

Щ-98



**В.М.  
Щяров**

**Южнорусская  
песенная  
традиция**

**В.М.Щуров**

**Южнорусская  
песенная  
традиция**



МОСКВА  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
1987

ББК 85.31  
Щ 98

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	3
Глава первая	8
Глава вторая	25
Глава третья	51
Глава четвертая	76
Глава пятая	89
Глава шестая	105
Глава седьмая	114
Глава восьмая	134
<i>Заключение</i>	159
Приложение I	
Нотные примеры	165
Приложение II	
Алфавитный указатель названий песен, использованных в нотных примерах	295
Жанрово-географический указатель нотных примеров	298
Список цитированных книжных и нотных источников	301

**В. М. Щуров.**

Щ 98 Южнорусская песенная традиция. Исследование. —  
М.: Советский композитор, 1987, 320 с., илл.

В книге исследуется одна из основных региональных традиций русского музыкального фольклора, которая сложилась и продолжает бытовать в Тульской, Рязанской, Калужской, Липецкой, Воронежской, Белгородской, Курской областях России и в русских селах сопредельной территории Украины — в Харьковской, Полтавской, Сумской областях. Автор рассматривает характерные особенности музыкально-поэтического стиля южнорусских песен; описывает обычаи, связанные с местными формами народного музицирования.

В качестве музыкальных примеров приводятся многочисленные новые нотные записи, сделанные автором во время фольклорных экспедиций последних лет.

Щ 4905000000—087 440—86  
082(02)–

ББК 85.31

© Издательство  
«Советский композитор», 1987 г.

## ВВЕДЕНИЕ

Одна из центральных проблем современной музыкальной фольклористики — это проблема местных традиций в народном музыкальном творчестве.

Чем глубже и основательнее становятся наши знания об искусстве жителей русских сел в самых разных концах нашей большой страны (а этому способствует и непрерывный поток информации, поступающий от фольклористов-собрателей, и более совершенные и точные формы записи народной музыки), тем явственнее обнаруживается, насколько порой несходны по своему строению и характеру звучания песни и инструментальные мелодии, бытующие в Сибири и в западной России, в среднем Поволжье и в верховьях Дона, в казачьих станицах и в деревнях северного Беломорья. Составить представление о русской народной музыкальной культуре в целом возможно, лишь тщательно изучив разнообразие местных ее проявления. Материалы каждой фольклорной экспедиции позволяют обнаружить новые, прежде неизвестные детали в народном музыкальном искусстве. Порой находки собирателей заставляют решительно пересматривать сложившиеся и привычные взгляды на стилевые особенности национальной песенности.

Описание и анализ региональных традиций русского фольклора, местных песенных стилей — вот необходимая база, на которой формируются и развиваются наши знания о законах национального музыкального мышления.

В свое время Н. Г. Чернышевский, описывая внешний облик героини своего романа «Что делать?» — Веры Павловны, подчеркивал в ее лице восточные черты. Однако именно в этих «восточных чертах» виделся ему своеобразный оттенок чисто русского национального типа. Для науки и музыкальной практики очень важно выявлять подобные своеобразные черты в каждой местной народной традиции, поскольку именно они оттеняют оригинальность и красоту национальных художественных форм русской народной музыки.

К настоящему времени в центральных хранилищах Москвы собраны тысячи новейших звукозаписей русского музыкального фольклора из самых разных районов России. И этот богатейший фактологический материал требует основательного теоретического осмысления.

Предлагаемая книга посвящена изучению региональной песенной традиции южных районов Центральной России. Ее замысел возник в процессе собирательской и исследовательской работы, начатой автором в 1958 году в селах русско-украинского пограничья. Осуществив несколько экспедиций в Белгородскую и Воронежскую области, автор обратил внимание на то, что записанные им песни, помимо высоких художественных достоинств, обладают еще и очевидной стилевой общностью, заметно отличающей их от песен, звучащих в других районах России. Это наблюдение побудило его выяснить область распространения данного народно-песенного стиля. Так же, вероятно, поступил бы геолог, если бы нашел следы золотоносной жилы.

По мере накопления песенного материала сама собой возникла необходимость определения и систематизации отличительных признаков обнаруженной песенной традиции, а также установления ее географических границ. Материалы, собранные экспедициями Московской консерватории в малообследованных южных районах России на протяжении последних трех десятилетий, позволили установить, что обнаруженная автором песенная традиция сложилась и по сей день бытует на обширной территории к югу от среднего течения Оки вплоть до этнической границы с Украиной (в Харьковской и Сумской областях).

Тогда потребовалось обратиться к историческим, этнографическим, диалектологическим источникам, чтобы выяснить причины образования единой народной музыкальной культуры на обширной территории коренного расселения русских на юг — от Тулы до Харькова и на восток — от Орла до Тамбова. Изучение названных источников показало, что подобное расселение русских было связано со стабилизацией и последующим постепенным расширением южных границ Московского государства, а впоследствии — Российской империи. В исторической и этнографической литературе эти земли определены как южнорусское пограничье. Южнорусскими называют лингвисты-диалектологи и местные говоры, бытующие на данной территории. Все это дало автору основание назвать исследуемую им региональную песенную традицию южнорусской. По отношению к музыкальному фольклору данного региона термин «южнорусский» вводится автором впервые. Прежде южнорусскими называли песни донских казаков (см. 7\*). Действительно, стилевая близость казачьих песен русскому фольклору Центральной черноземной полосы очевидна. (На юге Воронежской области — около Павловска — узкая полоса украинских сел отделяет крестьянские районы русского Юга от донских казачьих станиц и хуторов). В музыкальном фольклоре русского казачества следует видеть самобытную ветвь южнорусской песенной традиции. Не случайно и лингвисты-диалектологи включают говоры казачьих поселений в пределы южнорусского диалекта. Тем не менее, в данной работе вопросы, связанные с особенностями пения казаков, затрагиваться не будут. Они тре-

---

\* Здесь и далее цифры, заключенные в скобки, обозначают порядковый номер и страницу источника, на который делается ссылка. Перечень названий см. в конце книги.

буют специального изучения. Как показали исследования последних лет, подытоженные научной конференцией «Современное состояние казачьей песенной традиции и проблемы ее изучения» (Ростов, апрель 1983 г.), песенные традиции донских, кубанских, терских, уральских, оренбургских казаков обладают явным стилевым единством. Это позволяет рассматривать их как самостоятельное самобытное явление в ряду региональных традиций русского музыкального фольклора.

Точно так же автор не находит возможным останавливаться на более частных локальных явлениях порою эклектического стиля в н у т р и региональной традиции. Свою задачу он видит в том, чтобы охарактеризовать южнорусский музыкальный фольклор в его самом традиционном, чистом, беспримесном виде, хотя в ходе исследования неизбежно в поле его зрения оказываются и более общие закономерности, указывающие на связь южнорусского фольклора с общерусской культурой и шире — с культурами других славянских народов.

В те годы, когда автор начинал свое исследование, сведения о музыкальном фольклоре в районах России, граничащих с бывшей Слободской Украиной, были весьма бедными и скудными. Предстояло самостоятельно собрать необходимый материал. Однако осуществить сплошное музыкально-этнографическое обследование русских сел на столь больших земельных пространствах в практически обозримые временные сроки было задачей неосуществимой. Поэтому автор вынужден был прибегнуть к собиранию материала выборочным путем, методом проб. При всей неизбежной ограниченности подобного метода на первом этапе освоения избранного региона он, несомненно, оправдал себя, позволив установить главные очаги региональной традиции. Ее ядро, как выяснилось, составлял музыкальный фольклор сел, расположенных вокруг трех крупных культурных центров — Курска, Белгорода и Воронежа. Выявление целостной этнографической и культурной Курско-Белгородско-Воронежской зоны имело, как мы увидим, убедительное историческое обоснование. Именно поэтому наибольшее число нотных образцов, на которых построено настоящее исследование, взято из материалов экспедиций в Белгородскую, Курскую и Воронежскую области. Песни, записанные на периферии данного ареала, приводятся главным образом для подтверждения стилевой общности, единства южнорусской традиции в музыкальном народном искусстве.

Разумеется, названная традиция объединяет как вокальные, так и инструментальные жанры музыкального фольклора. Но поскольку особенностям наигрышей на двойной жалейке (пищиках) — одном из самых характерных музыкальных инструментов юга России — автор посвятил самостоятельную статью (115), а традиционный курский народный инструментальный ансамбль описан в книге А. В. Рудневой «Курские танки и карагоды» (84), в настоящем исследовании автор счел возможным сосредоточить свое внимание на стилевых свойствах местных народных песен.

Предлагаемая работа выполнена по методике, подробно изложенной автором в специальной научной статье «Региональные традиции в русском музыкальном фольклоре» (116).

Согласно этой методике, автор изучает особенности южнорусской песенной традиции в трех аспектах:

устанавливает музыкально-этнографические признаки, связанные с формами бытования песен;

выявляет их музыкально-стилевые особенности;

характеризует самобытные приемы исполнения местных народных певцов.

Каждый из названных аспектов выдвигает свой круг вопросов, требующих изучения. Так, например, характеризуя особенности бытования южнорусских песен, автор сталкивается с необходимостью изучения исторических, хозяйственных, административных, природных и прочих условий, под воздействием которых происходило формирование народного искусства исследуемого региона. Анализ музыкально-стилевых свойств южнорусских песен ставит перед автором задачу определения типичных для данной традиции жанровых форм. Описание музыкальных особенностей, присущих тому или иному местному песенному жанру, позволяет установить более общие, межжанровые стилиевые признаки южнорусских песен, выявить стилевую доминанту данной региональной традиции.

Сказанное в такой же мере относится и к описанию местных исполнительских приемов. Только приняв во внимание многообразие певческих стилей — фиксируя различия в индивидуальной манере одаренных певцов из одного села, сопоставляя несходные исполнительские приемы, характерные для соседних сел и этнографических районов, — становится возможным выделить наиболее общие, существенные признаки южнорусского исполнительского стиля и очертить границы ареала его распространения, за пределами которого народное музыкальное искусство обладает уже принципиально иными стилиевыми свойствами.

Главный критерий, которым руководствуется автор в своем определении исследуемой традиции, — это эстетический критерий. Показать особый эмоциональный строй южнорусских песен, доминирующий оттенок их музыкально-поэтической образности — вот конечная цель предпринятого анализа различных компонентов художественной формы и стиля песен данного региона.

В книге — семь глав. Первая включает в себя развернутый обзор литературы по избранной теме, а также перечень и описание нотных и текстовых источников южнорусского песенного фольклора. Во Второй главе рассматриваются исторические предпосылки возникновения названной региональной культурной традиции. В Третьей главе дается ее этнографическая характеристика (особенности бытования песен). В последующих главах автор поочередно анализирует художественные компоненты, из взаимодействия которых складывается самобытный музыкальный стиль южнорусского фольклора: певческие приемы и связанные с ними свойства многоголосной фактуры (Четвертая глава); типы ладообразования и вытекающие из них особенности гармонии и мелодики (Пятая и Шестая главы); ритмика (Седьмая глава); принципы формообразования (Восьмая глава). В этих аналитических главах автор стремится по возможности обходиться без узкоцехового фольклористского «жаргона», используя общеупотребительную в современном музыкознании специальную терминологию. Тем более, что южнорусский песенный репертуар, сформировавшийся в тесном взаимодействии с соседней украинской

культурой и испытавший несомненное воздействие канта, городского фольклора и позднего церковного многоголосного пения, представляет возможность рассматривать его с позиций академической европейской музыкальной теории. Чисто фольклористические термины каждый раз специально объясняются и используются лишь в тех случаях, когда без них, по мнению автора, нельзя обойтись.

Особенность данной книги — обилие используемого в ней нотного материала. Его назначение далеко не ограничивается служебной функцией нотных примеров. Большая часть приведенных песенных образцов, публикуемых впервые, представляет самостоятельную научную и художественную ценность. По этой причине весь нотный материал собран в Приложении к книге и снабжен алфавитным указателем названий песен.

## Глава первая

**Обзор литературы о южнорусском песенном фольклоре** Впервые соприкоснувшись с народной музыкальной культурой южной России в середине прошлого столетия, русские собиратели сразу обратили внимание на ее своеобразие. Они справедливо связывали локальную характерность южнорусских песен с историческими и этнографическими особенностями лесостепных и степных районов европейской части России.

