12. Песни Печоры / Изд. подг. Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Б. М. Добровольский. М.; Л., 1963.
13. Песни села Завгороднее / Запись, нотация, пред. и комм. Е. А. Дороховой. М., 1987.
14. *Пьянкова С. В.* Свадебные песни родины Глинки. М., 1977. (Серия «Из коллекции фольклориста».)
15. *Руднева А. В.* Русские народные песни Подмосковья, собранные народным певцом-умельцем П. Г. Ярковым с 1890 по 1930 гг. М.; Л., 1951.
16. *Руднева А. В., Щуров В. М., Пушкина С. И.* Русские народные песни в многомикрофонной записи. М., 1979.
17. *Соловьева Т.* Среднеокская свадебная традиция: к вопросу типологии южнорусской свадьбы. М., 1989. (Рукопись.)

М. А. Енговатова, Б. Б. Ефименкова

К ВОПРОСУ ТИПОЛОГИИ РУССКОГО ПЕСЕННОГО МНОГОГОЛОСИЯ

Основные представления о русском народном песенном многоголосии сложились в отечественной фольклористике задолго до появления документальных звукозаписей. Более того, даже в 80–90-е годы XIX века, когда проблема многоголосия активно обсуждалась в работах Ю. Н. Мельгунова (11), Н. Е. Пальчикова (12), В. П. Прокунина (10) и других исследователей, не существовало методики даже слуховой его записи. И наравне с разработкой теоретических вопросов эти авторы еще только предлагали первые, очень несовершенные и весьма сомнительные с современной точки зрения способы фиксации столь сложного явления.

Казалось бы, в этой ситуации можно ожидать чрезвычайной пестроты теоретических умозаключений, но история поражает нас удивительным единодушием исследователей. Все — в той или иной форме — придерживались одинаковых представлений, суть которых сводилась к следующему. Русское народное многоголосие принципиально отличается от «ученого» западноевропейского, как полифонического, так и гомофонно-гармонического. Это национально самобытный полифонический склад, возникающий в результате варьирования напева группой певцов и представляющий собой

сплетение основной мелодии с ее вариантами-подголосками — подобно стволу и ветвям кроны дерева. Наиболее отчетливо этот взгляд был сформулирован А. Н. Серовым: «...Народ поет не все время в унисон, но "подголоски" и "припевы" в других голосах, кроме главного, ведущего мелодию, создаются только в виде мелодической прикрасы, в виде модификации, варианта, а никак не сплошь под каждую ноту данного напева» (22, *134*).

Одной из причин укоренения этой идеи в умах всех русских авторов, писавших о народном многоголосии, было, вероятно, то, что, не имея в руках полноценного материала, они вынуждены были исходить из умозрительных представлений, формировавшихся под влиянием западноевропейской полифонии, в которой есть главный голос, ведущий тему, и каждая партия является одной мелодической линией. Поэтому напев в многоголосном изложении мыслился исследователями как некая вокальная линия одного из исполнителей. Наверное, здесь сыграла роль и долгая практика сольных записей народных песен, продолжавшаяся в период изучения многоголосия. От подобных заблуждений не была свободна даже Е. А. Линёва, уже имевшая звукозаписи подлинного народного многоголосия. Приведем, например, ее характеристики подголоска: «подголоски — отклонения от основной мелодии», «каждый подголосок — вариант основной мелодии» (см. 2). Правда, Линёва предложила применять к русскому многоголосию термин «гетерофония», возрожденный Гвидо Адлером и понимаемый им в очень общей форме как свободное движение различных голосов.

Еще одной из причин, определившей расхождение, «ножницы» между певческой практикой и ее теоретическим осмыслением, была направленность исследований многоголосия на решение проблем, связанных с обработкой народных песен и композиторским творчеством в народном стиле, что ставило перед учеными специфические задачи. Подобную практическую ориентацию имели как первая теоретическая работа Ю. Н. Мельгунова (11), так и завершающие этот период труды А. Кастальского (7). Показательны в этом отношении музыкальные примеры, на которые он опирался — композиторские обработки народных песен и даже сочинения в народном духе.

В результате в отечественной науке формируется теория так называемой *подголосочной полифонии* как единого господствующего многоголосного склада в русской народной песне.

Нельзя сказать, что более поздние работы с опорой уже на звукозаписи (П. А. Кулаковского (8), А. В. Рудневой (19, 20), Т. В. Поповой (15), Т. С. Бершадской(1)) как-то принципиально изменили

представление о народном ансамблевом пении, хотя каждый из авторов вносил в теорию народного многоголосия некоторые уточнения. Так, А. В. Руднева выделила несколько региональных видов подголосков, Т. В. Попова назвала в качестве самостоятельных складов многоголосия, предшествующих, по ее мнению, подголосочно-полифоническому, гетерофонию и бурдонное двухголосие, Т. С. Бершадская также выделила гетерофонию как ранний и, по ее мнению, «наиболее примитивный многоголосный склад». Но ни один из них не усомнился в существовании описанного предшественниками некоего подголосочно-полифонического склада, ни один не разработал законченной концепции, которая отвечала бы правилам систематики и опиралась на единые принципы классификации.

Теория подголосочной полифонии продержалась в фольклористике вплоть до 60-х годов XX века, а в учебниках классической полифонии господствует еще и сейчас. Впервые ее подверг критике — правда, в устной форме — Е. В. Гиппиус. Он указал на нецелесообразность использования термина «подголосочная полифония» и связанной с ним теории, поскольку ее авторы исходили из неверных представлений о существовании единого типа русского народного многоголосия, об обязательности главного мотива, о подголоске как его варианте. Однако Гиппиус признавал возможность применения теории подголосочной полифонии по отношению к композиторскому творчеству.

