде (волынке).

Интонационное, ритмическое, структурное сходство пастушеских жалоб-речитаций (особенно, вокальных) с думами ("козацкими невольничьими псалмами" Ф. Колесса), принципиально родственные кобзарской форме и манере исполнения, их более архаичная и менее развернутая в сравнении с думами композиция, наконец, традиционная архаическая сюжетно-структурная типология — в русле исконных пластов пастушеского творчества европейских народов (Б. Штокмани), — все это не только снимает вопрос об их вторичности в сравнении с думами, но и стимулирует гипотезу о пастушеских речитациях как одном из главных источников становления думы — эпического жанра профессионального музыкального творчества запорожских казаков.

Сам факт фиксации неречитатизированных коллективных строфических песен с тематикой и, отчасти, текстами дум не исключал бы возможной трактовки их как позднейшего преобразования думы в песню, если бы не следующие обстоятельства: 1) наличие в думах мощных интонационно-ладовых связей с обрядовыми песнями древнего формирования; 2) тип стихосложения, а также соотношения мелодики и стиха в думах несет на себе черты эпохи украинско-южнославянских и турецких контактов средне- и позднесредневековой эпохи и, в частности, черты индивидуального расчлененного творчества, в то время как 3) названные песни, несущие мотивы дум, находятся в русле законов стихосложения и мелодики традиционного украинского фольклора и отнюдь не поздних его пластов; 4) признание вторичности традиционной песни в сравнении с думой (в том числе с немаловажным для последней "школьным" слоем) означало бы признание "обратной эволюции" в исторически более ранние формы.

Сказанное возвращает нас к идее о "первоначальной песенной редакции думы древнейшего цикла" (Л. Н. Лисовский), как о втором важнейшем слое — источнике формирования думы и, таким образом, о нескольких самостоятельных историко-стилевых пластах — источниках украинского казачьего эпоса. Признаваемый классическим в эволюционной теории факт возможности развития прототипа одновременно в разных направлениях — также немаловажный аргумент в предлагаемой выше концепции.

ТРАДИЦИОННЫЙ ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР СТАНИЦЫ ГРЕБЕНСКАЯ

Изучение творчества терских казаков началось почти параллельно с собирательской работой — с середины XIX века. Большой вклад в собирание и изучение дореволюционного фольклора внесли Л.Н.Толстой, В.Ф.Миллер, М.Карпинский, Ф.С.Панкратов, В.П.Пожидаев. В советское время в 40–50 годы гребенским фольклором занимается Б.Н.Путилов, которому принадлежат публикации и исследования песенного фольклора гребенцов, особенно былинных и исторических песен и баллад.

В 60–е годы собирание казачьего фольклора на территории Чечено-Ингушской АССР продолжают В.Г.Чеботарева и Э.Г.Агаджанов вместе со студентами фольклорного кружка Чечено-Ингушского госпединститута. В двух статьях В.Г.Чеботаревой рассматривается современное состояние фольклорных традиций и календарная и обрядовая поэзия на Тереке. Статьи Э.Г.Агаджанова посвящены взаимосвязям творчества гребенских казаков и народов Северного Кавказа. Они же осуществили публикацию сборника "Песни Терека". В 70–80 годы собирательскую работу продолжают преподаватели Чечено-Ингушского университета Малсагов А.О., Беленкая Е.М. со студентами филологического факультета, выезжающими на фольклорную практику в станицы республики. В настоящее время на кафедре литературы ЧИГУ находится более 3000 записей казачьих песен.

Наблюдения, которые велись над репертуаром ст. Гребенской с 1965 года, дают основание для некоторых выводов.

Еще в конце XIX века на Тереке существовали эпические былинные песни, фрагменты которых сохранились в репертуаре старейшей исполнительницы ст.Гребенской 102-летней Е.М.Ивановой и были записаны от нее в 1965 году. Это остатки былин "Илья Муромец и татары", "Мария Кайдаровна", "Садко" — мотив херебьевки (записан от Лимановой А.И.), описание хвастовства на пиру. Существование былинной традиции на Тереке отражено и в публикациях XIX века, однако в них далеко не всегда указано место записи. На основании современных записей можно предположить, что эти и другие сюжеты были известны в ст.Гребенской.

Значительное место в репертуаре служилых казаков занимали исторические песни XVIII–XIX веков, количество которых в последнее десятилетие резко сократилось. Общераспространенными по-прежнему остаются сюжеты XVI века "Гребенские казаки перед Иваном Грозным" ("Не из тучушки ветерочки они дуют") и "Ермак думает о зимовке" ("Как на реченьке было на Камышинке"). Это объясняется, по-видимому, значительностью изображенных в них событий, возможностью выразить в песне социальную психологию казачества.

Военно-бытовые песни занимают значительное место в современном репертуаре станицы: 36 из 324 сюжетов (78 текстов). Они отражают службу казака от начала до конца и описывают проводы на службу, повседневный быт и походы, временную побывку или возвращение домой, смерть на поле боя. Среди "провокальных" песен есть и женские, и мужские. Традиционно разработан мотив смерти на поле боя: раненный просит сообщить о смерти иносказательно, как о женитьбе; обращается с этой просьбой к коню или орлу. Песни о возвращении по содержанию входят в женский репертуар: девушка ждет милого из похода, но товарищи ведут его коня и передают его последний наказ. Песни о благополучном возвращении казаков со службы, как правило, шуточного характера ("Вы придите, мои гости").

К жанрам, распространенным среди гребенских казаков, относятся баллады. В станице записано 26 классических сюжетов (69 текстов) и 31 сюжет (53 текста) поздних баллад. Балладные циклы основаны на повторении сюжета, в котором могут варьироваться герои. Цикл объединяет разновременные варианты, отличающиеся стилем и ритмикой ("Как ни по морю было по моряшку" — "Зацвело чисто поле" — "Катя-Катерина").