«Песня есть самое верное выражение местного быта и характера»,— утверждал М. Стахович. В 1851—1854 годах вышло в свет его «Собрание русских народных песен» (98), включавшее напевы в основном записанные М. Стаховичем в одном из районов русского Юга: «...в губерниях степных: в Орловской, Тамбовской, Воронежской, Рязанской, именно в тех уездах, где протекает Дон и его первые притоки Меча и Сосна, с их системами Птанью, Пальной и пр. Это уезды: Елецкий, Лебедянский, Данковский и смежные с ним» (100, с. 18).

«Говоря языком летописей и истории,— продолжает М. Стахович,— это — Рязанская Украина, за которою начиналось поле; сторона, имеющая много особого и характеристического в этнографическом отношении» (100, с. 18).

Упоминание о «Великороссийской Украине» мы находим и во вступительной статье к сборнику лирических песен Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина (51). По мнению Лопатина, к Великороссийской Украине относятся «Тульская губерния, Орловская, Тамбовская и частью Воронежская». «Эти губернии,— пишет собиратель,— и особенно Орловская и Воронежская,— интересный, совсем неисследованный район, где благодаря старинным украинским<sup>1</sup> сторожевым поселениям, сохранилось до сих пор много превосходных песен» (51, с. 50). Границы района военных русских поселений XVII—XVIII веков указаны собирателем не вполне точно: им не отмечены территории бывших Курской и Полтавской губерний, где, как показывают результаты экспедиций последних лет, народное творчество южнорусских крестьян обладает особенно яркими и оригинальными местными чертами. Однако эта небольшая неточность, вызванная неизбежной для того времени огра-

---

<sup>1</sup> «Украинскими» Лопатин называет русские (великорусские) сторожевые поселения южной «украины» (то есть окраины) Московского государства. (см. об этом в Главе второй данной работы).

ниченностью знаний исследователя, нисколько не снижает ценности основной мысли Лопатина о широких перспективах, открывающихся перед молодой русской фольклористикой на юге России.

Интересна и плодотворна мысль Н. М. Лопатина о том, что в русском фольклоре нашли отражение общественные взгляды и вкусы различных сословий старой России. «Народная песня в пору расцвета народного творчества создавалась не исключительно простонародьем,— пишет он,— в иных народных песнях видны следы образования их в среде боярской, в среде военно-служилых людей» (51, с. 66).

Задолго до Лопатина, в начале 60-х годов прошлого столетия, аналогичную мысль о «боярских песнях», бытующих в народе, высказала писательница Н. С. Кохановская. Поэтические образы, свойственные определенному типу южнорусских песен, натолкнули на мысль о том, что песни эти зародились в среде иного, не крестьянского сословия, имеющего свои собственные традиции в народном искусстве (46).

Анализ поэтических текстов в некоторых образцах песенного фольклора южной России подтверждает справедливость наблюдений Н. Лопатина и Н. Кохановской.

Целый ряд ценных и метких замечаний, касающихся структуры и музыкального языка южнорусского напева, находим среди высказываний собирателей второй половины прошлого — начала текущего столетия. Таковы, например, новые, передовые для своего времени мысли собирателей о полифонической подголосочной фактуре русской песни, ее ладовой и метрической переменности, многообразии песенных вариантов.

Ю. Н. Мельгунов, записывавший песни Калужской губернии, отметил в многоголосных народных партитурах формообразующее значение унисона. «Унисон,— подчеркивал он,— может служить возникновением и окончанием ритмических частей мелодии» (59, с. 18).

В тактировке напевов обрядовых песен Мельгунов избирает принцип членения музыкальных фраз по стиховой цезуре<sup>1</sup>. Как мы увидим в дальнейшем, метроорганизующая роль народного стиха с устойчивой цезурой является одной из важнейших музыкальных закономерностей южнорусских песен определенного жанрового пласта.

Более тщательное и детальное исследование песен, записанных на юге России, имеется во вступительной статье Евгении Линевой к первому выпуску «Великорусских песен в народной гармонизации» (48). Интересные наблюдения содержатся в ее анализе воронежского варианта песни «Горы Воробьевские». Форма первой строфы справедливо трактуется Е. Линевой как трехчастная. Убедительно показана формообразующая роль унисонов в становлении музыкального периода. Отмечено тесное расположение голосов и разделение их функций в южнорусском многоголосии.

Однако не со всеми мыслями Е. Линевой о закономерностях русской подголосочной полифонии можно полностью согласиться. Так, спорным представляется ее определение подголоска: «подголоски со-

<sup>1</sup> См. знаки крупного членения (I, II) в № 9, 10, 12, 14, 19 из I выпуска, а расстановку тактовых черт в № 1, 5, 14 из I выпуска и в № 3, 7, 11 из II выпуска.

ставляют отклонение от основной мелодии или вернее ее разработку. Каждый подголосок, пропетый отдельно, дает понятие о главной мелодии: он есть вариант ее» (48, с. XV). Собирательница стремится сделать широкие обобщения на стилистически разнородном материале. Не случайно в другом месте, анализируя южнорусскую песню, она замечает, что «голос запевалы ведет в хоре более низкую партию и только в самых энергичных местах, как, например, при исполнении главной фигуры мотива, он отчасти соединяется с верхним подголоском» (48, с. XIX). Действительно, в песнях, записанных Линевой на юге России, каждый голос несет самостоятельную функцию в многоголосном распеве. Поэтому справедливым представляется вывод Т. Ф. Мюллера, сделанный на основании анализа песен из коллекции Линевой: «Значение термина «подголосок» нельзя ограничивать понятием «вариант основной мелодии». Такое ограничение означало бы сужение понятия» (62, с. 28).

Вряд ли можно безоговорочно принять и определение Е. Линевой места главной мелодии в русском многоголосии. Она считает, что после запева, в момент вступления хора, «главная мелодия передается другому голосу, чаще верхнему» (48, с. XXII). Для традиционных напевов южнорусских песен это нехарактерно. Основной мелодический «стержень» этих напевов содержится в партии запевалы, исполняющего обычно нижний или (в трехголосии) средний голос народной хоровой партитуры. Южнорусские песни, в которых главенствующая роль принадлежит верхнему голосу, большей частью городского или украинского происхождения. Их напевы за редкими исключениями гомофонного склада.

Показательно, что Е. Линевой, по ее словам, не удалось последовательно применить рекомендуемый П. Сокальским способ «деления песни по полустишиям и полустишиями определять границы такта» (48, с. XVI—XVII). Внимание собирательницы привлекла, прежде всего, русская протяжная песня, метрика которой в значительной степени подчинена требованиям чисто музыкальной логики (чередование мелодических подъемов и спадов, разграничение относительно завершенных ритмических мотивов и т. п.). В противоположность напевам обрядовых песен южной России, метрически организованных цезурами стиха, напевы русских лирических песен организуются логическим ударением стиха.

Кроме того, в основе протяжных песен лежит русский народный стих, не имеющий правильного чередования стоп. В таком стихе «число слогов каждого полустишия не одинаково», — пишет Е. Линева и делает обобщающий вывод: «Неравенство числа слогов в полустишиях, из которых каждое имеет главное ударение, является характерной чертой русской песни» (48, с. XVII). Нетрудно заметить, что Е. Линева, очевидно, под влиянием концепции А. Востокова, обнаруживает в текстах собранных ею песен признаки русского акцентного стиха (см. 16).

Вслед за Линевой попытку разностороннего анализа южнорусского напева предпринял В. Пасхалов во вступительной статье к сборнику «Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами» (43).

Повторяя многие положения, уже неоднократно высказанные другими исследователями, В. Пасхалов дополняет их существенно новым

наблюдением, касающимся определенного типа мелодического развития, основанного на ритмическом варьировании одной характерной интонации напева. Так, музыкальная логика разбираемой им лирической песни «Туманушки» полностью вытекает из вариационного развития единого интонационного ядра (43, с. 6—8). Такой тип формообразования характерен для некоторой части протяжных южнорусских песен.

Прошло полвека со времени опубликования трудов Линевой, прежде чем появились новые исследования в области южнорусского музыкального фольклора. И снова внимание музыковедов привлекли классические образцы южнорусских песен из коллекции выдающейся русской собирательницы.

Анализ народных песенных партитур из собрания Линевой приводит автора работы «О русском народном многоголосии» Л. Кулаковского к выводу о мелодическом характере русского многоголосного распева: «Все — для мелодии, ничего, что могло бы ослабить ее концентрацию, силу, выразительность, — вот основной, ведущий принцип народно-русского многоголосия в его лучших образцах» (47, с. 38). Особенности голосоведения в русской песне Л. Кулаковский усматривает в том, что голоса взаимно поддерживают друг друга, усиливая энергию и выразительность обобщенной мелодии. Унисоны русской песни автор считает «мелодическими узлами», подчеркивающими главную музыкальную мысль. Л. Кулаковский воспринимает многоголосный народный распев как «многоголосную мелодию»<sup>1</sup>. Согласно исполнению такой «многоголосной мелодии» способствует единый музыкально-слоговой ритм, или, по определению Л. Кулаковского, «ритмическое единство речи на музыке», то есть произнесение каждого слога всегда в строго определенном месте формы вне зависимости от количества звуков внутрислогового распева.

Подобное понимание русской народной полифонии не противоречит ее сущности, однако акцентирует лишь одну сторону явления, оставляя в тени другие, не менее существенные: в развитом русском многоголосии голоса имеют разные ансамблевые функции.

Л. Кулаковский сделал интересный вывод о большой свободе и самостоятельности среднего голоса в многоголосном распеве протяжной песни. «В народном русском хоре, по согласному мнению исследователей, даже при развитом многоголосии преобладает реальное двухголосие, которое обуславливает наибольшую независимость крайних голосов», — критикует автор распространенную в фольклористике точку зрения о двухголосной основе русского народного многоголосия (47, с. 34). «Самостоятельность, оригинальность» среднего голоса «даже в рамках реального двухголосия» является, по мнению Кулаковского, существенной особенностью народного голосоведения (47, с. 34). Справедливость выводов Л. Кулаковского подтверждают новые находки советских фольклористов. В последние годы экспедициями Московской консерватории записаны на юге России песни с последовательно трехголосной полифонической основой, в которых средний голос не только самостоятелен, но и наиболее развит. В большинстве случаев он является ведущим голосом в хоровом распеве.

<sup>1</sup> Термин С. С. Григорьева.

Особенности вариационного развития песен, записанных Евгенией Линевой, привлекли внимание другого советского исследователя, Т. Ф. Мюллера (62). Подробно анализируя воронежский вариант песни «Горы Воробьевские» (см. 48, № 1), Т. Мюллер приходит к заключению, что полифонические вариации отдельных песенных строф образуют циклическую форму. Действительно, вторая строфа данного примера по форме шире первой, а третья — шире второй. Однако подобная структура песни «Горы» является редким исключением. Как правило, большинство вариантов этой классической протяжной песни имеют следующее нормативное строение: вторая строфа расширяется за счет использования интонаций запева первой строфы в хоровом разделе формы; второй запев строится на новом интонационном материале; расширенная таким путем вторая строфа становится нормативной для всех последующих относительно завершенных музыкально-поэтических построений, формирующихся по ее образцу. Однако среди новых записей протяжных южнорусских песен встречаются примеры, в которых размеры чередующихся строф варьируются.

Мысль Т. Мюллера о фактурном усложнении, развитии напева по мере его развертывания во времени также подтверждается на примере некоторых напевов, записанных на юге России.

Характерным свойствам южнорусского напева посвящены несколько страниц в книге Т. Бершадской «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни» (7), в которой специальное внимание уделяется местным песенным традициям.

В третьей главе книги — «Песни воронежские и среднерусские» — автор опирается главным образом на материалы из собрания Е. Линевой (48), И. Здановича (31), а также сборника «Русские народные песни Воронежской области» (88).