По мере расширения полевой собирательской работы, совершенствования звукозаписывающей аппаратуры и методики звукозаписи теория подголосочной полифонии стала явно обнаруживать свою несостоятельность. Оказалось, что формы народного многоголосия гораздо разнообразнее, чем мыслилось вначале, и что представление о «стволе» и «ветвях» весьма трудно, а иногда и просто невозможно соотнести с конкретными песенными реалиями. Отсюда — зыбкость значений тех терминов, которыми описывался народный многоголосный склад.

Из двух основных видов многоголосия — подголосочная полифония и гетерофония — ни один не был четко определен, не была обозначена и демаркационная линия между ними. Гетерофонию в синхроническом срезе рассматривали как неразвитую или недостаточно развитую подголосочную полифонию, в диахроническом — как более раннюю ее форму. Таким образом, один термин объяснялся из другого и отражал не конкретные многоголосные структуры, а общее суммарное представление собирателей и исследователей о народном пении.

Труднее всего поддавался идентификации, соотнесению с песенным материалом термин «подголосок» в его прежнем понимании. Одномикрофонные записи не давали возможности по-настоящему понять внутреннюю организацию многоголосного пласта, услышать, что делает каждый певец, каковы функции участников ансамбля, как согласовано их пение между собой. Довлеющее же представление о стволе и ветвях, о подголоске как вариации основного напева стало прокрустовым ложем, в которое любым способом втискивались самые разные многоголосные формы, совершенно не отвечающие данной схеме. При этом каждый исследователь так или иначе приспосабливал термин «подголосок» к материалу и своей позиции.

Многомикрофонные записи последних десятилетий в корне изменили ситуацию. Они раскрыли структуру многоголосного пласта и показали несостоятельность прежних представлений, заставили отказаться от насилия над материалом, от подчинения его априорно заданной схеме — и пойти не от теории к практике, а наоборот.

Что же открыли партитуры? Они показали, что ключевым в структуре и типологии форм народного многоголосия является понятие *голосовой партии*. Основной ошибкой ученых прошлого было то, что единицей дифференциации многоголосной фактуры они считали каждую исполнительскую версию, то есть пение каждого участника в ансамбле. Многомикрофонные записи раскрыли нам, что в народной партитуре существует объединение нескольких версий в отдельные группы, каждая из которых обладает определенной функцией в системе целого. Эта однофункциональная группа исполнительских версий и является единицей ансамблевой структуры, ее мы и называем голосовой партией. Голосовая партия (по народной терминологии — *голос*) может иметь и одного исполнителя. Важным, принципиальным качеством голосовой партии является функциональное равноправие всех ее участников. В пучке исполнительских интерпретаций нет главных и второстепенных версий, нет основной мелодии и подголосков. Так ее понимают и народные певцы. *«Мы все в один голос поем»*, — говорят они.

Что указывает на принадлежность группы исполнительских версий напева одной голосовой партии, на объединение их одной функцией в многоголосной фактуре? Перечислим основное:

- общность диапазона;
- единый тип мелодического развертывания (например, движение мелодии по определенному контуру или мелодическая педаль — бурдонирование на одном-двух звуках);

- единая или сходная мелодическая композиция (набор и последовательность одних и тех же ячеек);
- единство ладовой структуры (система опорных звуков);
- в большинстве случаев — единство тембра.

Степень различия вокальных версий одной голосовой партии зависит от типа ладовой структуры, характера ансамбля, мастерства, умения исполнителей. При малой развитости вертикального компонента лада в голосовой партии будут преобладать унисоны или неосознанные созвучия, кластеры. При достаточной опосредованности мелодики узкообъемными созвучиями и мастерстве исполнителей в голосовой партии возникает ряд определенных отхождений от унисона. И партия в целом будет представлять собой чередование унисонных участков с участками довольно значительных расслоений.

Известно, что в русской народной культуре распространена практика пения в разных регистрах (сопрановом и альтовом у женщин, теноровом и баритональном у мужчин). При этом отдельные вокальные версии голосовой партии могут быть «вынесены» на октаву вверх или вниз от уровня других ее исполнителей. В настоящее время на это явление существует две точки зрения: одни исследователи (например авторы статьи) не считают октавное дублирование функционально самостоятельным, другие же оценивают его как самостоятельную партию на основе тембрового отличия[1].

Количество и облик голосовых партий, их функциональное соотношение в форме целого и определяют *тип многоголосия*.

Изучение многомикрофонных нотаций показало, что в песенном искусстве восточных славян многоголосная фактура может содержать одну, две, реже — три голосовые партии. Причем первые два случая распространены очень широко, третий представляется более локальным. Количество голосовых партий четко осознается самими исполнителями, которые всегда могут сказать, на сколько *голосов* они поют (напомним, что традиционный термин *голос* означает именно голосовую партию). При наличии двух или трех функционально самостоятельных голосовых партий между ними возникает определенная иерархия, субординация: выделяется одна основная партия и одна-две второстепенные. Эта субординация голосовых партий также осознается народными певцами, что отражено в их терминологии. Так, две голосовые партии фактуры исполнители соотносят как *голос* и *подголосок*, *петь — брать в гору*, *петь — выносить*, *вести* и *подводить* и т. д. Исполнителями осознается не только структура многоголосия (количество голосовых партий), но и их облик (характер мелодического движения, тембр и проч.). Например, фактуру, складывающуюся из мелодически развитой и бурдонной голосовых партий, они характеризуют так: «*Мы разводим, а она тянет*». И эти примеры легко умножить.