Обрядовые песни хранятся в памяти старшего поколения, в активном репертуаре не бытуют, за исключением свадебных песен. Зафиксировано 26 сюжетов календарной поэзии (31 текст) и 29 — свадебной (62 текста). Некоторые обрядовые сюжеты продолжают существовать, перейдя в состав необрядовой лирики. Обрядовый фольклор отражает систему обрядовых отношений гребенских казаков, как староверов ("батьков"), так и православных (преимущественно украинцев).

Самое значительное место — и по количеству сюжетов (90), и по их распространенности (191 текст) в репертуаре станицы

занимают протяжные (45) и частные (45) лирические песни. Если исторические, военно-бытовые песни и баллады выражают социальную специфику казачества, его социальную психологию, то любовная и семейная лирика наиболее близка общерусскому фольклору. Кроме того, в репертуаре станицы бытует около 30 сюжетов украинских народных песен.

В станице записано около 200 частушек, причем они занимают основное место в репертуаре приезжих, и довольно незначительное — среди коренных жителей. Исконной музыкальной формой для казаков является исполнение частушек на мотив "лезгинки".

Таким представляется песенный репертуар одной гребенской станицы. Социальная специфика казачества проявляется в содержании исторических и военно-бытовых песен, в обилии и в форме исполнения частых песен. К особенностям репертуара следует отнести почти полное отсутствие песен о тяжелой женской доле, о подневольном труде, о крепостном праве, что объясняется особенностями быта казаков, историческими условиями их жизни.

Станица Гребенская (Новогладковская), песенный репертуар которой положен в основу настоящего сообщения, является типичным поселением гребенских казаков.

Л.Б.ЗАСЕДАТЕЛЕВА
(г.Москва)

ИСТОРИЯ СЛОЖЕНИЯ И СПЕЦИФИКА КУЛЬТУРНО-БЫТОВОГО УКЛАДА ТЕРСКОГО КАЗАЧЕСТВА (сер.ХVI — нач.ХХ вв.)

Одной из групп старожильского населения на Северном Кавказе, чье появление восходит к середине XVI в., были терские казаки (самоназвание — "терцы").

Первым собственно научным трудом по русскому казачеству следует назвать известную работу А.Ригельмана "История или повествование о Донских казаках" (1778), в которой содержатся материалы о "выходах с Дона" — гребенских и терских казаках. Отдельные сведения о казачестве, в том числе и о терско-гребенских казаках, встречаются в трудах таких выдающихся дворянских историков, как В.Н.Татищев, Н.М.Карамзин, И.Георги и др. Историками собственно терского казачества можно считать таких исследователей, как С.Б.Броневский (1823), И.Л.Дебу (1829), И.Д.Попко (1877) и других авторов.

Первыми историками буржуазно-либерального направления, много внимания уделявшими истории и исследованиям жизни и быта, обычаям и традициям терского казачества во второй половине XIX в., были И.В.Бентковский ("Гребенцы" и др.), И.Кравцов ("Очерк о начале терского казачьего войска"). К тому же направлению относятся и работы К.К.Абазы "Казаки: донцы, уральцы, кубанцы и терцы" (1878), В.А.Потто "Два века терского казачества" (1912), М.А.Караудова "Терское казачество в прошлом и настоящем" (1912) и др. К сожалению, за редким исключением этнографическая сторона жизни и быта терского казачества у большинства дореволюционных авторов была освещена гораздо меньше, нежели, например, их военная история.

Советские исследователи, получившие в свое распоряжение от предшествующих авторов значительное количество материалов, фактов и наблюдений по истории терского казачества, продолжили его дальнейшее изучение. Большое значение для уяснения роли и места терского казачества в историческом, социально-экономическом и этнографическом аспектах имели капитальные труды В.А.Голобуцкого, А.П.Пронштейна, Л.И.Футорянского, И.Г.Рознера. В оригинальных исследованиях М.С.Тотоева, В.С.Гальцева, Н.П.Гриценко, В.И.Денискина, В.Б.Виноградова и Т.С.Магомадовой рассмотрены отдельные вопросы заселения русскими и украинцами Терка, экономики и хозяйства жителей терских станиц и др.

К сожалению, можно назвать немного авторов, в работах которых с той или иной степенью полноты исследована история сложения материальной и духовной культуры терского казачества, его общественный быт и обычаи, фольклор и т.п. (М.О.Косвен, В.К.Гарданов, Б.Н.Путилов, Ю.Г.Агаджанов и др.). Интереснейшие образцы обрядового и песенного фольклора терских казаков (помимо легенд, исторических преданий, сказок, быличек и др.) были собраны за последние годы сотрудниками Терской этнографической экспедиции исторического факультета МГУ им.Ломоносова (1962-1982 гг.).

Историю появления русских на Тереке и освоения ими притеречных районов Северного Кавказа условно можно разделить на три периода: первый - с середины XVI по 70-е годы XVII в. (начальный этап - с середины XVI по начало XVII вв., следующий - соответственно, с начала XVII по 70-е годы XVII в.); второй период - с 70-х годов XVII по 60-е годы XIX вв. и третий - с 60-х годов XIX по начало XX вв.

На начальном этапе в терско-сунженских районах в первых казачьих "городках" расселились отдельные группы вольных рязанских, донских и волжских казаков, беглых крестьян из России и выходцы из среды местных горских народов, составившие основу позднейшего гребенского и терского (низовского) казачества.

В течение всего второго, а частично и первого периодов терское казачество постепенно было включено в состав пограничных вооруженных сил России и в крае оформилось гребенское, терско-низовое, аграханское и терско-семейское казачьи войска (полки). Продолжалось дальнейшее расселение терского казачества, появление новых "городков" (станций) по Тереку и Сунже, хозяйственное освоение притеречных районов.