Однако региональные разграничения песенных стилей, предложенные Т. Бершадской, неточны. Например, в напевах Воронежской области она находит «наиболее специфические приемы многоголосия» среднерусских песен, в то время как, на наш взгляд, стиль воронежских песен в большинстве своем принадлежит ярко выраженной южнорусской традиции. Неубедительна и аналогия местных песенных стилей с языковыми диалектами, выдвинутая Бершадской. «Песни среднерусских областей, — пишет она, — по характеру распева и по построению ладов отличаются от песен северных, очевидно, аналогично тому, как различаются говоры северной и средней полосы европейской части России. И если среднерусский говор, как отмечают исследователи, занимает промежуточное положение между севернорусским и южнорусским говором, то такого же рода явления наблюдаются и в ладоинтонационном строении среднерусских песен, а отсюда и в характере их многоголосия» (7, с. 96).

Если учесть, что среднерусскими Т. Бершадская называет песни Воронежской области, то становится ясным, насколько неправомерно ее сравнение: лингвисты видят в воронежском говоре как раз одно из наиболее ярких проявлений южнорусского диалекта. Как известно, «акающий» и «якающий» воронежский говор заметно отличается от говоров средней России, самым характерным из которых является народный язык Подмосковья, близкий литературному. Таким образом,

наблюдения диалектологов говорят не в пользу разграничения стилей, предложенного Т. Бершадской.

К южнорусским песням Т. Бершадская относит образцы донского казачьего фольклора. Мы уже говорили, что песни донских казаков составляют разновидность южнорусского песенного стиля, подобно тому как в говоре донских казаков свободно преломляется южнорусский диалект. Однако и образный строй, и композиционная структура донской песни достаточно самобытны для того, чтобы оценивать ее как самостоятельное художественно-стилевое явление.

Нельзя согласиться с тождеством, установленным Бершадской между песнями Смоленской и Воронежской областей. Как известно, стилистика песен Смоленской области тесно соприкасается с белорусским музыкальным фольклором, в то время как в воронежских песнях угадывается лишь весьма отдаленное сходство с народной музыкой белорусов. Заметнее всего эти различия видны в характере многоголосия. По-видимому, особенности местных стилей не были уловлены Бершадской потому, что смоленские и воронежские песни рассматривались ею в распеве Хора имени Пятницкого. Областные различия стерлись под влиянием яркого самостоятельного исполнительского стиля этого коллектива.

Тем не менее характеристика воронежских песен, данная Бершадской, при всей сжатости и конспективности изложения содержит много верных и ценных моментов. Автор убедительно показывает наиболее существенные стороны мелодики, ладоинтонационного языка, ритмики воронежских песен.

Особенно выделим анализ многоголосной фактуры воронежских песен. Здесь автору удается дать не только характеристику воронежского многоголосного распева, но и определить признаки южнорусской народной полифонии в самом широком аспекте. В воронежских песнях исследователь обнаруживает такие «формы подголосочной полифонии, в которых при сохранении индивидуализированности и мелодической самостоятельности отдельных голосов огромное значение получает опора на определенные созвучия по вертикали» (7, с. 102).

Наиболее значительное и обстоятельное современное исследование народного музыкального творчества южной России находим в книге А. В. Рудневой «Курские танки и карагоды» (84). Книга посвящена характеристике одного из ведущих жанров южнорусского обрядового фольклора — курской хороводной песне<sup>1</sup>. Однако на материале одного жанра, рассмотренного в строго ограниченном районе русского Юга, А. В. Рудневой удается установить такие общие закономерности стиля,

---

<sup>1</sup> Еще в конце 30-х гг. музыкальный фольклор Курской области привлек внимание К. В. Квитки. Он предпринял две экспедиции в Курскую область и использовал записанные там песенные образцы в ряде своих научных статей. Но главной целью собирательской работы Квитки в курских селах было изучение редкого народного музыкального инструмента — русской флейты Пана, бытующей здесь под местным названием «кугиклы». Собранный Квиткой материал послужил основой для его специальной научной работы «Флейта Пана у русских». Фрагмент из этой работы впервые публикуется в сборнике «Музыкальная фольклористика», вып. 3 (39а), полный текст рукописи считается утерянным.

которые распространяются на южнорусский музыкальный фольклор в целом.

В книге убедительно показаны как особенности образного строя курских хороводных песен, так и характерные черты их музыкальной структуры. Добавим, что исследование опирается на новые данные, почерпнутые из материалов экспедиций Московской консерватории последних лет.

Многие интересные наблюдения сделаны автором в полевых условиях, в частности, об исполнительской манере курских певцов, о своеобразных формах местной народной хореографии.

Большое внимание уделяется ладовому строению плясовых напевов: специально выделены ладообразования с тоникой в середине звукоряда, типичные для южнорусских обрядовых песен; отмечены случаи секундовой ладовой переменности; указаны своеобразные целотонные ладовые «ячейки», опирающиеся на интонацию увеличенной кварты.

Анализируя песни в сольном исполнении, А. В. Руднева отмечает, что наиболее интенсивно мелодическое движение вверх от устоя. Звуки, расположенные ниже устоя, «появляются эпизодически, и то лишь как его „подкрепление“» (84, с. 268). Это наблюдение помогает понять некоторые принципиальные особенности южнорусской мелодики.

В разделе, посвященном ритмике курских напевов, автор подробно описывает характерные ритмические рисунки южнорусских плясовых напевов. Среди них Руднева отмечает как наиболее распространенный, пульсирующий контур из двух коротких и одной долгой длительности:



А. В. Руднева указывает и на явления полиритмии. Как мы увидим ниже, одновременное совмещение нескольких ритмических фигур в напеве — одна из ярких художественных черт южнорусского песенного стиля.

Стремясь установить образную связь слова с напевом, А. В. Руднева справедливо указывает на относительную самостоятельность обеих составных частей хороводной песни. Не остается вне поля ее зрения и соотношение структуры стиха и формы музыкально-поэтической строфы. Особо выделены оригинальные, необычные типы формообразования.

Специальный раздел книги посвящен описанию народного инструментария Курской области.

Обширный исторический материал, охватывающий многочисленные печатные источники со времен царя Алексея Михайловича и до наших дней, позволил А. В. Рудневой выявить наиболее общие признаки южнорусской народной культуры.

Настоящая работа рассматривается автором как последующий этап теоретического освоения народной музыкальной культуры русского Юга, начатого К. В. Квиткой и продолженного А. В. Рудневой в Курской области. В своих выводах он стремится заострить внимание на

тех сторонах южнорусской песенной традиции, которые не были отмечены его предшественниками<sup>1</sup>.

**Нотография** Современная фольклористика не располагает документальными данными о народной культуре русского музыкального Юга на заре ее формирования, в XVII веке.

Отдельные мелодии южнорусских песен были опубликованы предположительно в конце XVIII столетия. По мнению А. В. Рудневой (см. 84), несколько образцов южнорусского музыкального фольклора вошло в «Собрание простых песен с нотами» Василия Трутовского (105). На основании детального анализа ряда песен из названного сборника и сравнения их с современными записями, произведенными в Курской области, А. В. Руднева приходит к заключению, что Трутовский наряду с популярными в столице напевами включил в свое «собрание» ряд песен, слышанных им на родине, в Белгородском уезде Курской губернии<sup>2</sup>. В то же время она полагает, что некоторые из этих напевов (например, «Недоноском меня матушка родила»), возможно, уже во времена Трутовского были общерусскими. Поэтому мысль о южнорусском происхождении некоторых песен из сборника Трутовского остается лишь предположением.

Первые бесспорно южнорусские напевы появились в печати только в середине прошлого века. Пионером в собирании южнорусского фольклора был М. Стахович. Как уже говорилось, М. Стахович записывал песни в северных районах южнорусской этнографической территории, главным образом в Елецком, Лебедянском, Данковском уездах<sup>3</sup>.

Ценная сторона данного собрания — стремление собирателя сохранить особенности местного наречия. Сравнивая записи, сделанные Стаховичем более ста лет назад, с материалами экспедиций последних лет, мы обнаруживаем большую стойкость конструкции и стилистическую сохранность произведений южнорусского народного творчества.

Сопоставим записи одной и той же песни «Зеленое мое ты виноградье», сделанные Стаховичем (см. 98, тетр. 4, № 4) и участниками фольклорной экспедиции Московской консерватории в курском селе Долженково в 1954 году (см. у Рудневой, 83, № 8)<sup>4</sup>.

### *Пример 1*

<sup>1</sup> Автор умышленно не упомянул в своем обзоре известной статьи А. Н. Серова «Музыка южнорусских песен», так как в ней содержится характеристика не русской, а украинской песенности.

<sup>2</sup> Примерами южнорусских напевов Руднева считает следующие образцы хородовых и плясовых песен из сборника Трутовского: «Я пойду, пойду в зеленый сад гулять», «Вы раздайтесь, расступитесь, добрые люди», «Земляничка ягодка», «Подойду ль я, подойду ль я», «По горам, по горам», «Уж как по мосту, мосточку», «Из-под камешка, из-под белого», «Недоноском меня матушка родила».

<sup>3</sup> Наиболее типичные для исследуемой традиции песни: «Зеленое мое ты виноградье», «Уж и кто у нас большой-набольший». «Поди, утица домой», «Как за речкою, как за быстрою», «Ты заря ль моя, заря, зорюшка восходя», «Полоса ль моя, полосынька». Варианты этих песен неоднократно были записаны впоследствии и в других южнорусских районах.

<sup>4</sup> Оба примера для удобства выписаны в одной октаве и тактированы по цезурам стиха.

Мы видим, что строфическая структура обоих вариантов сходна<sup>1</sup>:

$$\begin{array}{c} \text{напев} \quad A + B + A^1 + B \\ \text{текст} \quad A + B + П + B \end{array}$$

Характерный южнорусский припев, основанный на повторении припевного слова «ляли» («лѣли»), встречается как в той, так и в другой песне. В каждом из напевов выдержан типичный для хороводных песен русского Юга метрический принцип: обе песни семидольны. Наконец, мелодический контур обоих образцов в главных чертах совпадает: в начале общее направление мелодической линии нисходящее, затем следует волнообразная завершающая интонация. Заметно разнятся сравниваемые примеры лишь в ладовом отношении.

Подобное свидетельство сохранности основных элементов в обрядовом фольклоре позволяет рассматривать современные записи народных песен в исторической ретроспективе.

В сборнике Стаховича содержится и другой материал для сравнения записей столетней давности с современными записями музыкального фольклора. Сопоставляя сходные песни, записанные в разное время в отдаленных друг от друга местностях, мы можем установить закономерности образования песенного варианта, определить пути развития песни во времени<sup>2</sup>.

Песни для публикации подобраны с большим вкусом. Не случайно лучшие из них привлекли внимание Н. А. Римского-Корсакова.

В сборнике Римского-Корсакова «100 русских народных песен», изданном впервые в 1877 году, помещены восемь южнорусских напевов из собраний М. Стаховича<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> В этой схеме и во всех последующих аналогичных случаях буквой П обозначается припевная строка текста. (Первая строфа варианта Рудневой несколько отличается от второй, которая и становится нормативной для всех последующих относительно завершённых музыкальных построений. Для сравнения мы приводим вторую, основную строфу песни.)

<sup>2</sup> Решение перечисленных вопросов не входит в задачу настоящей работы. Автор рассматривает их в плане общей постановки проблемы.

<sup>3</sup> Римский - Корсаков Н. А. 100 русских народных песен. — Спб., 1877.

1. «Ой, Иван-то ты, Иван (уличная плясовая), № 14 в сборнике Стаховича; № 32 в сборнике Римского-Корсакова.

2. «Голова ль моя, ты головушка» (хороводная и плясовая), № 24 в сборнике Стаховича, № 33 в сборнике Римского-Корсакова.

3. «Зеленое мое ты виноградье» (хороводная), № 4 в сборнике Стаховича, № 57 в сборнике Римского-Корсакова.

4. «Как на зорьке, на зорюшке» (величальная плясовая), № 23 в сборнике Стаховича, № 82 в сборнике Римского-Корсакова.

5. «Не разливайся, мой тихий Дунай» (свадебная), № 30 в сборнике Стаховича, № 86 в сборнике Римского-Корсакова.

6. «Гулял Андрей-господин» (свадебная), № 13 в сборнике Стаховича, № 95 в сборнике Римского-Корсакова.

7. «Уж и кто же у нас большой-набольший» (величальная), № 9 в сборнике Стаховича, № 98 в сборнике Римского-Корсакова.