[1] Так, например, считает этномузыковед А. С. Кабанов.

Как выражается в структуре напева субординация его функционально самостоятельных пластов? Партия основного напева играет главную формообразующую роль на всех уровнях структуры: именно ее ячейковое строение определяет мелодическую композицию и ладовую форму напевов. Как показали экспериментальные записи, в сольных интерпретациях песни исполнители преимущественно или исключительно воспроизводят именно эту партию. Ее доминирующая роль в структуре напевов подчеркивается и тем, что песни, распетые в разных видах фактуры, оказываются сопоставимыми именно на уровне основной голосовой партии[1]. Весомость основной голосовой партии подчеркивается еще и тем, что ее исполняет бóльшая часть участников ансамбля.

Второстепенные голосовые партии (одна или две) могут быть очень различными как по структуре, так и по функции. Их исполняет обычно меньшее количество певцов, нередко они бывают сольными. Столь же разнообразны и формы их связи с основной партией, что будет оговорено при характеристике конкретных видов многоголосия.

Первую типологическую систематику народного многоголосия восточных славян с опорой на описанные характеристики — количество голосовых партий, их облик и соотношение — предложил Е. В. Гиппиус, выделивший четыре основных типа многоголосия в традиционном песенном слое:

- гетерофонию (однофункциональное многоголосие — с одной голосовой партией);
- бурдонную диафонию (с двумя голосовыми партиями, одна из которых — бурдон);
- функциональное двухголосие (с двумя самостоятельными мелодическими партиями);
- функциональное трехголосие (с тремя голосовыми партиями).

[1] К такому пониманию фактуры очень близки наблюдения Е. А. Линёвой, искавшей основной напев или *голос* путем сравнения разных вариантов одной песни.

Эту систематику и ее принципы можно принять за основу современных и, главное, предстоящих исследований. Она, конечно, требует уточнения и корректировки на обширном материале, ибо каждый выделенный тип существует во множестве видов, не считая даже переходных и смешанных, гибридных явлений.
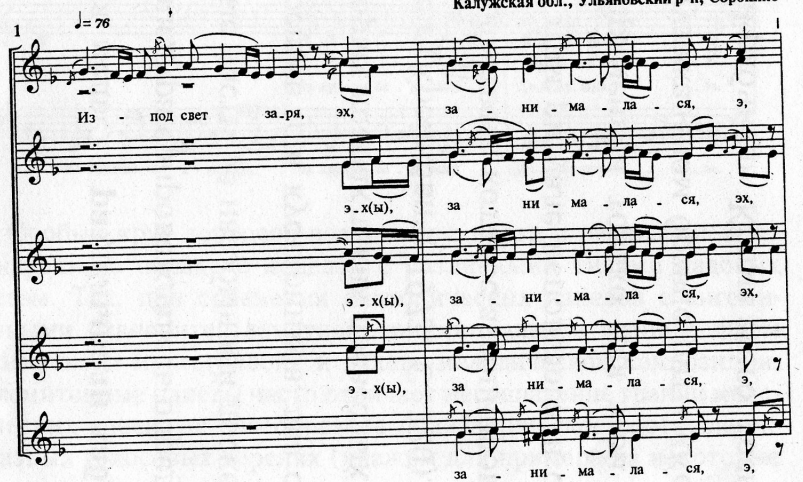
Остановимся несколько подробнее на основных типах народного многоголосия в свете той проблематики, которая вырисовывается сегодня.
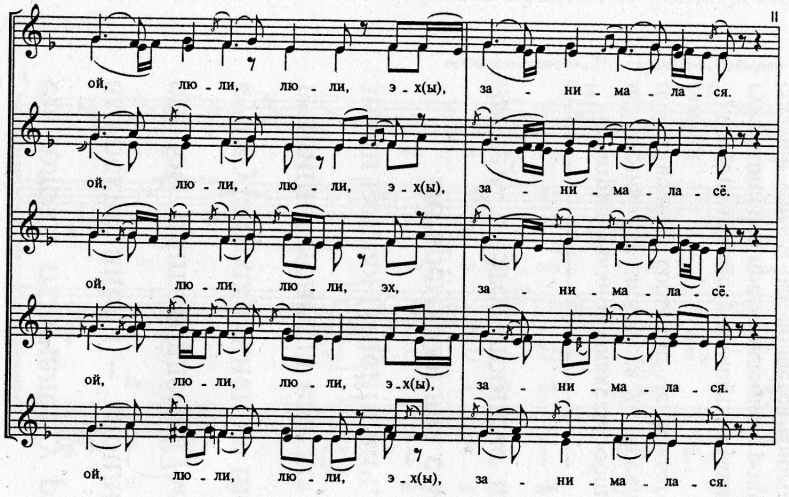
Гетерофония. Гетерофонный склад распространен у русских на громадной территории, охватывает огромное количество традиций, будучи связанным в них с разными жанрами — от простейших закличек до сложных протяжных песен. Естественно, что это порождает множество его видов, до сих пор не систематизированных. Видовое многообразие гетерофонии требует тщательного изучения и выработки новых критериев для типологической систематики. Е. В. Гиппиус указал на два вида гетерофонии:

- монодийную (в мелодике, неопосредованной созвучиями или опосредованной ими в очень незначительной степени);
- вариантную (при более или менее весомом вертикальном компоненте ладообразования).