Уже в 60-е годы XIX в., на третьем периоде заселения Терека и Сунжи (после отмены крепостного права в России, окончания т.н. "Кавказской войны", принятия ряда переселенческих - государственных и местных - законов и указов и др.), начинается новая массовая миграция русского и украинского населения на Северный Кавказ, достигнувшая своего апогея в 90-е годы XIX в. Третий период в истории формирования терского казачества, когда заканчивалось его сложение, в целом совпал по времени с ростом имущественной дифференциации терского казачества и распадом терской казачьей общины (курены).

За время своего длительного проживания на Северном Кавказе русское старожильческое (казачье) население облизилось в хозяйственно-экономическом, этническом и культурно-бытовом отношении с коренным населением края, что сказалось на их взаимосвязях и взаимовлияниях в области материальной и духовной культуры, на всем укладе их жизни.

В частности, горское влияние прослеживалось в терской свадебной обрядности (музыкальные инструменты, музыка, песни, танцы, джигитовка), в родинной и похоронной обрядности терских казаков, в праздничных мужском и женском костюмах, в некоторых традиционных (горских в своей основе) социальных институтах и обычаях (куначество, аталычество, традиция гостеприимства и защиты гостя, браки "уводом" и др.).

Вместе с тем, для русского старожильческого населения притеречных районов была характерна и определенная стойкая консервация многих старых "дохристианских" языческих верований и суеверий, сочетавшихся со старообрядческими установлениями (старообрядцами, например, были гребенцы) и православием - последнее в форме традиций народного "бытового православия". Об этом свидетельствует культ предков, широко почитавшихся казаками, нашедший свое воплощение в погребальной обрядности (пережитки т.н. "навых дней", "окликание мертвых", "тайный помин", "свадьбы по смерти" девушек с исполнением специальных погребальных песен-плачей - свадебных и подвенечных песен на похоронах; "языческие" захоронения казаков с оружием и уздой коня и пр.


Синтез православной (бытовой) обрядности с восточнославянскими в своей основе "языческими" народными верованиями и представлениями, в которые, кроме того, сказались включенными и некоторые элементы местных дохристианских и доисламских верований северокавказских народов, можно проследить с такой же полнотой и в аграрной обрядности терских казаков, а также в обычаях и обрядах, связанных со строительством дома.

Своеобразие терского казачества, его региональная и этническая (в историко-этнографическом смысле) неоднородность, разновременность появления и сложения отдельных групп терского казачества (например, гребенцов) на Северном Кавказе, специфика культуры и быта, сложность исторических судеб и многое другое - все это нашло самое широкое отражение и в казачьем фольклоре Терека. В жанровом отношении, например, песенный фольклор терских казаков можно разделить на обрядовые песни, былины или героические песни на былинные сюжеты (по определению А.М.Листопадова, А.М.Астаховой и др.), исторические и лирические баллады и песни.

Изучение казачьего фольклора русского старожильческого населения Терека и Сунжи поможет исследователям не только понять многие неясные страницы жизни и быта, историю сложения этой "этнографической" или "этнической" группы русского народа, но и даст в руки исследователей богатый сравнительный материал для реконструкции многих ныне исчезнувших фольклорных жанров, восходящих к общей восточнославянской основе, проследить роль традиции и инноваций в развитии фольклора и многое другое.

В данном сообщении рассматриваются некоторые особенности жанрового состава народно-песенной культуры казачьих поселений по правому берегу Волги центральной части Астраханской области (сел Енотаевка, Копановка, Замьяны, Ветлянка, Грачи, Черный Яр). В основе сообщения — материалы фольклорных экспедиций автора в 1974–1981 гг.

В песенном репертуаре бывших казачьих станиц наиболее многочисленны напевы таких жанров, как женские лирические лирические неприуроченные (традиционные и поздние песни, а также плясовые, хоро- водные, частушки). Песни календарных жанров в этих селах пока не зафиксированы совсем, записи мужских воинских — единичны.

1)  2) 

Сравнительный анализ свадебных напевов, записанных в казачьих поселениях с записанными в других селах центральной части Астраханской области, выявил их взаимовлияние и взаимозависимость. Последующие исследования уточнят и дополнят эти наблюдения.

В конце XV - начале XVI в.в. правая сторона Яика стала заселяться русскими людьми - выходцами с Руси. Впоследствии из них сформировалась казачья община, известная как Уральское казачье войско.

Фольклору уральских казаков уделялось крайне мало внимания. Лишь в середине XIX в. он начинает проникать в русские журналы: "Отечественные записки", "Библиотека для чтения", "Маяк", "Морской сборник", "Москвитин". В них впервые публикуются предания и песни в качестве иллюстративного материала к статьям о жизни и быте уральских казаков. Сведения о жанровом составе и характере местного фольклора можно получить у местных бытописателей — И.И. Мелезнова "Уральцы. Очерки быта Уральских казаков." (Изд. Ш, СПб., 1910) и Н.Ф. Савичева, исторические и бытовые очерки которого печатались в "Уральских войсковых ведомостях", выходивших с 1867 г. Фольклором уральских казаков интересовались А.С. Пушкин и В.Г. Короленко. На основе собранных на Урале фольклорных источников ими сделана первая попытка объяснить некоторые стороны исторической и социально-бытовой жизни казачества.

Устное творчество уральских казаков представлено всего двумя песенными сборниками: Н.Г.Мякушин "Сборник уральских казачьих песен" (СПб.; 1890 г.) и А.и В.Железновы "Песни Уральских казаков" (СПб., 1899) с нотными расшифровками песен. Оба сборника нуждаются в фольклорной атрибуции произведений.