8. «Как за речкою, как за быстрою» (величальная холостому), № 25 в сборнике Стаховича, № 100 в сборнике Римского-Корсакова приведена с неверной подтекстовкой).

Кроме того, в сборник Римского-Корсакова вошла южнорусская песня «Ты заряль моя, заря» Епифаньевского уезда Тульской губернии (№ 90). Весьма близкий вариант ее мелодии мы находим в сборнике Стаховича (тетрадь III, № 7).

Мелодия былины «Про Добрыню» (№ 6), также заимствованная Римским-Корсаковым у М. Стаховича, очевидно, не принадлежит к южнорусским образцам: она не была записана собирателем в полевых условиях. Ее напел Стаховичу Н. М. Соболевский.

В 60-х годах прошлого века по инициативе писательницы Н. С. Кохановской (Соханской) на юге России были записаны мелодии семи песен: «Ты река ли моя, речушка», «За горою каменною», «Светил светёл месяц», «Летели голуби через двор», «На море утушка купалася», «Ах, уж и свет мой высокие хоромы», «Татары идут».

Полученные нотные записи Кохановская направила для ознакомления В. Ф. Одоевскому. В. Кашперов обнаружил образцы южнорусских напевов, присланных Кохановской, в архиве Одоевского и поместил их в Вестнике древнерусского искусства за 1866 год (38)<sup>1</sup>. Записи перечисленных выше семи южнорусских напевов выполнены с большой тщательностью, что выясняется при их сличении с записями тех же песен, произведенными на юге России в наши дни.

Так, например, сравнивая запись М. Стаховича песни «Про татарский полон» из собрания Кохановской с современными записями той же песни, нетрудно убедиться, что во всех приведенных вариантах неизменной остается строфическая структура и метроритмическая основа. Различия касаются прежде всего ладово-интонационного строя.

### Пример 2

Еще очевиднее это становится при сравнении свадебной песни с припевом «Ладу, ладу» из коллекции Кохановской со сходными свадебными в дореволюционных и современных записях (см. пример 113). Отсюда следует вывод, что в южнорусском фольклоре варьирование традиционного напева осуществляется в строгом соответствии с требованиями ритма, являющегося наиболее стойким элементом формы в народной песне. Наименее консервативной оказывается интонационно-ладовая сфера.

Отклонения от приведенной канонической метроритмической формулы крайне редки (см. пример 122).

В известных песенных сборниках 70-х годов прошлого столетия В. Прокунина — П. Чайковского (87) и Ю. Мельгунова (59, 60) содержится ряд музыкальных примеров, характерных для русского Юга.

Песни, включенные в эти собрания, записаны главным образом на границе южной и центральной России — в Моршанском уезде Тамбовской губернии (Прокунин) и в Калужской губернии (Мельгунов).

Среди современных записей южнорусского музыкального фольклора встречаются, например, варианты песен «Как по садику, садику» (см. 87, № 35), «Ночка моя, ночка» (см. 59, № 1), «Ты заря ли моя, зорюшка» (59, № 10).

В собрание русских лирических песен Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина, изданное впервые в 1889 году (см. 50), включены южнорусские варианты некоторых общеизвестных протяжных песен. Несколько хрестоматийных песенных образцов было записано собирателями в Моршанском, Борисоглебском и Шацком уездах Тамбовской губернии, Чернском, Крапивенском, Ефремовском и Новосильском уездах Тульской губернии, Елецком уезде Орловской губернии (все перечисленные уезды расположены на южнорусской этнографической территории).

Песни из названного сборника позволяют судить о наиболее общих закономерностях южнорусского многоголосия, поскольку собиратели обычно записывали два голоса песни.

Отбирая лучшие, художественно ценные варианты напевов, собиратели добились того, что их собрание состоит из совершенных образцов классической песенной лирики (в том числе и южнорусской). Однако это не означает, что песни из сборника Лопатина и Прокунина являются эталоном, по отношению к которому все остальные варианты песен, записанные другими собирателями, являются чем-то второстепенным, малозначительным. Многие из произведений южнорусской лирики, записанных в последние годы советскими фольклористами, нисколько не уступают музыкальным образцам Лопатина и Прокунина по своим художественным достоинствам. С помощью сравнения различных вариантов одних и тех же произведений народной музыкальной классики можно наметить пути для решения проблемы общего и индивидуального в национальном фольклоре<sup>1</sup>.

Черты южнорусского стиля можно обнаружить в некоторых песнях из коллекции В. М. Орлова (67). На Тамбовщине, где была сосредоточена собирательская деятельность В. Орлова, скрещиваются черты южнорусской и среднерусской музыкальной традиции. Близки образцам музыкального фольклора южной России песни «Ой, во поле, поляне», «Во горнице на столе», «Как у месяца золоты рога» из 2-го выпуска тамбовских песен (67). Они были записаны в 1889 году.

Несомненный интерес для изучения народного песенного творчества южной России представляют фольклорные материалы, собранные в 90-е годы прошлого столетия экспедициями музыкальной комиссии Русского географического общества. Наиболее яркие в художественном отношении образцы напевов из этой коллекции вошли в серию сборников народных песен А. Лядова (см. 52). Назовем величальную холостому «Березничек частовой» № 8 (Калужская губерния), вели-

---

В фондах Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории хранятся магнитофонные ленты с записями оригинальных вариантов следующих песен из собрания Лопатина и Прокунина: «Горы» (№ 1), «Степь Моздокская» (№ 4), «Гуртовщицкая» (№ 7), «Садил чернец черемушку» (№ 126), «Жавороночек» (№ 20) (см. 51).

чальную крёстному «Да и кто у нас большой-набольший» № 43 (Данковский уезд Рязанской губернии), хороводную «Улица ли ты моя» № 88 (Тульская губерния). Особенно показательна для выявления типических сторон южнорусского распева величальная холостому «Березничек частовой». Варианты ее встречаются в сборниках Стаховича, Римского-Корсакова, Мельгунова и неоднократно были зафиксированы экспедициями Московской консерватории в различных районах русского Юга.

Для сравнения напевов, записанных в разное время в разных районах русского Юга, могут быть использованы песни «Ой, ни заря ль моя, зорюшка» № 14 (Курская губерния Щигровского уезда) и «На улице дождь, дождь» (Калужская губерния). Их варианты также неоднократно встречаются в сборниках народных песен и среди экспедиционных записей.

Несколько типично южнорусских напевов поместил в «Курских губернских ведомостях» за 1897 год Г. А. Зайцев (29). На основе этих фольклорных материалов мы можем судить о том, насколько стойко сохраняется народная традиция в южнорусских селах: почти все без исключения песни, записанные в Обоянском уезде Курской губернии восемьдесят лет назад, прочно входят в современный репертуар народных певцов южной России. Песня «Ой, да во поле» (№ 1) записана экспедицией Московской консерватории в Ракитянском районе Белгородской области, «Ой, черема, черемушка» (№ 2) — в Курской, Воронежской и Липецкой областях, «У нашего соседа веселая беседа» — в Белгородской и Воронежской областях, «Чей-то конь» (№ 7) — в Белгородской и Курской, «Тепла вода во колодезе» (№ 8) — в Воронежской, Белгородской, Харьковской областях. В песне «Вы бояре молодые» (№ 9) отчетливо проявляется одна из наиболее типичных для южнорусского обрядового фольклора музыкальных структур, с припевом «ладу, ладу» (см. пример 113).

Заметный вклад в освоение музыкального фольклора южной России внесла своей собирательской деятельностью Евгения Эдуардовна Линева. Одной из первых в мировой практике применив звукозаписывающую аппаратуру, она предоставила науке фонографические записи образцов подлинно русского (в том числе и южнорусского) народного многоголосия.

В первый выпуск собрания Линевой (48) включены южнорусские варианты общераспространенных протяжных песен: «Горы» (варианты Воронежской, Тамбовской губерний), «Долина» (Воронежской губернии), «Снежки белы, лопушисты» (Воронежской губернии). Единственная в выпуске свадебная песня «Кукушечка кукует» № 12 (Воронежская губерния) имеет в своей структуре типичные признаки песен южнорусского свадебного обряда, известных по более поздним публикациям и по современным записям. Сравнивая свадебную из собрания Линевой с песней «Зиму, лето сосенушка зелена», записанной в 1964 году в Белгородской области, мы убеждаемся, насколько оба напева близки по своей интонационной структуре. Они вполне могут звучать одновременно, дополняя друг друга. Небольшие разночтения в ритме легко объяснимы: по существу это нюансы исполнения. Лишь несовпа-

дение гармонических функций носит конструктивный характер: налицо интонационный сдвиг на одну четверть в варианте Линевой по отношению к белгородскому варианту напева (см. пример 114, д, б) <sup>1</sup>.

Данный пример может служить наглядным подтверждением мысли о консервативной тенденции в обрядовом фольклоре, неоднократно встречающейся у исследователей русского народного творчества.

В первый выпуск «Великорусских песен в народной гармонизации», кроме названных образцов южнорусских лирических песен и одной свадебной, вошли также шуточная песня «Сарафанчик» (Воронежская губерния) и игровая «Зайнька» (Тамбовская губерния). Широко распространенная по всей России хороводная песня «У нас по морю» представлена у Линевой также в южнорусском распеве. Лирические песни из собрания Линевой — показательный материал для изучения местных вариантов. Структурный анализ песни «Жавороночек», например, этого классического произведения народной лирики, многочисленные записи которого встречаются в сборниках фольклора начиная с Трутовского (конец XVIII века) и кончая материалами экспедиций Московской консерватории, позволяет выявить законы образования песенных вариантов.

Типично южнорусские обрядовые песни в одноголосном изложении приведены в работе Е. Д. Буромской «Свадебные песни и обычаи в Рыльском и Львовском уездах Курской губернии» (14). Они дают исследователю благодарный материал для описания типичных песенных структур в рамках южнорусской традиции (см. примеры 112, 113).

Известный интерес для изучения музыкального быта южнорусского села в предреволюционные годы представляют песни, собранные А. Г. Горяиновой в селе Вышний Реутец Обоянского уезда Курской губернии. Они были изданы в Трудах курской ученой архивной комиссии за 1911 год (19). Песни изложены частью одноголосно, частью двухголосно с сопровождением фортепиано. Судя по публикации Горяиновой, в репертуар сельских певцов того времени входили наряду с песнями традиционных жанров (лирическими, плясовыми) и песни более позднего стилистового пласта (городской романс). Кроме того, среди записей Горяиновой встречаются песни украинского происхождения.

12 песен бывшей Тульской губернии в переложении для голоса с фортепиано и для хора содержатся в сборниках В. Ф. Свечиной-Кишенской (91, 92). Типичные образцы южнорусского стиля находим в свадебных плясовых песнях «Сидел соловей на маку» (с припевом «ох, лёшуньки»), «Ты, заря ль моя, зорька» (со сходным припевом) и «Как подъехали под рыбу рыболовы» (см. пример 116 а—г).

Напевы двадцати воронежских песен разных жанров из коллекции М. Е. Пятницкого содержатся в сборнике «Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами» (43).

Южнорусские песни приведены в богатом хоровом распеве, некоторые из них — в типичных вариантах. Хоровые партитуры песен «Жавороночек», «Горы», «Соловей», «Туманушки» очень ценны для изучения композиционной структуры народного многоголосия. Для сравни-

<sup>1</sup> Оба напева тактированы по цезурам стиха.

тельного анализа песенных вариантов могут быть использованы песни «Полоса» и «А я по лугу», поскольку они встречаются во многих фольклорных источниках.

Фонографические записи южнорусского музыкального фольклора, выполненные М. Е. Пятницким и П. М. Казьминым в 1910—1912-х годах, послужили материалом сборника, составленного И. Здановичем (31). Составитель нотировал фонограммы, сделанные в Воронежской, Рязанской, Тульской, Смоленской областях. Старые фонографические валики, находящиеся в фондах Государственного фонограммархива, донесли до наших дней образцы южнорусских напевов в том виде, в каком они звучали в начале века.

Особый интерес для нас представляют воронежские песни. Не все из них (так же, как и не все напевы из сборника «Концерты Пятницкого с крестьянами») можно по стилю причислить к типично южнорусским образцам. Значительная их часть была записана в Боровском уезде, где состав населения смешанный, так как заселялась эта часть Воронежской губернии сравнительно поздно, со времен Петра I. Многие крестьяне были перевезены сюда помещиками и переселены государством из других районов России.