Монодийная гетерофония при наличии тех или иных локальных особенностей имеет ярко выраженные типовые признаки.

Калужская обл., Ульяновский р-н, Сорокино





Что же касается термина «вариантная гетерофония» — в том его значении, в каком он был употреблен Е. В. Гиппиусом («равноправные версии одного напева»), — то сейчас ясно, что он покрывает множество разных видов гетерофонии, не говоря уже о промежуточных и переходных. Существуют виды вариантной гетерофонии без дифференциации гетерофонного пучка и с определенным его расслоением. Впервые на расслоение гетерофонного пучка голосов в связи с тяготением отдельных исполнителей к разным участкам звуковой шкалы указал Е. В. Гиппиус в предисловии к сборнику «Двенадцать русских народных песен в партитурных нотациях» (4). Современные записи подтверждают это наблюдение (см. 9, 18).
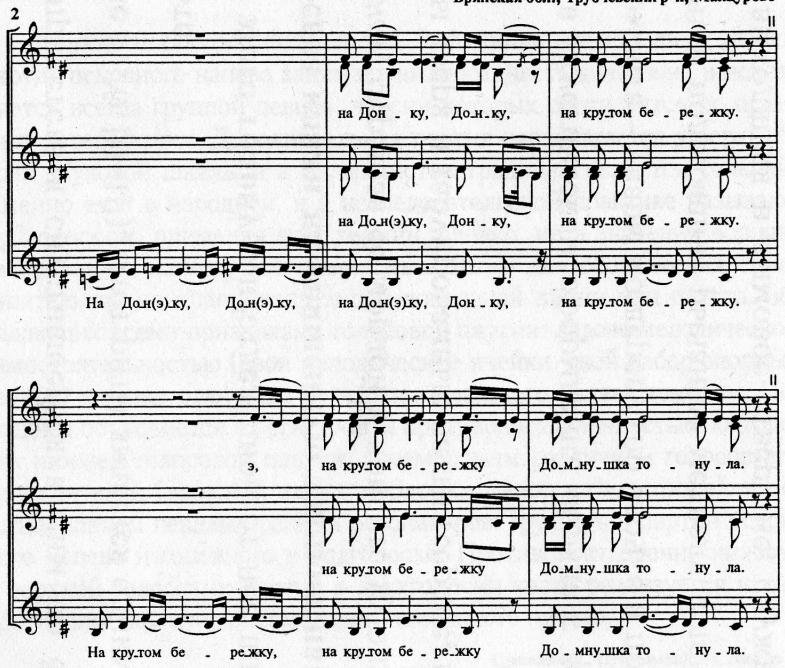
Исследователь казачьей песенной традиции Т. В. Дигун описала вид гетерофонии с более глубокой внутренней дифференциацией — с выделением исполнительской версии у верхнего края диапазона, которая противопоставлена остальным еще и по тембру (см. 5). Дигун назвала этот вид гетерофонии многосоставным и была склонна рассматривать его как переходную или промежуточную форму к более сложному типу фактуры.

Важно обратить внимание на то, что в ряде случаев дифференциация диапазона внутри гетерофонного пучка возникает не у всех исполнителей. В партитуре существуют исполнительские версии, которые как бы противостоят этой дифференцирующей

тенденции и, используя весь диапазон, восстанавливают единство общего звукового пространства. До сих пор не ясно, является ли наличие или отсутствие подобных вокальных версий типовым признаком гетерофонии.

Особенно актуальна эта проблема для южных видов гетерофонии (в силу большого звукового объема), где подобные исполнительские версии, похоже, приобретают значение самостоятельных, со своей специфической функцией.
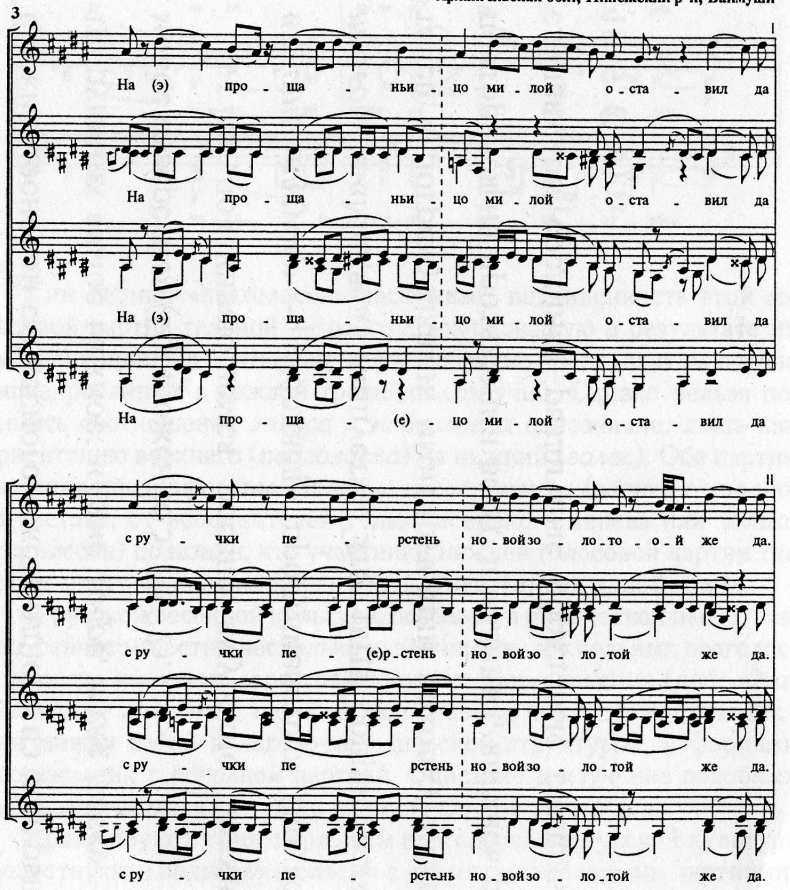
Брянская обл., Трубчевский р-н, Манцурово