Систематическое собрание и изучение фольклора уральских казаков началось с 1960 года. За 20 лет работы обследовано 29 поселков, бывших казачьих станиц, записано около 7 тысяч произведений, из них 350 песен на магнитофонную ленту.

Ведущим в казачьем фольклоре является песенное творчество: былинные, лиро-эпические и исторические песни, строевые-походные, социально-обличительные и социально-бытовые, обрядовые, лирические любовные, плясовые, шуточные, народные романсы литературного типа, припевки-частушки. Открыты имена песельников, обнаружены песенные ансамбли с обширными поэтическими репертуарами.

Казачья песня — многоголосая, уральцы поют "истово", с глубоким чувством и артистизмом. Типичная манера исполнения песен — хоровая. Большое значение песельники придают запевалам и подголоскам. Подголосок украшает песню, точнее, делает ее песней. Прежде чем петь, исполнители тщательно обсуждают, кто будет "пущать подголосок", опасаясь, что по-настоящему "не протянут" песню. Своеобразна и сама манера исполнения песен.

Казачьи песни сюжетны. Они невелики по форме, но динамичны. Это связано с хоровой манерой исполнения. Былинные и лиро-эпические песни "Добрыня и Маринка", "Илья Муромец и Добрыня на Соколке-корабле", "Под сыр-матерым дубом" (о споре коня с соколом) записаны в хоровом исполнении. Эпические песни уральских казаков органически связаны с общерусской былинной традицией, но имеют свои особенности. Никому на Урале не удалось зафиксировать былины в полном сюжете. Они фрагментарны и разрабатывают один эпизод, отдельные сцены и картины, сходные с условиями казачьей жизни.

Казачьи исторические песни, особенно ранние по происхождению, трансформировались в лиро-эпические. Современные песельники поют их по традиции, не связывая содержание с определенным историческим событием. ("Как не ясные соколики солетались", "Утва", "Уж ты раздолье мое широкое", "Не один казак гулял", "На дубу было, дубочке" и др.). Характерная их особенность — обобщенность повествования. Хроникальность, точность в передаче фактов им не свойственна. Собственно исторические песни отразили уральскую казачью историю на всех этапах ее развития.

Высшее достижение казачьего песенного творчества — социально-бытовые песни. По тематике в них можно выделить социально-обличительные, о тяжести царской службы, о гибели казака на чужбине ("Заедаил князь Гагарин", "Полынушка, горька травинька", "О чем вскручинился, служивый", "Последний нонешний денечек", "Конь боевой с походным вьюком", "Распремила моя сторонка", "Число настало роковое", "Поехал казак во чужбину далеку".

Социально-бытовые песни, большинство из которых местного творчества и значения, рисуют положение трудового казачества с позиций их социального мировоззрения. ("Урал наш быстротечный", "Молодой мальчишка вырос на коне", "Прослужил казак три года", "Что в поселке за тревога", "Повестили с красным флагом" и др.). Они противостоят точке зрения, будто бы уральское казачество — привилегированная община с равными казачьими правами, казаков объединяет братство в строю и быту, они преданы вере, царю и отечеству.

Особое место в песенном творчестве занимают песни о Яике, Урале. Яик — воплощение казачьей родины получил яркую поэтизацию в устром творчестве, превратившись в образ олицетворенной реки Яика-Горниовича — кормилицы и поилцы, "золотое дно". Идеализация и эпическая обрисовка образа Яика не мешает, однако, его конкретному и реальному восприятию. Это результат глубокого художественного обобщения действительности.

Большую группу в современном казачьем песенном репертуаре составляет лирические песни, разнообразные по тематике, содержанию, художественной форме и мелодическому строю. Часть из них создана под влиянием литературных песен и детских романсов XVIII-XIX вв. В среде уральцев они локализовались и получили местную бытовую окраску и выражение. Лирический герой песен — казак, казачка. Песни рисуют их взаимоотношения, построенные на любовной коллизии. ("Люблю я казаченьку", "Куда, Ваня, едешь", "Пташка-канарейка громко распекает", "Скрылось солнышко из глаз", "Потеряла я колечко", "Не крепко красотка на ручке спала" и др.). Особенность композиции песен — повествование от первого лица, часто диалогического характера. Преобладающая функция песен — повествовательно-эстетическая.

Шуточные и сатирические песни — это собственно уральские по духу и характеру, продукт местного творчества. Они охватывают семейно-бытовую жизнь и людские нравы. Песни подобного рода привлекают не столько художественными достоинствами, сколько отражением в них казачьей социальной психологии. Особое место среди них занимают остроумные шутивно-озорные "багренные" куплеты-припевки, иногда исполняемые под пляску.

Активно бытующий жанр местного фольклора — частушки, в основном четверостишные и шестистишные рифмованные песенки. Записанные нами около 2-х тысяч частушек отражают весь комплекс жизненно-человеческих отношений и ощущений. Выделить из современного репер-

туара казачьи частушки невозможно. Ранними записями их у казаков не располагаем. Можно предположить, что у уральских казаков частушка появилась позже, чем в центральной России. Старшее поколение из казачьей среды называет эту форму песенок "припевками" и указывает на то, что традиционно припевки сопровождали свадебный обряд. Припевки органически вытекали из свадебной пляски, особенно в момент перехода молодых с гостями в дом невесты. У казаков частушки явились из свадебных припевок.

На основе фольклорно-экспедиционных материалов нами впервые реконструирована уральская казачья свадьба с сопровождавшим ее песенным творчеством. Определены песенный репертуар, характер и место песни в композиционной структуре свадебного обряда. Свадебный обряд уральских казаков оригинален и отличается от общерусской свадьбы не только отдельными элементами, то и общим веселым тоном. Песни, сопровождающие свадьбу, утратили свой обрядовый характер. Наряду с обрядовыми в прошлом песнями на свадьбе поются и наиболее популярные в казачьей среде — исторические и социально-бытовые.