Из пятидесяти пяти воронежских песен, помещенных в сборнике Здановича, типично южнорусскими можно считать двадцать, собранных в Воронежском, Землянском и Задонском уездах (№ 10, 11, 12, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55).

Однако и среди остальных воронежских напевов встречаются образцы, в которых заметны черты южнорусского стиля, поскольку новые поселенцы не были изолированы от коренных жителей края и не могли не испытывать их культурного влияния. Признаки южнорусского распева отчетливо видны в лирических песнях Бобровского уезда (№ 1, 16, 19, 36).

Впервые Здановичем опубликованы наигрыши на двойной жалейке, что дает возможность привлечь к исследованию народного искусства русского Юга наряду с песенными образцами и образцы инструментальной музыки<sup>1</sup>.

Ценность сборника — также и в его документальности. Нотации песен и наигрышей выполнены со всей тщательностью, в них зафиксированы мелкие исполнительские детали, а в подтекстовках песен отражены особенности местного говора.

В 1939 году вышел в свет сборник «Русские народные песни Воронежской области» (88). Так же, как в сборниках Пятницкого и Здановича, в нем содержатся преимущественно песни восточных районов области, представляющие в стилевом отношении неровную картину. В этих местах живут преимущественно поздние переселенцы на юг России (восточные районы Воронежской области были заселены в основном в XVIII столетии). В Воронцовском районе, например, живут потомки строителей петровского флота. Отсюда, предположительно, произошло название местных сел: Пузево (здесь строили корпус корабля), Гвазда

<sup>1</sup> К сожалению, первые такты некоторых нотаций оказались неточными из-за погрешностей фонографа.

(от слова «гвоздь»), Клёпово (от слова «клепать»). Так, по крайней мере, объясняют наименования населенных пунктов, расположенных вдоль реки Осередь, сами местные жители<sup>1</sup>. Их культура по своему происхождению не связана с исконными традициями ратных людей южнорусского пограничья.

Стиль местных песен эклектичен, закономерности южнорусского искусства проявляются в них опосредованно. Это не лишает песенную традицию, оформившуюся в среде поздних переселенцев, оригинальности, художественной ценности. Песни восточных районов юга России заслуживают специального внимания собирателей и исследователей.

Современный музыкальный фольклор Воронежской области отражен в двух сборниках С. В. Аксюка: «Русские современные песни» (3) и «Русские старинные и современные песни» (4), а также в сборнике Н. Л. Котиковой «Русские частушки, страдания, припевки» (44).

Существенным пополнением нотных материалов по южнорусскому музыкальному фольклору являются записи песен Курской и Орловской областей, помещенные в сборниках А. Рудневой (83) и Н. Владыкиной-Бачинской (65, 89).

Научная ценность записей курских песен (см. сборник «Народные песни Курской области», а также нотные примеры в книге А. Рудневой «Курские танки и карагоды») для исследователей южнорусской традиции не вызывает сомнений прежде всего потому, что песни собраны в самом центре русского Юга, а не на окраинах этого своеобразного в этнографическом отношении района. До опубликования А. Рудневой образцов курского многоголосия исследователям были известны лишь единичные одnogолосные примеры музыкального фольклора курян, не подтвержденные фонографическими или магнитофонными записями.

Менее показательны для характеристики народного творчества южной России орловские песни. Как справедливо указывает Н. Владыкина-Бачинская в предисловии к сборнику, «в стилевом отношении наиболее близки к орловским песни Брянской области... Многие черты роднят орловские песни также с калужскими и курскими». (65, с. 12). То есть, иными словами, в орловских песнях заметны признаки перехода от южнорусского к западнорусскому песенному стилю.

Стилистически ближе всего к типичным образцам южнорусского музыкального фольклора орловские плясовые «алилешные» и свадебные песни из сборника Владыкиной-Бачинской. Родственны в отношении структуры классическим напевам протяжных песен русского Юга некоторые произведения народной песенной лирики Орловской области.

Подводя итог обзору печатных источников южнорусского музыкального фольклора, важно отметить, что, несмотря на казалось бы обширный круг материалов, связанных с описанием и изучением народного музыкального быта в исследуемом районе, публикации самого музыкального фольклора жителей южнорусских сел и его исследования далеко недостаточны. До последнего времени оставались почти совсем не обследованными весьма характерные для южнорусской народной культуры районы — Белгородская и Харьковская области. Мало известны фольклористам народные песни Тамбовской, Липецкой областей,

<sup>1</sup> Об этом сообщила автору А. В. Руднева.

западной части Воронежской области. Много «белых пятен» на фольклорной карте Орловской, Калужской и Тульской областей.

Кроме того, недостатком многих опубликованных записей является их одноголосное изложение, в то время как едва ли не самой существенной особенностью южнорусского музыкального фольклора является развитое многоголосие.

Принимая во внимание большую стойкость народной традиции на юге России, автор сконцентрировал внимание на собирании народных песен в современном звучании и на изучении новейших записей. В шестнадцати фольклорных экспедициях в различные районы русского Юга им было собрано около двух тысяч песенных образцов. Именно они и послужили основным источником, откуда черпался материал для анализов. Кроме того, к настоящему исследованию были привлечены новые записи песен, собранных на юге России другими собирателями.

**Печатные источники поэтических текстов** Значительно полнее представлены в печати поэтические тексты южнорусских песен (без нот). Первая публикация в журнале «Русская Беседа» за 1860 год (45, 46) принадлежит писательнице Н. Е. Кохановской<sup>1</sup>. Писательница точно указывает родину песен из своей коллекции: «Мое знание родной поэзии очень ограничено,— пишет она,— ограничено одной Курской губернией и почти, можно сказать, одним Старо-Оскольским уездом» (45).

Полнота и законченность песенных текстов, собранных Кохановской, делает работу собирательницы исключительно ценной для фольклорной науки. Некоторые песни, записанные писательницей в середине прошлого столетия, видимо, уже исчезли из народного быта; собирателям советского времени обнаружить их не удалось. Эти забытые ныне произведения народного творчества Южной России особенно примечательны в коллекции Кохановской. В них нашли отражение эстетические представления первых поселенцев степных районов Московского государства, военных колонистов, представителей служилого сословия.

Многочисленные образцы южнорусской народной поэзии содержатся в богатой коллекции песенных текстов П. В. Киреевского (74). Особенно разнообразно и обширно представлен у Киреевского орловский песенный фольклор: одним из самых активных помощников выдающегося собирателя был П. И. Якушкин, уделивший преимущественное внимание изучению народной культуры Орловской губернии.

Большая заслуга в собирании южнорусской народной поэзии принадлежит диалектологу М. Г. Халанскому. Результаты своей многолетней собирательской работы на юге России он подытожил в обширной статье «Народные говоры Курской губернии» (108). В качестве примеров, поясняющих особенности различных курских говоров, Халанский обнародовал около четырехсот текстов южнорусских песен разных жанров. Собирателю удалось записать характерные песенные образцы, в которых отражены радости, печали, раздумья о жизни сельских жителей южнорусского пограничья.

<sup>1</sup> Подробнее о собирательской деятельности Кохановской см. в книге А. В. Рудневой (84).

Песня «Каравать, караватушка» из коллекции Халанского является одним из типичных примеров поэтического творчества южнорусских однодворцев.

М. Г. Халанский зафиксировал меткие народные определения жанров песен. В них содержится образная характеристика манеры исполнения произведений народного музыкального творчества, относящихся к тому или иному жанру. Например, «тягальная» песня (медленная, протяжная), «скакливая» (плясовая).

Исследователь верно отметил одну из важных особенностей южнорусского свадебного обряда: во время свадьбы в селах южной России исполняют особые плясовые песни с припевом «лѣли, лѣли». «Когда подъезжают или подходят к церкви,— читаем мы в работе,— поют песни „скакливые“» (108, с. 162). К числу «скакливых», по наблюдениям Халанского, относится свадебная песня «Зиму, лето сосѣнушка зелена была»<sup>1</sup>.

То обстоятельство, что в записи Халанского отражены характерные черты местного наречия, делает работу собирателя особенно интересной и ценной.

При изучении южнорусской народной культуры нельзя оставить без внимания деятельность этнографов-любителей, занимавшихся сбором фольклора в селах южной России. Ряд текстов обрядовых и хороводных песен Корочанского уезда опубликовал в 1912 году М. В. Таряников (101). Среди них — варианты широко распространенных в настоящее время на юге России образцов традиционного фольклора: «Марьюшка у батюшки дорогая была гостюшка» (свадебная), «Ай, во поле липенька» (троицкая), «Ты гульба моя, гульба» (хороводная). В статье содержится описание свадьбы и семицкого обряда Корочанского уезда. Материалы М. Таряникова представляют несомненный интерес при сравнении состояния южнорусского фольклора в начале века и в наши дни.

Заметный вклад в собирание поэтических текстов южнорусских песен внесли энтузиасты-любители А. Машкин и Е. Рязанова<sup>2</sup>.

Отдельные образцы южнорусской народной поэзии, записанные собирателями-энтузиастами, приводятся в работе Д. К. Зеленина «Описание рукописей ученого архива Императорского РГО» (33). Наиболее представительной и содержательной является, по сведениям Зеленина, песенная коллекция О. Ильинского (33, с. 39), собранная в Белгородском уезде в 1887 году.

Для изучения современного состояния фольклора южной России ценные сведения можно почерпнуть в сборниках песен Белгородской области, составленных Н. Элиаш (64, 75). Кроме художественно ярких образцов традиционного фольклора, в сборники Элиаш вошли частушки, а также революционные песни, песни гражданской и Великой Отечественной войны. Несколько типичных образцов южнорусской на-

<sup>1</sup> Вариант этой песни, записанный в Белгородской области, принадлежит к разряду медленных, распевных народных музыкальных композиций (см. пример 114 б). Встречаются на юге и варианты текста данной песни, связанные с плясовым напевом (см. пример 115 ж).

<sup>2</sup> Характеристику собирательской деятельности этих фольклористов-любителей см. в книге А. В. Рудневой «Курские танки и карагоды» (84).

родной поэзии помещено в книге В. Тонкова «Фольклор Воронежской области» (107). Тексты песен Курской области собраны в сборнике П. И. Бульбанюка и П. Ф. Лебедева (13). Большую коллекцию песенных текстов собрали на юге России в последние годы фольклористы-музыковеды, записывавшие наряду с напевами песен их слова. Особый интерес для изучения представляют те современные записи песенных текстов, на основании которых можно судить об особенностях жизни, культуры, мировосприятия южнорусских крестьян в прошлом и в наши дни. Некоторые из таких записей рассматриваются в данной работе в разделах об истории, особенностях бытования песен.

## Глава вторая

Древнейшие  
поселения  
южной России.  
Этнический состав

Южнорусская народная культура сложилась в основных чертах, по всей вероятности, в XVII—начале XVIII столетия.

Во время нашествия монголо-татар (XIII век) русское население, спасаясь от опустошительных набегов кочевников, покинуло насиженные места в плодородных, богатых дичью долинах Сейма и Дона в его среднем течении. Обширные степные и лесостепные пространства южнее верховьев Оки опустели, превратились в «дикое поле». Лишь разрозненные татарские кочевья терялись в пустынной придонской степи.

Освоение русскими «дикого поля» началось вновь во времена царствования Михаила Федоровича и Алексея Михайловича. Чтобы вникнуть в суть исторического процесса, породившего особый тип южнорусского земледельца с его оригинальным миропониманием и самобытным искусством, необходимо определить этнический состав населения южной России, выяснить пути притока русских колонистов в придонскую степь, познакомиться с особенностями их хозяйственного уклада, быта и культуры.

Комплексные исследования советских и зарубежных историков, археологов, антропологов, этнографов позволили определить область древних славянских поселений на территории нашей страны.