Особый круг вопросов возникает в связи с реализацией гетерофонного склада в напевах с различными типами ладовых систем. Так, при сравнении диатонических напевов с ангемитонными становится заметной принципиальная разница форм взаимосвязи многоголосия и ладово-мелодической композиции. Ангемитонные напевы часто отличает несовпадение границ мелодических ячеек, их своеобразное полифоническое соотношение в разных голосовых версиях (укажем для примера на некоторые окские традиции).

Еще одна группа проблем связана с практикой регистровых удвоений.

Архангельская обл., Пинежский р-н, Ваймуши



Напомним, что с нашей точки зрения эти удвоения не являются не только типовыми, но и видовыми характеристиками гетерофонии. Однако, как отмечалось выше, существует и противоположная точка зрения. Разрешение этой проблемы возможно лишь при дальнейших исследованиях.
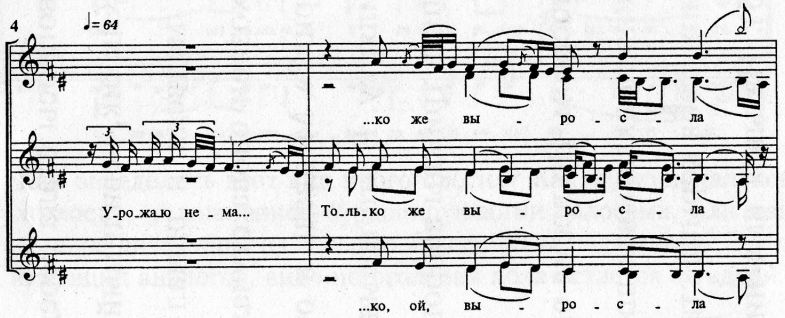
Выявление видов гетерофонии откорректирует и систему общих — родовых — их признаков, позволяющих отнести все эти виды к одному типу, то есть уточнит понимание самого термина «гетерофония» и снимет ту пестроту его интерпретаций, которая, к сожалению,
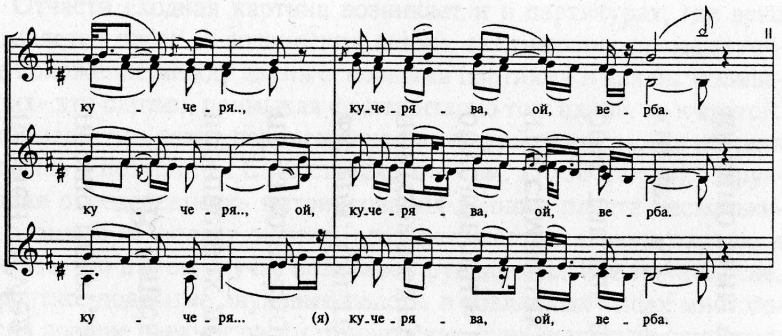
характерна и для сегодняшнего дня. Эта задача — первоочередная, так как гетерофония — не только один из самых распространенных типов многоголосия у восточных славян, но и обязательный компонент других, более сложно организованных многоголосных форм.

К ним относится прежде всего функциональное двухголосие — столь же широко распространенный тип многоголосной фактуры, как и гетерофония. Его ареал охватывает практически всю русскую этническую территорию, за исключением северных и северо-западных земель, где он встречается эпизодически.

Функциональное двухголосие. В функциональном двухголосии партия основного напева занимает нижнюю часть диапазона и исполняется всегда группой певцов, версии которых соотносятся по принципу гетерофонии. Дополнительная партия располагается у верхнего края звуковой шкалы и в большинстве традиций является сольной. Именно ее и в народной, и в исследовательской практике называют *подголоском*, применяя этот термин, однако, не в значении варианта основного напева, а с иным смыслом — для обозначения самостоятельной контрапунктирующей вокальной линии или пласта, обладающих всеми признаками голосовой партии: ладово-мелодической самостоятельностью (свои мелодические ячейки, свой набор опорных звуков) и резко отличным от партии основного напева тембром. Последнее объясняется и регистровой противопоставленностью подголоска нижней голосовой партии, и тембровым различием голосов его исполнителей (женский альт в *подводке*, тенор в *дишканте*), и использованием певцами разных резонаторов: грудного в партии основного напева и головного в подголоске. Противопоставление нижней и верхней голосовых партий в двухголосии часто реализуется и как противопоставление ансамблевого и сольного начала.

Сумская обл., Путивльский р-н, Линово





Сам термин «подголосок» раскрывает подчиненность этой голосовой партии главной — *голосу*, возникающую в результате их субординации. По вертикали их согласование происходит на основе типизированных в каждой традиции созвучий. Однако нельзя понимать соотношение *голоса* и *подголоска* однозначно, лишь как ориентацию верхнего (*подголоска*) на нижний (*голос*). Обе партии взаимно ориентированы. Полевые эксперименты (записи от полного состава, от исполнителей только основного напева или только подголоска) показали, что участники нижней голосовой партии так же не могут полноценно петь без подголоска, как и он без них.