Календарных обрядовых песен, кроме небольшого числа детских закличек, экспедиции за 20 лет не зафиксировали. Не дошли сведения о них и от дореволюционных собирателей.

Знакомы уральским казакам народные варианты песен и романсов русских поэтов. Они бытуют в основном в северных районах, граничащих с Куйбышевской и Оренбургской областями. Нами записаны казачьи варианты литературных песен на стихотворения А.Х.Дурова, В.А.Жуковского, А.С.Пушкина, Ф.Б.Миллера, С.И.Строилова, Н.А.Некрасова, И.З.Сурикова, А.В.Кольцова, Е.П.Гребенки, П.А.Горохова, А.Ф.Мерзлякова, М.И.Ожегова и др.

Устное творчество яицких-уральских казаков — часть общерусского фольклора. Оно выросло и развилось на общерусской фольклорной основе, на ее поэтических традициях и жанрах. Но много в нем собственного, что касается уральских казаков и создано ими.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ ТРАДИЦИОННОГО СТИЛЯ ПЕСЕН УРАЛЬСКИХ КАЗАКОВ

Традиционное музыкальное творчество уральских казаков в настоящее время только начинает изучаться. Первая и единственная до настоящего времени публикация песен уральских казаков с напевами осуществлена А.и В.Железновыми почти сто лет назад. Историческая ценность этого издания безусловна. Недостатки его связаны с ограниченными возможностями слуховой записи напевов, обработкой их в соответствии с нормами западно-европейской функциональной системы.

Задача настоящего сообщения — осветить некоторые особенности музыкального стиля песен уральских казаков, не нашедшие отражения в сборнике А.и В.Железновых, опираясь на современные звукозаписи.

Наиболее яркой чертой местного песенного стиля является контрастное сопоставление декламационного запева (декламация в свободном речевом ритме при сохранении рельефно очерченного звуковысотного контура, чаще всего основанного на секстовой интонации) и хорового подхвата песенного склада, характер которого определяется особенностями конкретного жанра (лирической, плясовой песни и т.д.). Контраст декламационности и песенности сохраняется в той же форме и в сольных исполнительских версиях. Вместе с тем, в традиции уральских казаков существуют и напевы, в которых подобный контраст отсутствует.

Характерный признак внутрислоговых распевов казачьих уральских песен — чередование различных гласных звуков при распевании слога — также не зафиксирован в публикации.

У уральских казаков, как и в других казачьих культурах, ясно различаются мужская и женская исполнительские традиции. В наиболее типичных для уральских казаков песнях (с историческими и социально-бытовыми сюжетами) преобладает мужская традиция исполнения, которая, однако, в настоящее время не исключает участия женщин.

Основной многоголосный склад уральских казачьих песен — двухголосие, верхний голос которого интонационно более подвижен. Мелодика песен опосредована вертикалью, основные созвучия которой — терция, кварта, квинта, октава. Октавное регистровое удвоение голосов всегда подчеркнуто их тембровым контрастом, что связано с разной манерой звукоизвлечения.

Уральские казаки, находясь в соседстве с народами иной национальности (например, казаками) по всей видимости не восприняли особенностей их искусства, сохранив традиционно русский жанрово-стилевые черты, приобретшие индивидуальность в условиях казачьего воинского социального уклада.

О КОНЕ В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ УРАЛЬСКИХ КАЗАКОВ

Тематика и система образов песенного казачьего творчества многообразна и своеобразна. Конь — его самый популярный и любимый образ.

Истоки этого образа восходят к древним мифологическим представлениям индоевропейских и других народов, где конь является важным атрибутом или образом ряда божеств и героев. Показательны дошедшие до нас отрывки скандинавских легенд, мифов, эпоса, примеры из древнегреческой поэзии ("Иллиада"). Творческое развитие получает образ коня в русском былинном эпосе.

В былинном репертуаре уральских казаков особое место занимают сюжеты о Добрыне, Дяде Степановиче, Харко, в которых важную роль играет образ богатырского коня, свидетельствующий о могуществе, силе, непобедимости его хозяина.

Более же всего образ коня развит в уральских казачьих песнях, заключающих в себе и живую историю уральского войска, и социально-бытовые зарисовки повседневной жизни. Жанровый состав этих песен разнообразен: лиро-эпические песни, исторические, военно-строевые, походные, социально-бытовые, лирические. Тематически они образуют две группы.

В песнях первой группы конь — центральный образ, вокруг которого развивается действие. Для них характерен ряд типичных тем, поэтических мотивов и образов связанных с конем: превосходство коня над другими животными и птицами (так в лиро-эпической песне "Сыр-матерый дуб" конь одерживает победу над соколом — птицей высокого и стремительного полета), оседланный конь без всадника — свидетельство гибели, вестник смерти и т.д. Многочисленные песни о казаке и коне разрабатывают мотив взаимной верности. Только на коня уповаает казак в тяжелых переходах и ратных делах: "Конь подо мной, то и бог надо мной". Умирая, казак отдает последние наказы коню. Песни такого рода глубоко поэтичны. В них широко используются эпитеты (часто постоянные), метафоры, гиперболы, придающие образам эмоциональность, выразительность.

В песнях второй группы - с преобладанием бытовой тематики - образ "добра коня", "верного товарища" не менее поэтичен, хотя может быть намечен отдельным штрихом, выделен одной фразой. Наделяние коня чертами человеческого существа, композиционные приемы монолога и диалога подчеркивают тесную связь казака с конем.

В поэтике социально-бытовых казачьих песен поздней формации особое место занимает образ "чужого коня" - символ бесправия, социального неравенства.