Один из древнейших очагов расселения восточных славян находился в бассейне Сейма. Ко времени образования Киевского государства в междуречье восточных притоков Днепра сложился северянский союз славянских племен. «А друзии (славяне) седоша по Десне и Суле и нарекошася север», — указывает летописец (76, с. 5—6). Археолог Б. А. Рыбаков считает, что северянские земли были расположены в низовьях Десны, в среднем течении Сейма, в верховьях Сулы и Ворсклы (90). «Совершенно несомненно, что именно здесь, на Десне и Сейме, лежали древние центры северянских племен. Здесь они сложились в процессе автохтонного развития, здесь они поглотили поток юго-восточного славянства, двинувшегося на север в гуннское время, и отсюда, наконец, они начали расширять свою территорию на юг и юго-восток», — пишет советский историк П. Н. Третьяков (104, с. 242).

Значительно позже заселили славяне северную часть бассейна Дона. Аборигенами Воронежского края были мордово-мещерские племена. По предположению диалектолога А. В. Кожемякина, название «Воронеж» происходит от мордовского слова «лесная защита» («вирьнеже» — на языке племени эрзя, «вирюнежить» — на языке племени мокша) (41). Освоение славянами воронежских земель происходило не ранее VIII века и завершилось в X веке (41). Сравнительно поздними были поселения вятичей в верховьях Оки (104). В физическом типе вятичей, по мнению антропологов, выявляется восточный расовый компонент, свойственный племенам Поволжья и Приуралья, что свидетельствует о смешении поздних пришельцев — славян — с коренным местным населением (53).

В княжение Ярослава Мудрого, когда создавались начальные русские летописные своды, родо-племенной быт уходил уже в область преданий. С зарождением феодальных отношений и ростом могущества киевских князей отжившие племенные названия заменяются другими, происходящими от «стольных градов» древнерусских княжеств и земель (куряне, рязанцы и т. д.) (53).

К началу XI столетия относятся первые летописные сведения о Курске (69), к 1146 году — о Путивле (12). В летописи Нестора впервые в 1177 году упоминается Воронеж, находившийся в то время во владении Рязанского князя (10).

Во времена расцвета древнерусского государства в Курском и Рязанском княжествах высокого уровня достигла культура земледелия. Французский монах Гильом де Рубук, совершавший в 1257 году путешествие в Монголию с особой дипломатической миссией, встретил в среднем течении Дона русские поселения, жители которых имели коней, быков, жали рожь, в большом количестве сеяли просо (70).

#### Монголо-татарское нашествие

В XIII веке хан Батый напал на Русь. Татары разорили Рязань, Курск, Воронеж. Русские земледельцы и горожане, ища защиты от татарских грабежей, переселялись в более северные лесистые районы. Уже к середине XIV столетия прежде густонаселенные земли на юге Курского и Рязанского княжеств обезлюдели. В «Путешествии Пимена Митрополита Московского в Константинополь» сообщается, что от верховьев Дона (с Епифани) и до его низовьев в 1389 году (время путешествия) простиралась пустыня, изобилующая зверем и птицей (10).

В 1380 году Дмитрий Донской одержал победу над татарами на Куликовом поле. В 1480 году, в результате победы русских войск над ханом Золотой Орды, Русь окончательно освободилась от татарского ига.

Однако крымские и ногайские татары продолжали совершать массовые разбойничьи нападения на русские и украинские земли. Летописец сообщает, что в 1415 году «татары город Елец взяше, а елецкого князя убиша» (10). В 1482 году крымские татары сожгли и разграбили Киев. Со второй половины XV столетия началось массовое переселение украинского населения на север. Вследствие регулярных жестоких татарских набегов всё среднее Побужье вплоть до центральной Черниговщины, Полесья и западной Подолии было почти полностью оставлено коренными жителями. Только в районах сильно укреплен-

ных пунктов — Киева, Винницы, Житомира, Черкас, Канева, Чернигова — оставалось немного украинского населения (24).

Таким образом, к концу XV века огромные земельные пространства на юге России и на северо-востоке Украины представляли собой пустынную степь, в которой далеко друг от друга были разбросаны татарские кочевья. Очевидно, в XIV столетии возникли татарские названия рек и населенных пунктов на юге России: Усмань, Битюг, Бирюч, Хава, Айдар (70).

Для нападения на русские земли татары проложили в степи военные дороги. Одна из главных татарских дорог — Муравский шлях — протянулась от Перекопа до Тулы. Боковые ответвления от основного пути назывались сакмами. К Осколу от Муравского шляха вела Изюмская сакма. В XVI столетии Тихую Сосну, приток Дона, в среднем течении прорезала Калмиусская сакма.

В грозных зимних набегах кочевников участвовало порой несколько десятков тысяч всадников. «После вторжения в пределы государства на 60—70 миль татары рассыпались по деревням, окружая селения со всех сторон; чтобы жители не могли скрыться от преследования, раскладывали по ночам большие огни; потом грабили, жгли, резали сопротивляющихся, уводили мужчин, женщин с грудными детьми, быков, коров, лошадей, коз, а свиней загоняли в овин и поджигали с четырех сторон» (32).

Татарам нередко помогали «воровские черкасы» — казачьи отряды из Польско-Литовского государства (12). Главной целью татарских вторжений был захват пленных для продажи в рабство.

Боязнь подвергнуться нападению кочевников, как уже было сказано выше, заставила русское население переместиться на север, ближе к Москве. Южными форпостами русского государства в XV—XVI веках были, очевидно, Орел, Рязань и Путивль. В 1571 году вокруг этих старинных русских городов была выжжена степь с целью защиты от кочевников (32).

Чтобы обезопасить границы Московского государства от набегов крымцев, Иван Грозный решил выжечь пограничные полосы степи. Он поручил боярину Воротынскому обследовать места, где нужно «поле жечи», чтобы лишить врага прикрытия (травы) и подножного корма.

Воротынский представил царю «роспись» урочищ, подлежащих поджогу. Полоса выжженной степи должна была пройти по Семи (Сейму), Тускари, Тиму, Кшеневой, Щигру, по Снове до верховьев Очки, в междуречье Псла и Семи до верховьев Северского Донца (12). По всей вероятности, таков был фактический контур южных границ Московского государства в середине XVI века.

**Засечные черты** В конце XIV—начале XV столетия были приняты первые предупредительные меры, позволяющие населению русских городов, расположенных южнее Москвы, подготовиться к отражению набегов татар.

В южнорусской степи была организована сторожевая и станичная служба. Сторожей назывался караул из двух или более человек, стоящих на опасных местах и «урочищах». Подобные караулы рассылались из всех порубежных городов. Их задача состояла в том, чтобы, завидя татарскую конницу, вовремя предупредить гарнизон пограничного го-

рода о приближении врага. Одна из таких сторож находилась в XV веке на Тихой Сосне. От ближайшего окраинного города ее отделяло расстояние в четыре-пять дней пути (9).

Станичную службу несли русские конники, группировавшиеся в большие отряды. 50—80—100 человек станичников постоянно разъезжали в степи по очень широким маршрутам, чтобы вовремя обнаружить признаки приближения вражеского войска (12).

К 1571 году относится издание специального устава «О сторожевой и пограничной службе» (110). В конце XVI века была построена первая система русских оборонительных сооружений, препятствующих продвижению кочевников вглубь страны, так называемая Тульская засечная черта (110). Главной преградой для татарской конницы служили засеки из поваленных деревьев. Ширина лесного завала порой достигала версты. Там, где прерывались естественные преграды, воздвигались искусственные укрепления: острожки, валы с надолбами, рвы с вбитыми в их дно кольями. Засечная черта начиналась у реки Жиздры (в Калужской области по современному административному делению) и заканчивалась у Волги, южнее города Тетюши. Узловыми центрами оборонительной линии были пограничные военные города. В 1552 году был основан Шацк, в 1556 году — Рязск, в 1563 — Данков, в 1592 году восстановлен Елец. К 1613 году относится первое упоминание о Лебедяни (110).

Именно в среде жителей пограничных военных городов, по-видимому, и начала формироваться, приобретая свои характерные черты, южнорусская народная музыкальная культура.

В конце XVI—начале XVII столетия начинается активное освоение русским государством «Южной Украины». Так называлась в то время обширная территория от Тулы до верховьев Ворсклы и Северского Донца, включающая в себя центральную часть бассейна Дона с его притоками Осколом и Тихой Сосной.

В 1586 году был вновь отстроен Воронеж, в 1593 году основаны Белгород и Старый Оскол, в 1597 году восстановлен Курск.

В первой половине XVII века к югу от первой была сооружена вторая линия оборонительных укреплений, получившая название Белгородской засечной черты. Она соединила военные города-крепости: Белгород, Корочу, Яблонов, Новый Оскол, Верхососенск, Усёрд, Остроужск, Коротояк, Воронеж, Усмань, Козлов, Тамбов. Всего было построено 27 новых городов (8). В 1654 году на южных границах Русского государства, по Белгородской оборонительной черте, находилось войско численностью свыше 7 тысяч человек (71).

Всякий новый пограничный город уже заключал в себе зерно будущих поселков: одновременно с закладкой острога шла постройка пригородных слобод (казачьих, стрелецких, пушкарских). С уменьшением опасности военным колонистам («служилым людям») давались земли далеко за городской чертой. Жители пригородных слобод и селений должны были принимать участие в защите края наравне с городским гарнизоном (9).

Мы подошли к центральному вопросу нашей темы: кто были те люди, которые строили военные сооружения Тульской, Белгородской оборонительных линий и осваивали южнорусскую степь? Откуда они приш-

ли? Каковы были условия их жизни? Какие обязанности перед государством они выполняли? И, наконец, каковы были общественные отношения в среде южнорусских земледельцев, в чем заключалась особенность их общественного положения, как проявлялось своеобразие их мироощущения и культуры?

На эти вопросы можно найти ответ, целенаправленно используя данные исторической науки, этнографии и лингвистики.

**Административная и вольная колонизация** Заселение южнорусского пограничья осуществлялось двумя путями: посредством административной правительственной колонизации и посредством колонизации вольной.

Сущность правительственной колонизации заключалась в том, что в порубежные города направлялись «ратные люди», находившиеся на службе у государства; они обязаны были строить оборонительные укрепления и отражать нападения врага. В ряды военных колонистов, направляемых на южные границы Московской земли, попадали частью переселенцы из других, ближе расположенных к центру, военных городов, так называемые «сведенцы», частью — ссыльные из Москвы и других мест.

В одном из документов XVII века сообщается, что «в устроенной в 1645 году при городе Ольшанске стрелецкой слободе переведенцы из разных мест были поселены особыми улицами: на одной улице калужские сведенцы, 25 дворов (но в их числе оказались также туляне, крапивенцы, веневцы, черняне, один суздалец, один из Старицы и один из Мценска), на другой улице — Белевские сведенцы, 25 же дворов, на третьей — мценские, 19 дворов, на четвертой корочевские, 30 дворов, сверх того было 17 человек черкас» (32, с. 76) (черкасами называли в XVII веке запорожских казаков).

В конце XVII столетия на Белгородскую черту были переведены мятежные стрельцы из «Сергиева полку с женами и детьми» (12). В 1661 году было позволено «верстаться в ратных людей» лицам духовного звания (8).

В поток вольных колонистов включились жители ближайших к засечной черте русских селений, привлеченные плодородием и обилием земель в южнорусской степи.

На рубеж бежали также крепостные от своих помещиков. Вначале государство противилось проникновению беглых крепостных в пограничное войско. Об этом свидетельствует содержание царских грамот, адресованных воеводам порубежных городов. В одной из них, написанной Алексеем Михайловичем между 1671 и 1673 годами, содержится следующее указание: «Ведомо нам Великому Государю учинилось, что белгородского полку в городах воеводы наши и приказные люди из рязанских и из украйных и из заокских городов служилых и посадских людей, которые, покинув прежние свои службы и тягло, збежали и боярских холопей и крестьян беглых же принимают и пижут их в службу и тягло без нашего Государева указу самовластьем для своих прихотей и многих взятков». Далее следует обещание наказания виновным (ссылка в Сибирь) (56, с. 28—29).

Однако вскоре неотложная необходимость усиления пограничных гарнизонов заставила государя пойти на некоторые уступки и послаб-

ления. В ответ на донесение белгородского воеводы о том, что от возвращения «челобитчикам» крепостных «белгородскому полку оттого чинитца малолюдство», в 1663 году был издан «сыщиков наказ», в котором повелевалось не возвращать челобитчикам крестьян, бежавших на черту до 1653 года (56, там же). В статьях «о разборе в Севском полку» содержится приказ царя от 1685 года, в котором предлагается всех беглых холопов и крестьян, если они «живут своими домами на пустых или оброчных землях... а собою они добры и человечны... их разобрав, написать... в солдатскую службу с окладом» (56, там же).