В русской песенной культуре, особенно в лирической песне, нам уже сейчас известно несколько различных видов сольных подголосков, часто имеющих свои традиционные наименования (*подводка*, *дишкант*, *голосник*, *тонкий голос*, *вывод* и т. д.). Различаются они между собой и ладово-мелодической структурой, и формами координации с основной партией. Описание и изучение подобных видов многоголосия — одна из задач сегодняшнего дня.
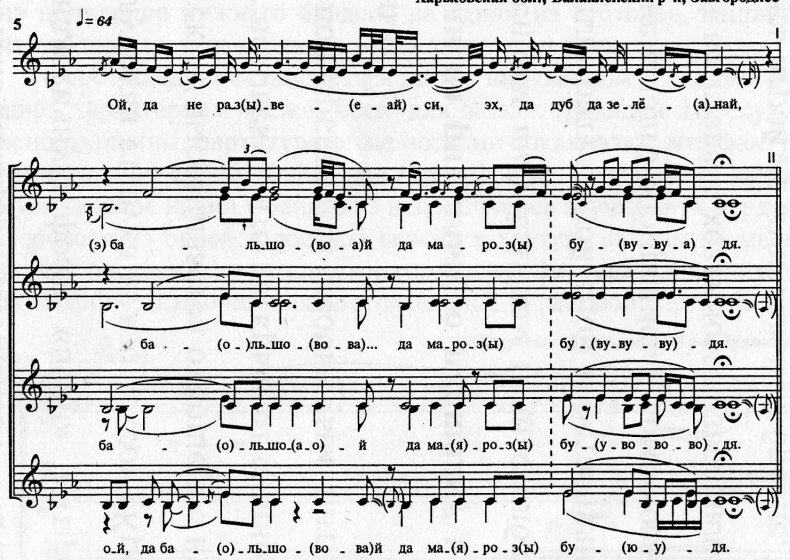
Кроме двухголосия с сольным подголоском в русской культуре существуют и виды двухголосия с двумя ансамблевыми партиями. Они наименее исследованы и сейчас мы не всегда можем сказать, каково функциональное соотношение голосовых партий в том или ином случае.

Особая группа проблем в изучении функционального двухголосия возникает в связи с многосоставным (по терминологии Т. В. Дигун) строением гетерофонного в своей основе пучка нижней голосовой партии. Мы имеем в виду выделение в нем отдельных вокальных линий, имеющих структурные, а иногда и тембровые отличия. Возможна разная атрибуция возникающего при этом

многоголосия. В одних случаях (например при наличии в гетерофонном пучке одной эпизодически бурдонирующей версии) нового качества многоголосия не возникает, так как этот признак неустойчив и определяется лишь индивидуальными свойствами того или иного исполнителя. В других случаях (например при наличии так называемого *верхнего баса* в казачьем многоголосии с *дишкантом*) самостоятельность этой вокальной линии столь велика и столь устойчива в традиции, что такое многоголосие можно считать самостоятельным видом функционального трехголосия, или формой переходной между двух- и трехголосием.

Встречаются и более сложные случаи, которые однозначно не вписываются в предлагаемую систематику. Примером может служить многоголосие лирических песен русского села Завгороднее Слободской Украины (публикация Е. А. Дороховой, см. 14). Здесь нижний пласт исполнительских версий состоит из мелодически развитых и бурдонирующих линий. К нему присоединяется ярко самобытный сольный подголосок.

Харьковская обл., Балаклейский р-н, Завгороднее
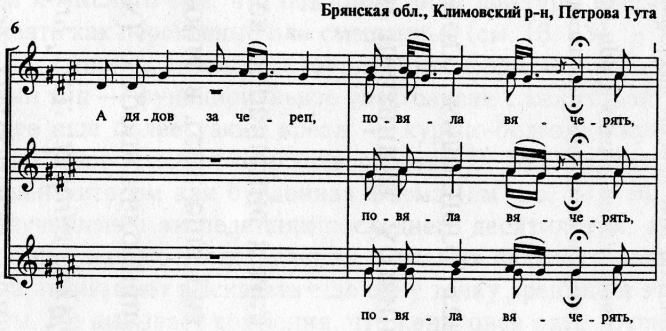


Как определить этот вид многоголосия? Как функциональное двухголосие, усложненное бурдонирующими голосами, или как бурдонную диафонию, на которую «наслоился» подголосок? Этот, не имеющий аналогов, вид многоголосия пока остается загадкой.

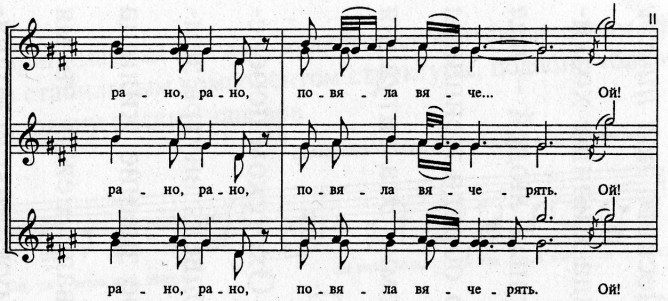
Отчасти сходная картина возникает и в партитурах, где ясно выделяется пласт мелодических линий, занимающих промежуточное положение между двумя основными партиями и как бы «сшивающих» эти партии, примыкая фрагментарно то к одной, то к другой. (Нам известны такие воронежские партитуры, в частности из села Россошь в нотации Е. С. Кустовского — см. 17, № 34–36). Структурная определенность интонирования данного пласта несколькими певцами позволяет оценить его как самостоятельную партию и считать, что в этом случае возникает функциональное трехголосие. Вероятно, подобные звуковые пласты в различных типах многоголосия вообще следует рассматривать как функционально самостоятельные. Это вопрос, требующий серьезной проработки.