Так, исторические и социально-экономические судьбы уральского казачества оказывают прямое воздействие на эволюцию традиционного поэтического образа.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ СБОРНИКА А. И В. ЖЕЛЕЗНОВЫХ "ПЕСНИ УРАЛЬСКИХ КАЗАКОВ".

Александра Владимировна и Владимир Феофилактович Железновы известны прежде всего как собиратели и издатели музыкального фольклора уральских казаков. Наибольшую значимость для истории русской музыкальной культуры имеет их сборник "Песни уральских казаков" /СПб., 1899/¹.

Собирательская и исследовательская деятельность Железновых проходила в русле пристального интереса научной общественности России к казачьему фольклору, в частности к уральскому.

Среди собирателей уральских казачьих песен Железновы занимают особое место не только потому, что ими записаны редчайшие сюжеты, но в большей степени потому, что песенные тексты записаны вместе с напевами, что в XIX - начале XX века делалось не всегда. Искусством нотной записи мало кто владел, фонографы только-только стали применяться и были несовершенны, а другой звукозаписывающей аппаратуры вообще еще не было.

К работе над составлением сборника "Песни уральских казаков" Железновы приступили уже будучи хорошо подготовленными собирателями, после основательного знакомства с существующими сборниками русских народных песен. Обращению Железновых к изучению и непосредственному собирательству памятников музыкального фольклора уральских казаков способствовало влияние музыкального творчества и идей М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова и других композиторов "Могучей кучки". Немаловажное значение имели и творческие взаимоотношения Железновых с Балакиревым и Римским-Корсаковым. Интересны в этом плане сохранившиеся письма А.В. Железновой². Вообще воздействие идей и особенно практической деятельности композиторов "Могучей кучки" на полевую работу собирателей народной песни было более глубоким и разносторонним, чем это представляется в наше время.

Сборник "Песни уральских казаков" явился итогом нескольких поездок Железновых по станицам и поселкам Уральского казачьего войска. Многие песни записаны собирателями в их непосредственной народно-бытовой обстановке: на казачьей "вечерке", свадьбе, багренном ры-

1. Сборник был переиздан дважды: в 1901 и 1903 гг. в издательстве В.Г. Циммермана без всяких изменений.

2. Рукописный отдел ИРЛИ /Пушкинский Дом/, Ф. 162, оп. 4, ед. хр. 401, архив М.А. Балакирева; отдел рукописей ГПБ, ф. 640, оп. 1, ед. хр. 904.

боловстве. Хотя комментарии к песням не всегда обширны, все же в них четко указано место и время записи, имя, фамилия и возраст исполнителя. Сборник содержит 61 песню в обработке для голоса с сопровождением фортепиано, но представляет только часть огромного песенного собрания Железновых.

Собиратели ориентировались в основном на старинную казачью песню, ценную в музыкально-эстетическом отношении, несколько игнорируя народно-песенное творчество позднего происхождения - городской романс, рабочую песню. Вместе с тем Железновы стремились изучать казачью песню в историко-этнографическом аспекте. Обращая главное внимание на старую песню, представляющую "наибольший музыкальный интерес", они учитывали и городской романс и рабочую песню, сознавая тот факт, что "исключить последние песни нельзя, так как они дополняют историческую картину музыкального развития нашего казачьего войска от древних времен и почти по настоящее время"³.

Сборник содержит редкие образцы былин, исторических, балладных, лирических, военно-бытовых, свадебных и колыбельных песен. К достоинствам сборника следует отнести полное отсутствие в нем песен официально-казенного характера и бравурно-строевых, сочиненных на разные случаи походной жизни казачьими офицерами. В этом смысле сборник "Песни уральских казаков" Железновых выгодно отличается от "Сборника уральских казачьих песен" Н.Г. Мякушина /СПб., 1890/.

Сборник Железновых, созданный на основе слуховых записей, по своему характеру ближе собраниям более раннего периода, в частности сборникам Балакирева "40 русских народных песен" /1866/ и Римского-Корсакова "100 русских народных песен" /1876 - 1877/. Ассоциации с последним особенно сильны благодаря близости фортепианного сопровождения А.А. Петрова стилю гармонизаций Римского-Корсакова. Сборник "Песни уральских казаков" как бы завершал большой этап изучения и записи народной песни, связанный, что надо подчеркнуть, с именами выдающихся композиторов, введших народную песню в "большую музыку".

Репертуар казачьего музыкального фольклора легко подразделяется, как известно, на мужские и женские песни. В сборнике "Песни уральских казаков" преобладают мужские. Основу "мужского" песенного репертуара сборника составляют былины, "разбойничьи" /по терми-

нологии авторов/, исторические, бытовые песни. Песни "женские", к которым принадлежат свадебные, любовно-лирические, духовные стихи, в собрании Железновых представлены слабо или отсутствуют. Возможно, предпочтение, отданное именно "мужским" песням, объясняется их более высокими /по сравнению с "женскими"/ художественными достоинствами и своеобразием; однако подобное жанровое ограничение, не связанное с постановкой особых исследовательских задач, не оговоренное и фактически исключающее из поля зрения целый песенный пласт, выглядит произвольным и искажает представление о реальной системе песенных жанров, бытующих у уральского казачества.

Сопоставление песенного репертуара, запечатленного Железновыми, с кругом известных нам в настоящее время "мужских" песен позволяет выявить немного общих произведений. Это былины "Добрыня Никитич" и "Как доселе про Киян-море не слыхано", историческая песня "Взятие Азова", балладная - "Конь мой верный, конь ретивый". Все песни, кроме последней, бытуют с иными, чем в сборнике Железновых, напевами. Современная мелодия песни "Конь мой верный, конь ретивый" отдаленно напоминает железновский напев. Все эти факты свидетельствуют о том, что почти за столетие, отделяющее нас от времени создания сборника, в песенном репертуаре уральского казачества наметились изменения, которые связаны с угасанием старых песен и появлением песен с поздним интонационным строем и новой тематикой.