Наряду с русской шла украинская и белорусская колонизация южной окраины Московского государства. Из-за литовского рубежа бежали в южнорусскую степь белорусы — «прочане», уходившие прочь от преследования униатов и гнета шляхты (12). В 1639 году в Короче, Белгороде, Валуйках, Коротояке, Урыве, Яблонице были поселены «черкасы» (9). В 1652 году по приглашению царя Алексея Михайловича на Белгородскую черту прибыли заднепровские казаки в количестве 1000 человек под руководством полковника Дзиньковского. Они основали большую украинскую колонию в районе города Острогжска (15).

До наших дней сохранились заметные различия в языке жителей русских и украинских сел Воронежской, Белгородской, Харьковской, областей. Потомки «черкас» говорят на ломаном украинско-русском языке. Основываясь на особенностях своей речи, они в шутку называют себя «пэрэвертнями». В музыкальном быту крестьян, предками которых были «прочане» и заднепровские казаки, преобладают украинские элементы<sup>1</sup>.

Как мы видим, состав населения первых южнорусских военных городов был довольно пестрый. В процесс освоения южных окраин Московского государства включились пришельцы из разных районов России (а также украинцы и белорусы, бежавшие из Польши), представители различных национальностей и сословий. Каждый из пришельцев приносил с собой свои привычки, хозяйственные навыки, язык и культуру своей родины.

Попытаемся определить главные компоненты, из которых складывались культура и искусство жителей русских военных городов и слобод, расположенных между Тульской оборонительной линией и Белгородской засечной чертой.

#### Особенности землепользования

В XVII веке в России служилые люди делились на две категории. К первой категории — «по отечеству» — относились представители господствующего класса: бояре, провинциальные дворяне и дети боярские.

Они получали от государства, в зависимости от чина и выполняемых служебных обязанностей, денежный оклад и земельный надел. Их земля обычно обрабатывалась крепостными. Служилые «по отечеству» составляли конницу. К низшему разряду служилого сословия — «по прибору» — принадлежали пехотинцы и артиллеристы, стрельцы, солдаты, пешие городовые казаки, пушкары, затинщики, плотники, кузнецы, воротники. Они вербовались из представителей бедных слоев по-

<sup>1</sup> Изучение музыкальной культуры жителей южной России, имеющих украинское происхождение, не входит в задачи настоящего исследования.

сада, нетяглых «вольных охочих людей», казачества. Как правило, служилым «по прибору» выдавалось небольшое денежное и хлебное жалованье: по оплате труда «приборные люди» относились не к «поместным», а к «кормовым» (9). Однако в силу того обстоятельства, что на юге России находилось большое количество свободных, нераспаханных земель, государству было выгоднее предоставить участнику пограничного войска земельный надел, чем содержать его на жалованье. Все служилые люди без исключения, выполнявшие обязанности по охране южных границ государства, получали в личное пользование землю.

Первоначально земли давались военным колонистам только пожизненно. Со временем они стали переходить по наследству. Произошло это после того, как 31 марта 1649 года корочанские полковые казаки, стрельцы и пушкарки попросили городского воеводу передать царю грамоту, в которой они жаловались, что после смерти служилого человека «жены и дети волочатся меж дворов и совсем погибают» и попросили государя «пожаловать казачьих, стрелецких и пушкарских жен и детей из дворов их выбивать не велеть». Царь Алексей Михайлович пожаловал их особой грамотой (8).

Земли во владении служилых людей назывались «четвертными». Каждому владельцу давалось в личное пользование определенное количество четвертей земли (четверть равнялась  $\frac{1}{2}$  десятины). В Белгородском уезде рядовым колонистам выдавали по 18 десятин на душу, боярам и дворянам — почти в 10 раз больше. Так на юге России возникло особое сословие мелких землевладельцев, которые по правам приравнивались к помещикам, но в большинстве случаев сами обрабатывали землю, не имея крепостных (8).

**Освоение «дикого поля»; татарские набеги** Трудной, суровой, полной опасностей была жизнь первых поселенцев, осваивавших «дикое поле». Исторические документы того времени изобилуют известиями о нападениях татар на южнорусские города и селения.

В донесении царю от белгородского воеводы Г. Г. Ромодановского, посланном в промежутке между 1671 и 1673 годами, сообщается: «мая в 11-м числе, в пятом часу дня, приходили под Валуйки татаровья со ста тридцати человек из степи от речки Ураевой, проломав полевые крепости, были к валуйским слободами и взяли в полон валуйчан пяти человек, и лошадиные и животинные стада отогнали» (56, с. 28).

В 1678 году татары совершили крупное нападение на русские украинные города. В 1682 году крымцы, ногайцы, калмыки, русские «воровские люди» большими партиями подходили под Усерд, Воронеж, Козлов, Тамбов (9).

Воспоминания о периоде освоения «дикого поля» русскими колонистами и борьбы московских ратных людей с татарами сохранились в песнях самых разных жанров. Уже М. Стахович отмечал в предисловии к своему собранию русских песен, записанных им в южнорусских районах, что «часто попадаются в этом краю песни о полону татарском... Песни эти отличаются совершенно особым складом» (100, с. 18). В последние годы коллекция песен о татарских набегах пополнилась интересными новыми записями.

Страшная картина варварского нападения кочевников на русские земли запечатлелась в словах песни «Там татары шли», записанной экспедицией Московской консерватории в Белгородскую область:

Там татаре шли,  
Они ковылу жгли,  
Кашу варили.  
Сваривши кашу,  
Обедали.  
Пообедавши,  
Семью делили.  
А и кто кому  
Достанется?  
Доставалась...  
Теща зятю.  
Как погнал он ее,  
Босую и голую,  
По пожарищу,  
Да по прокосищу...

(см. нотный пример 149а).

В данном варианте песни про татарский полон отчетливо проступают местные, южнорусские черты. Действие происходит в ковыльной степи. В песне упоминается «прокосище», по которому погнал татарин пленницу (в XVII веке перед укреплениями засечной черты в степи делали широкие прокосы, чтобы враг не смог незаметно подойти к русской границе).

В другой местной лирической песне дается следующее описание татарского набега:

Ой, луга, мои луга, луга зеленые.  
Ой, города мои, города мои, города строенные.  
Ой, полны луга воды набралися,  
Как полны города татар наехало.  
Они бьют, секут и в полон берут.  
Выбрали себе холоста, один сын у отца...

(с. Белитино Фатежского р-на Курской обл. См. 13, с. 163, № 129.)

В Медвенском районе Курской области А. С. Машкиным записана хороводная песня, по содержанию связанная с историей Московского государства:

Ой, село мое, село новое,  
И ой, лёли, лёли, али лей, лёли! \*<sup>1</sup>  
Село новое, еще кленовое.  
Хорошо село сгордилося,  
Под одну крышу спонакрынилося.  
Посреди села калина цвела,  
А в другом углу малина цвела.  
Всю калинушку волки сломали,  
Всю малинушку козы сглодали,  
Весь народушко из села ушел.  
Понашла ж туда все татарщина,  
Все татарщина-басурманщина.  
Весь народушко в полон побран,  
В полон побран, в татарщину,  
В татарщину-басурманщину.  
Осталось село пусто новое,  
Пусто новое, еще кленовое (13)

<sup>1</sup> Здесь и далее звездочкой отмечены строки, после которых текст излагается без припевных слов и соблюдения строфической формы.

В белгородском хуторе Гречаникове близ Алексеевки экспедицией Московской консерватории была записана следующая песня о побеге русского пленника из татарской неволи <sup>1</sup>:

Ехал молодец из няволюшки  
Да на серому на конечку.  
За ним гнались злы татаря,  
Яму некуды было деться.  
Там ни кустика, ни ярочка,  
Ни зеленого камышочка.  
Да там только ветер, там ветер вея,  
Сине морюшко сколыхается,  
Добрый молодец потопая.  
Своему коню он приказывал:  
«Да ой, конь ты мой, ты добра лошадь,  
Ты пойдь домой, поняси поклон  
Да моим родным отцу с матерью.  
Отцу с матерью — им несчастья.  
Малым детушкам — на сиротство...»

В книге А. В. Рудневой «Курские танки и карагоды» приведен текст хороводной песни, в котором также отражен факт борьбы русских с татарами:

Я думала мой милый друг,  
Во поле полкуют,  
А он, мой милый друг,  
С татарами воует (84, с. 217)

Примеры песен, в которых затрагивается тема борьбы с кочевниками, встречаются не только в русском, но и в украинском фольклоре:

...Як у том месяце у Кистрине  
Да бьется Орда уже три дни,  
Бьется вона три дни и три години,  
Разбилася она на три половини.  
Текуть речки, а все кровавыи.  
Через речки мостят мосты,  
Мостят мосты, а все головками,  
Головками, а все московськими (55, с. VIII)

Так рисуются события тревожного прошлого южной России в песнях повествовательного склада, которые можно отнести к категории исторических, а также в ряде хороводных песен.

В некоторых образцах календарного обрядового фольклора мы находим красочное отображение отдельных сторон военного быта старинных пограничных городов. Народные певцы из воронежского села Россошь Репьевского района помнят троицкую песню такого содержания:

Я по городу хожу,  
Я по стольному гуляю,  
Я князей-бояр бужу,  
Дворян побуживаю.  
Вставайте, бояре,  
Вставайте, дворяне,  
Вам служба явленье,  
Три столба становленье,  
Столбы каменные,

<sup>1</sup> Песня записана в 1978 г. О. Гордиенко и А. Кошелевым от Устины Максимовны Кузнецовой 1896 г. р.

Щё б не пролетали  
Три ворона черные,  
Щё б не проносили  
Молодецкую красоту.

Известен также другой вариант окончания этой песни. Его сообщили жители села Шубное Острогожского района Воронежской области:

Вставайте, бояре,  
Вставайте, дворяне,  
Вам служба идя,  
Служба государева.

Образ ладного и удалого молодого воина запечатлен в хороводной песне, записанной в селе Першино Нижнедевицкого района Воронежской области:

За рекой, рекой,  
За быстрой такой,  
Будто мой милой  
Ванюшечка,  
Моя душечка,  
Далеко живёт,  
Королем сльвё,  
Стружочки стружа,  
Стрелочки рядя.  
Зарядил стрелу,  
В каменну стену...

(см. нотный пример 123 г).

Образы и представления, связанные с бытом и воинскими традициями служилых людей, находим в текстах свадебных песен Белгородской и Калужской областей:

...Ой, да раным-рано на заре  
Соезжались бояре.  
Они думали да гадали:  
Да иде нам стоять сы полком?  
Нам стоять сы полком под городком,  
Под кирпичною стеною,  
Да под каменною другою,  
Да под железною крышею.

(Хутор Глинище Беленихинского района Белгородской области, 1958 г., см. пример 133 б.)

Уладо, дорога, дорога,  
Уладо, дорога широкая.  
По этой по дороге  
Три роты ишли.  
Во первой роте —  
Во трубушку трубят.  
Во другой-то роте —  
В барабаны бьют.  
А во третьей роте —  
За Марьюшкой едут...

(Село Чернышино, близ г. Козельска Калужской области.)

Порой одна вскользь брошенная реплика, встречающаяся в той или иной песне, свидетельствует о том, насколько напряженной, тревожной была жизнь русских жителей во времена освоения «дикого поля». В

масленичной песне, записанной в селе Лебяжье Красноградского района Харьковской области, девушка жалуется, что ее батюшку

Татаре взяли,  
Да в полон повели,  
Да за денюжки продали.

Несмотря на непрекращающуюся опасность внезапного нападения со стороны Крымской и Ногайской орды, военные колонисты уже в XVII столетии освоили значительную часть придонских плодородных земель, отвоевывая пядь за пядью у «дикого поля» тучные черноземы. Воронеж и Острогожск, а также Коротояк, Елец и Белгород, расположенные на Дону и его притоках, имели торговую связь с Войском Донским, не занимавшимся земледелием, и отправляли низовым казакам значительные партии разного хлеба, преимущественно ржаной муки, и вина (71, с. 115—116).