Таким образом, очевидно, что даже такой простой на первый взгляд тип многоголосия, как функциональное двухголосие, ставит перед современными исследователями еще много проблем.

Бурдонные формы. Прежде чем говорить о бурдонной диафонии как определенном типе многоголосия, необходимо остановиться на самом явлении бурдона в песенной культуре восточных славян. Специфика его, во-первых, в том, что в подавляющем большинстве случаев он исполняется с поэтическим текстом, в том же ритме, что и прочие голосовые партии, а не является педалью или тянущимся звуком. Во-вторых, бурдон у восточных славян мелодизирован и поэтому редко ограничивается одним звуком, а как правило, захватывает и соседние ступени лада. Иногда эта мелодизация настолько значительна, что противопоставление бурдона мелодически развитым голосовым партиям становится неотчетливым. В-третьих, бурдон часто не имеет устойчивой синтагматики и в большинстве случаев исчезает в кадансовых участках напева.
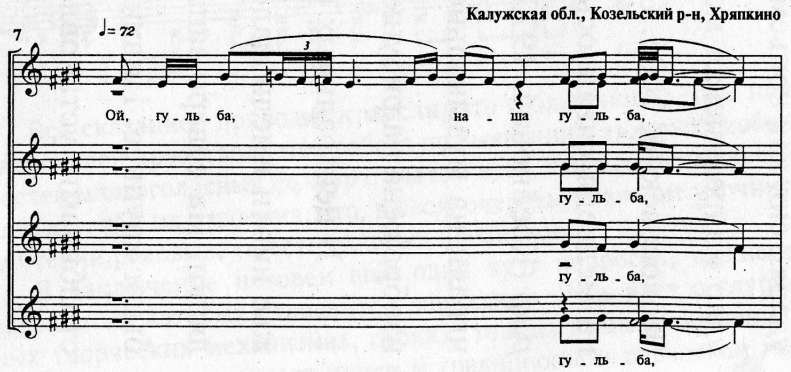
Брянская обл., Климовский р-н, Петрова Гута
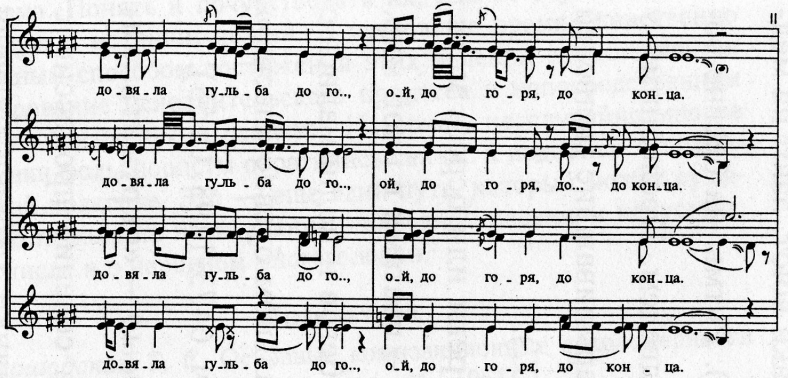




Возможно различное местоположение бурдона в многоголосной фактуре. Он бывает верхним, нижним или тем и другим при бурдонных «рамах». Его стержнем может служить не только отдельный звук, но и созвучие. Разнообразны формы его связи с мелодически развитым пластом фактуры. В одних случаях бурдон подчеркивает главную ладовую опору (1 ступень) или родственные ей звуки 3 и 5 ступеней, что типично для диатоники; в других — маркирует края звукового диапазона, в связи с чем возможно появление нижнего бурдона на одном из субтонов, например на субтерции, или верхнего — на квартовом звуке.

Особо следует остановиться на так называемом «ложном» бурдоне, характерном прежде всего для окских традиций. На слух он ясно различим, партитурные же нотации показывают, что фактура представляет собой особый вид гетерофонии, в которой на каждое музыкальное время у одного из исполнителей звучит звук бурдона. Переходя из одной голосовой версии в другую, он, тем не менее, звучит постоянно, и на слух многоголосная фактура воспринимается подобно диафонии с самостоятельной бурдонной партией.