Наследие А.В. и В.Ф. Железновых еще слабо изучено. Предстоит еще поиски архива собирателей. Но и то, что выявлено, имеет высокую научную значимость в истории музыкальной фольклористики. И в том, что до нашего времени дошли напевы, порой очень древние, уральских казачьих песен в записях прошлого века, - пусть и не во всем удовлетворяющих требованиям современной науки о фольклоре, - огромная заслуга авторов сборника "Песни уральских казаков" - А.В. и В.Ф. Железновых.

3. Железнов Владимир. Несколько слов от собирателя. - В кн.: А. и В. Железновы. Песни уральских казаков. СПб., 1899, с. 3.

ТЕЗИСЫ СООБЩЕНИЯ

"ОСОБЕННОСТИ НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АЛТАЙСКИХ КАЗАКОВ"

Казачьи поселения на Алтае возникли в середине XVIII столетия в связи с организацией сторожевой служб на южных границах сибирских владений Российского государства. Важную роль в защите русских крестьян, осваивавших алтайскую пашню, от нападений джунгар и иных недругов с юга играла Колывано-Кузнецкая казачья оборонительная линия, объединявшая сеть военных укрепленных селений от Кузнецка до Усть-Каменогорска.

С первых же лет зарождения казачьего войска на Алтае стала очевидной необходимость заселения военной линии земледельцами, снабжающими казаков продовольствием. Кроме того, замлепашеством занимались и отставные казаки с их семьями. Таким образом, на протяжении всей истории существования алтайских казачьих станиц происходило активное взаимодействие земледельческой и воинской культур.

Как показывают результаты фольклорных экспедиций последних лет, проводимых Московской государственной консерваторией, ГМПИ им. Гнесиных и Фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР, в бывших казачьих поселениях песенные традиции не выходят в основном из русла остальных старожильческих песенных традиций на Алтае. Так же, как и в других старожильческих русских селах, там, где прежде были казачьи крепости, в репертуаре местных жителей важное место занимают круговые хороводные песни (в некоторых селах называемые "танками" — как на юге России). На свадьбах здесь центральное место занимают коллективные причеты подруг невесты, что типично для обрядов бракосочетания во всех старинных местных селах. В основном единым для всего региона оказывается традиционный песенный репертуар по названиям хороводных и свадебных песен. По структуре и стилю хороводные и свадебные песни в бывших казачьих поселениях на Алтае также по существу не отличаются от тех, что звучат в бывших крестьянских старожильческих селах.

В то же время музыкальная традиция алтайских казаков имеет одно важное характерное отличие, позволяющее все же рассматривать ее как особую, самостоятельную ветвь в местной народной культуре.

Это отличие связано с распространенностью в бывших казачьих станицах, форпостах, "маяках" песен воинского содержания, связанных с походной жизнью станичников.

Некоторые из таких песен по происхождению явно связаны с коренными казачьими традициями Дона, Урала "Вечерок-то вечера-ется", "Поднимались туманы, собирались казаки". Однако встречаются и такие, в которых ярко отражаются страницы местной, сибирской истории. Особенно наглядно это проявляется в воинской песне исторического содержания, записанной в селе Нижне-Озерное Усть-Калманского района Алтайского края "Пролегла — лежит Сибирь — дороженька", в которой описывается битва русских казаков с непокорными киргизами, получившими в поддержку сорокатысячное войско от султана. К местным, алтайским примерам принадлежит также более поздняя по стилю воинская песня "Казаки — верные сыны среди Персидских долин", напетая мужским дуэтом в бывшей станице Антоньевской.

По музыкальному стилю воинские казачьи песни на Алтае неоднородны. В некоторых случаях они излагаются в развитой многоголосной фактуре с элементами трех-четыrehголосия при достаточно контрастном соотношении голосов, что приближает их по стилю к материнским казачьим манерам. В основном же они по характеру многоголосия (ленточный тип) не отличаются от лирических "проголосных" песен в остальных старожильческих алтайских селах.

О ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ОРЕНБУРГСКИХ КАЗАКОВ.

Разнообразие и неоднородность местных песенных стилей Оренбургской области представляют особые трудности для исследования. Специфические особенности песенного фольклора оренбургских казаков обусловлены историей заселения края.

Первый этап заселения края (XVI век) связан с появлением на Яике (р.Урал) донских казаков, которые постепенно продвигались от устья реки вверх по течению, основывая урочища.

Второй этап (XVIII век) – административное заселение края. Для защиты юго-восточных границ русского государства в 1735–1743 гг. был основан г.Оренбург, а также Оренбургский казачий корпус, в который вошли Уфимские, Самарские и Исетские казаки. В это же время образовался ряд крепостей по Оренбургской оборонительной линии.

Третий этап (XIX век) – переселение крестьян и беглых людей из центральных и южных областей России, а также с Украины и Белоруссии.

Основными источниками формирования песенной культуры оренбургского казачества явились донская, южнорусская и украинская песенные традиции.

Автором настоящего сообщения в экспедициях 1978–79 гг. обследовано более 20 сёл и станиц центральных районов Оренбургской области. Объектами сравнительного анализа избраны песенные традиции с.Преображенка Шарлыкского района (южнорусская по происхождению), с.Черкассы Саракташского района (украинская) и станицы Затонной Илекского района (родственная донской традиции).

В результате сравнительного анализа выявилось различие жанровых систем сравниваемых традиций, песенного репертуара исполнительских коллективов и доминирующего типа многоголосной фактуры. Так, ведущий жанр южнорусской традиции – свадебные "алилешные" песни, распеты в гетерофонной фактуре с незначительным разветвлением голосов. Основной жанр украинской песенной традиции – протяжные песни, тип фактуры – усложнённая гетерофония. В центре жанровой системы донской традиции – протяжные и свадебные песни, распеты в гетерофонном многоголосии с ведущим верхним голосом и группой певцов, исполняющих "втору".