Впервые этот вид многоголосия был описан В. И. Трохиным в предисловии к сборнику окских многомикрофонных нотаций (25).
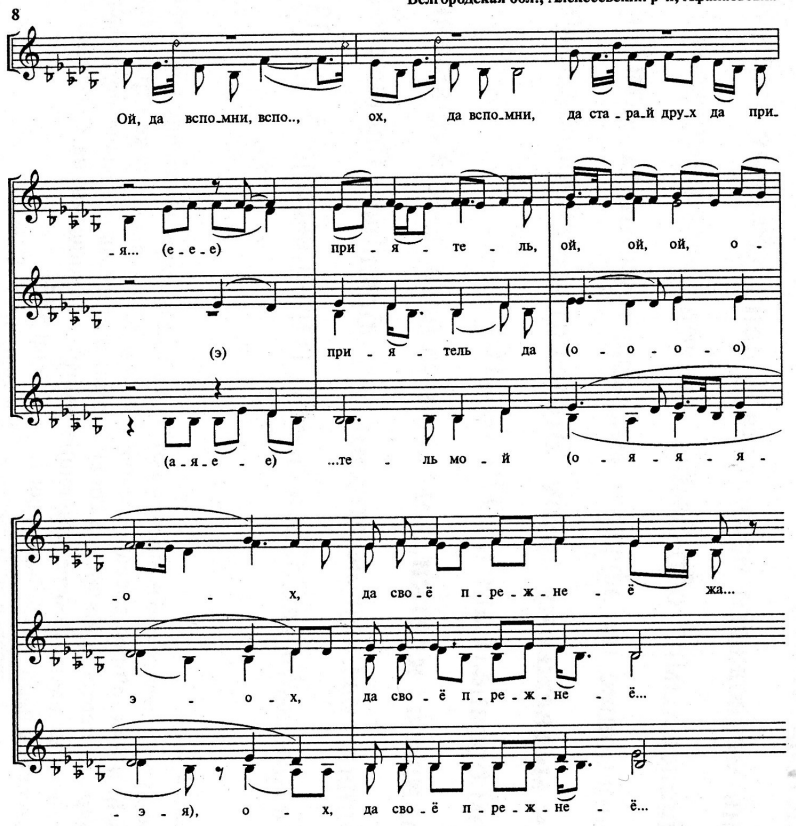
Наиболее устойчивым типом многоголосия, содержащим бурдон, в культуре восточных славян является диафония с нижним бурдоном. Она вызывает особый интерес, поскольку имеет аналогии в культуре южных славян. И у восточных, и у южных славян диафония распространена в замкнутых островных ареалах (мы имеем в виду зоны диафонии в восточном Полесье, на территории Болгарии и бывшей Югославии).

Как отмечают исследователи, даже в ограниченном ареале восточного Полесья диафония с бурдоном существует в ряде видов, отличающихся соотношением мелодической и бурдонной голосовых партий, а также внутренней структурой и обликом каждой из них. Подвижным оказывается и состав исполнителей каждой партии. Особый интерес представляет то, что бурдонная голосовая партия при исполнении ее группой певцов приобретает облик гетерофонного пласта. Это последнее качество приводит некоторых исследователей к мысли о том, что подобные виды фактуры следует рассматривать как переходные или смешанные (см. 13, 23).

Е. В. Гиппиус относил к бурдонным формам многоголосия еще один тип — функциональное трехголосие с квинтовой рамой, имеющее еще более узкий ареал — курско-белгородскую зону. Этот тип многоголосия описан в работах В. М. Щурова, но не определен автором как бурдонная форма (см. 26, 27). Материалы, полученные в экспедициях последнего десятилетия, а также расширение наших представлений о разных формах проявления бурдона, позволяют высказать еще одну точку зрения на этот вид фактуры. Не вызывает сомнения, что квинтовая рама, очень ясно

и четко воспринимаемая на слух, является скорее фоническим эффектом, чем стабильным компонентом структуры, подобно «блуждающему» бурдону окских напевов.

Белгородская обл., Алексеевский р-н, Афанасьевка



Все сказанное приводит к мысли, что в ближайшие годы наиважнейшей представляется работа по выявлению видовых особенностей многоголосных фактур с учетом всех, даже самых мельчайших деталей их строения, что, в свою очередь, позволит уточнить критерии родовых, то есть типовых признаков.

В заключение назовем еще один круг вопросов, важность разработки которых становится очевидной. Речь идет о глубинных творческих механизмах, гибких, тонких взаимоотношениях, возникающих в процессе пения в традиционном певческом коллективе и по-своему отражающих структуру живого песенного

организма. Понять и почувствовать их, идя от звукозаписи, не говоря уж о нотации, нельзя. В настоящее время единственно возможным способом постижения этих явлений представляется моделирование исполнительского процесса в непосредственном контакте с народными певцами. Наверное, не случайно многие теоретики-фольклористы обратились сейчас к подобной исполнительской практике. Это — еще один путь, который может существенно пополнить наше знание о народном песенном искусстве, в том числе и о народном многоголосии.

Литература

1. *Бершадская Т. С.* Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни. М., 1961.
2. Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Линёвой. Вып. 2. СПб., 1909.
3. *Гиппиус Е. В.* О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII — начале XIX века // Советская этнография, 1948, № 2.
4. Двенадцать русских народных песен в партитурных нотациях звукозаписи 1970–1973 гг. / Сост. Е. В. Гиппиус, А. С. Кабанов. М., 1977.
5. *Дигун Т. В.* Протяжные песни донских казаков. Дисс. ...канд иск. М., 1985.
6. *Кастальский А.* Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1923.
7. *Кастальский А.* Основы народного многоголосия. М.; Л., 1948.
8. *Кулаковский П. А.* О русском народном многоголосии. М.; Л., 1951.
9. *Листочкина В.* О соотношении мелодики и фактуры в свадебных песнях среднего течения Мезени // Песенное многоголосие народов России. Тезисы докладов научно-практической конференции. М., 1989. С. 19–21.
10. *Лопатин Н. М., Прокунин В. П.* Сборник русских народных лирических песен. М., 1889.
11. *Мельгунов Ю. Н.* Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные. Вып. 1. М., 1879.
12. *Пальчиков Н. Е.* Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии. СПб., 1888.
13. *Пашина О.* О специфике диафонии с бурдоном в Восточном Полесье // Песенное многоголосие народов России. Тезисы докладов научно-практической конференции. М., 1989. С. 10–12.
14. Песни села Завгороднее / Зап., нот., пред. и комм. Е. А. Дороховой. М., 1987.