Наблюдается переход песен мужской исполнительской традиции (походных, исторических, рекрутских) в женскую.

Современное бытование оренбургских песенных традиций связано с функционированием различных типов местных фольклорных коллективов. Изучение структуры традиционных коллективов, их репертуара, работа с ними

с учётом специфики оренбургского песенного фольклора является важнейшим условием сохранения местной песенной культуры.

ВОПРОСЫ АНАЛИЗА ПЕСЕННЫХ ЖАНРОВ В ТРАДИЦИИ НЕКРАСОВСКИХ КАЗАКОВ.

Песенные жанры у некрасовцев являются выражениями системы их жизни. С этой точки зрения музыковедческий жанровый анализ призван решать общие вопросы /такие как познание закономерностей художественного мышления, задачи исторической реконструкции/, конкретизируя их в трёх аспектах: историческом, этнографическом, искусствоведческом. Среди указанных трёх подходов к анализу жанровой системы ценные материалы для изучения исторических истоков устного творчества казаков способна дать структуральная фольклористика. Ведь предметами её внимания оказываются, разумеется, не только слогоритмические, но и жанровые структуры, которыми и богата некрасовская музыка. Внутри музыкального достояния некрасовских казаков различаются целых три жанровых сферы. Помимо русских песен это также область культовых распевок и турецкая народная музыка, к которой отчасти примыкают "инонациональные" инструментальные наигрыши /на губнущке и гармошке/. Эти сферы контрастны, а их взаимодействие обеспечивает полноту и насыщенность всей художественной деятельности некрасовцев. В то же время собственно песенные жанры представляются подчеркнуто однородными.

С точки зрения некрасовцев есть следующие главные песенные жанры: песни на свадьбу, карагодные и крыловые^{1/}. Все они концентрируются по преимуществу в границах одного сезона — весны. Именно весной некрасовцы по традиции справляли свадьбы и водили "по солнцу" медленные карагоды. Причем, свадебный и карагодный цикл венчался крыловыми песнями. Свадьба включала не только традиционные обрядовые

^{1/} "Крылом" некрасовцы называют свою основную хореографическую форму /"воротца"/. "Ходение в воротца", которое охватывает пространство всего села, имеет в России аналоги как на Севере, так и на Юге /например, в одном из видов курских танков/.

песни и плачи (особо отмечен каноническое двойное "обогащивание", параллели которого являет на Русском Севере Кокшеньгская свадьба). Этот цикл вбирает в себя протяжные лирические песни и былины. Плясовые же песни как самостоятельный жанр некрасовцы не выделяют. Все веселые песни именуются шуточными, детскими. Несколько особняком стоят исторические песни некрасовцев. В некрасовском быту они означивали национальную самобытность и историческую уникальность коллектива. Недаром глава этой ветви казачества И.Ф.Некрасов стал главным песенным героем. Кроме того, некоторые исторические песни играли роль воинских походных, строевых. Есть у некрасовцев другие, более частные жанровые разновидности песен, например, песни "детские" — "молодые" — "дедовские".

Общие черты некрасовских песен сказываются на трех уровнях музыкальной организации: в фактуре, синтаксисе и музыкально-поэтической строфике. Единство, однородность гетерофонного фактурного склада служат опорой различным песенным жанрам. Наибольшая стабильность фактуры характеризует крыловые песни, а предельная разветвленность голосов — карагодные песни. Общность фактурного склада поддерживается в песнях различных жанров единством темпов. Широкообъемный амбитус, особенно в ряде карагодных и исторических песен, позволяет голосам ветвиться, расцвечивая и нередко по-новому индивидуализируя основную канву напева.

Основа стихосложения некрасовских песен — пятисложник. Из него "прорастают" семисложный стих и множество составных структур (5+5+4, 7+5+5+7 и др.). Впрочем, в песнях некрасовцев есть и принципиально иные стиховые формы (в крыловых и карагодных песнях — едомыйка и форма 4+4+3). Основная форма строфы — цепная двухстрочная. У некрасовцев есть лишь один однострочный напев (свадебный "сиротский", на посадке). Трехстрочная форма встречается в карагодах. Строфы у некрасовцев не имеют припевов, таких как "ладо" или "лели".

Для синтаксической организации песен некрасовцев характерны распева, нечетные по количеству долей музыкального времени (к примеру: 5+5, 6+7, 9+9, 9+12, 11+11, 13+14, 10+9+10 счетных долей). Ритмический облик напевов во всех жанрах корректируют добавочные временные доли, особенно в середине строфы.

В песенной культуре некрасовцев есть много примеров "полинапевных" (на разные напевы) поэтических текстов, зачастую принадлежащих различным жанрам (сиротская свадебная и карагодная "Потяните вы, ветры сильные"). Напротив, уникальным фактом представляется отсутствие политекстовых напевов. Назовем лишь два исключения: "Былина о Садко" и историческая песня "Как задумал же наш царь жениться", а также песня об Игнате

Некрасове "Не зоря, зоря занималася" и "Во евре, евре, во евреюшке"¹⁾.

Показательно, что песенная система у некрасовцев совпадает с жанровым строением устного творчества других ветвей русского казачества. Ее ведущий ориентир — лирическая песня. Содержание жанровой системы в традиции некрасовских казаков наглядно выясняет связи с традиционной культурой Средней и Северной России.

Анализ некрасовских жанров может способствовать по возможности более точному и доказательному освещению прошлого и настоящего в развитии казачьей традиции.

1) То есть, как поясняют некрасовцы, "во Европе".