Основная трудность хозяйственного положения «приборных людей» на южных границах Московского государства, заключалась в том, что в любое время, даже в самый разгар полевых работ, по приказу военной администрации они должны были оторваться от земли, хозяйства и выступить в поход. Если возникала военная опасность на одном из участков засечной черты, в этот район высылались военная помощь из ближайших порубежных городов. В случае приближения крупных сил неприятеля, им навстречу выступало большое русское войско, сформированное из военных колонистов.

Полувоенные—полуземлепашцы, служилые люди южнорусского пограничья с большой неохотой оставляли свой дом и семью, отправляясь в очередной поход или на строительство военных укреплений. В 1667 году царь Федор Алексеевич послал грамоту белгородскому воеводе с приказом о высылке ратных людей Белгородского полка в Курск, по случаю похода «Турского султана и Крымского хана к Чигирину и Киеву». Однако царю пришлось вскоре писать второе послание, полное угроз, так как «ратные люди» не хотели идти на службу (56).

О вольном отношении военных колонистов к своим обязанностям перед государством свидетельствует такой факт. В промежуток между 1679 и 1681 годами царь Федор Алексеевич направил воеводе Никите Шишкину грамоту, в которой с гневом сообщал, что посыльный от боярина И. Б. Милославского, некто Иван Игель, получивший задание проводить к месту назначения людей, направленных Орловским воеводой, «тех де орловских солдат дошел он на дороге меж Воронежа и Дону: стоят в дубраве, и на нашу В. Г. службу нейдут. И он де Иван тех солдат учал из дубравы сбивать. И те де солдаты сошлись все и стали кричать: прежд де сего хаживали они на нашу В. Г. службу добрым путем, а ныне де им беспутицею иттить и запасов весть немочно; какие де они без запасов слуги! И воронежские де солдаты были высланы, и стоят по дубравам и, пометав запасы по сёлам и по деревням, повернули в дома свои. А прежд де сего хаживали они с воронежскими солдатами вместе, ныне де без них они нейдут же.— И он де не дождавсь их, в полк поехал один» (56, с. 28).

Несмотря на то, что в военной организации полурегулярного войска было много недостатков, все же усилиями «ратных людей» «юж-

ной Украины» русская земля была ограждена от татарских вторжений. Именно в среде ратных людей складывался мужественный стиль южнорусской протяжной песни.

Поскольку военные гарнизоны были приписаны к соответствующим сторожевым городам, военно-административная и культурная жизнь протекала в границах относительно обособленного района, включавшего пригородные слободы и окрестные селения. В результате, внутри единой песенной традиции, сформировавшейся в среде ратных людей южнорусского пограничья, сложились локальные культурные «гнезда», имевшие собственные местные традиции. До нашего времени сохранились достаточно заметные следы бывших военно-административных разграничений, отчетливо прослеживаемые по особенностям локальных песенных манер. Таково, например, певческое народное искусство сел, группировавшихся в прошлом вокруг военного сторожевого города Усёрд на Белгородской засечной черте. В этой узкоместной, достаточно замкнутой певческой традиции, для которой характерны богатые и развитые формы многоголосия, сфокусированы наиболее яркие черты южнорусского песенного стиля.

В районах, сопредельных с «усёрдской» этнографической территорией и в прошлом относившихся к другим военно-административным центрам — Ольшанску, Верхососенску, обнаруживаются следы иных, также обособленных и сравнительно замкнутых культурных общностей.

Впоследствии отличия в культуре ратных людей, приписанных к разным сторожевым городам на юге России, сохранялись и углублялись в силу консервативных факторов, связанных с особенностями местного землепользования. Но об этом речь пойдет впереди.

#### Крестьянские восстания

На общем тоне, эмоциональной окраске южнорусского музыкального искусства не могли не отразиться свободолюбивые настроения военных колонистов. Жители пограничных городов и селений южной России были действенной силой народных восстаний XVII—XVIII столетий.

Из Путивля начал действия под именем царя Димитрия «Большой воевода» Иван Болотников.

В 1648 году в Воронеже и ряде других порубежных городов вспыхнуло восстание городских низов. Тяжелые условия жизни приборных людей, вызванные большими налогами, притеснениями со стороны городской администрации, вызвали резкое недовольство горожан, вылившееся в активное сопротивление властям. Восстание было жестоко подавлено.

Активную поддержку в ряде районов русского Юга нашел Степан Разин. В одном из тамбовских документов того времени сообщается: «А ездят они, воровские казаки, по уездам, рубят помещиков и вотчинников, за которыми крестьяне, а черных де людей, крестьян и боярских людей и казаков и иных служилых людей никто не рубят и не грабят» (110, с. 37).

По местному преданию село Чурюково Юрьевского района Тамбовской области основали сподвижники Разина Чурик и Юрик, спасшиеся от преследования карателей.

Острогожский атаман Иван Дзиньковский в 1670 году установил связь с Разиным, посылал на Дон хлеб, вино, мед. В решительный момент казаки Острогожска примкнули к восставшим. К ним присоединились и жители Ольшанска.

Под Коротояком были собраны большие силы из верных царю служилых людей: несколько тысяч драгун, рейтар, копейщиков во главе с воеводой Ромодановским выступили против Степана Разина. В сражении на Дону восставшие потерпели поражение. Дзиньковский был казнен. Вдоль Тихой Сосны протянулась длинная вереница виселиц (70).

В 1708 году Воронежский край стал основной ареной восстания Булавина. 8 июня на реке Уразовой (15 км. от Валук) повстанцы разгромили Сумской полк. Вскоре волна народного движения перекинулась на Тамбовщину (70).

Дух вольнолюбия, сопротивления произволу и несправедливости проникал во все сферы общественного сознания военных колонистов южной России, что в известной мере сказалось также на общем характере южнорусского народного искусства.

«Дети боярские»; Немаловажную роль в развитии исследуемой народной культуры играли сословные традиции. однодворцы

Самую авторитетную в культурном отношении группу служилых людей составляли «дети боярские». Сословие «детей боярских» принадлежало к привилегированному классу русского общества, так как входило в разряд «служилых по отечеству». Выходцы из низших слоев аристократии, «дети боярские» влились в общий поток колонистов, однако всеми силами стремились поддержать свой сословный престиж. Процент служилых «по отечеству» среди жителей порубежных городов был довольно высок. Например, по Росписи городам 1672 года в Верхососенске было рейтар — 33, солдат — 191 и детей боярских — 84 человека, что составляло приблизительно 27 % от общего количества ратных людей. В Усёрде сословный состав населения был несколько иной: на 69 рейтар, 153 солдата, 40 станичников и ездоков приходилось 65 детей боярских, или около 20 % (8).

По мнению Д. К. Зеленина (32), моральный вес детей боярских в среде служилого люда был очень велик. Остальные колонисты стремились во всем им подражать, перенять их обычаи и культуру. Влиянием детей боярских Зеленин объясняет, в частности, наличие в южнорусском крестьянском говоре «неорганического и непереходного смягчения задненёбных согласных», или, иными словами, наличия «мягкого к» в конце слова (Ванька, чайку). Изучая образцы письменности XV—XVI века, исследователь установил, что смягчение согласной «к» в конце слова было одной из отличительных черт в говоре московских «детей боярских». На этом основании Зеленин приходит к заключению, что из своей предполагаемой колыбели (местности около Коломны и Рязани) неорганическое и непереходное смягчение задненёбных согласных рано проникло в Москву, откуда потом распространилось, как черта модная, на севере и на юге — вместе с общим культурным влиянием политического центра.

Показательно, что следы бывших сословных различий сохранились в названиях угодий в селе Яблоново Корочанского района Белгородской области до сего времени. Лучшее поле у реки носит название «сын-

боярское», остальные — «стрелецкое», «казацкое» и «солдатское» (худшее, на безводье)<sup>1</sup>.

В порубежных городах дети боярские по своему хозяйственному положению мало чем отличались от остальной части служилых людей. Поскольку землю на «Русской Украине» давали всем ратным людям на поместном праве, причем земли каждый мог иметь больше, чем был способен обработать, а крепостных в период освоения «дикого поля» в южнорусском пограничье еще не было, все колонисты по существу приравнивались к «детям боярским». Служилые «по отечеству» не пользовались особыми служебными привилегиями и выполняли равную со всеми работу. Например, в 1652 году для постройки Дивногорского монастыря из города Корочи были направлены 80 человек боярских детей, стрельцов, казаков и черкас. Им было приказано выехать на телегах и взять с собою топоры, кирки и заступы (8).

С 1719 года служилые люди «по прибору», владеющие землей «по четвертному праву», стали называться «однодворцами»<sup>2</sup>. Они обязаны были платить подушную подать, государственные налоги. По-прежнему им вменялось в обязанность содержание полурегулярного пограничного войска, получившего название «ландмилиции». Для ландмилиции однодворцы поставляли из своей среды рекрутов, вносили денежные средства, снабжали ее продовольствием. Основной привилегией однодворцев перед остальными сельскими жителями было право иметь крепостных крестьян. Смысл этой правительственной меры заключался в том, чтобы в момент отлучки однодворцев, ушедших в поход, хозяйство не осталось без рабочих рук. Нередко жители южнорусских селений перечислялись в крепостные административным путем.

Курский статистик приводит воспоминания самих однодворцев о том времени, когда они еще были владельцами крепостных крестьян: «Жили мы со своими крестьянами в одной избе: барин спал на лавке, а мужик под лавкою,— а придет барин пьяный, и сам под лавку ляжет. Ели из одной миски, работали вместе, вместе и лапти ковыряли, а все-таки барями нас величали» (см. 32, с. 68).

Е. А. Чудинский приводит следующую народную побасенку: «Собралась однодворка одеваться и кричит (крепостной девушке): «Девка! Поддай-ка лапоть-то!» (111, с. 141).

В опере Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват» главный герой дает такую характеристику однодворцу:

Ищо што да таково  
На Руси у нас давно:  
Сам помещик, сам крестьянин,  
Сам холоп и сам боярин,  
Сам и пашет, и орет,  
И с крестьян оброк берет.

По словам Д. К. Зеленина, «из сословия однодворцев образовался особый этнографический тип» (32).

<sup>1</sup> Эти сведения сообщила автору А. В. Руднева, посетившая Яблоново в 1958 г.

<sup>2</sup> Напомним, что владение землей «по четвертному праву» не было общинным, как в большинстве районов России. Четвертные земли находились в личном пользовании владельцев.

Однودворцы были «хотя и захудалые, но аристократы» (32). Отсюда их стремление сохранить особый бытовой уклад и самобытную культуру, в которой улавливаются отголоски сословных представлений и вкусов «детей боярских».

Об этом в 1860 году писала Н. С. Кохановская в статье «Остатки боярских песен»: «Если теперь где и можно найти остатки «боярских песен», то это у дворовых мелкопоместных дворян — даже вообще у крестьян небольших помещичьих селений и у однودворцев» (46, с. 72).

Далеко не все тексты песен, приводимые писательницей, дают основание относить их к образцам «боярского искусства». Однако в некоторых из них несомненно нашли отражение тогдашние народные представления о сословной иерархии.

Вот одно из подобных произведений южнорусской народной поэзии, опубликованных Кохановской (см. 46):

У государыни матушки  
Нас было три дочери,  
Три было хорошие.  
Одну дочку отдали  
В село за боярина,  
Другу дочку отдали  
В Москву за подъячего,  
Третью дочку отдали  
В орду за татарина.  
Одна дочь приехала:  
«Ты не плачь, моя матушка,  
Не тужи, государыня!  
У мово у боярина,  
На его новых сенях  
Там сидят слуги верные,  
Они льют кольца золоты  
На мои руки нежные».  
С Москвы дочь приехала:  
«Ты не плачь, моя матушка,  
Не тужи, государыня!  
У моего у подъячего,  
На его новых сенях  
Там сидят слуги верные,  
Они шьют платье цветное  
На мое тело белое,  
На мое тело нежное».  
С орды дочь приехала:  
«Ты поплачь, моя матушка,  
Потужи, государыня!  
У мово у татарина,  
На его новых сенях  
Сидят слуги неверные,  
Плетут плети ременные  
На мое тело белое,  
На мое тело нежное».

Достаток и довольство, в которых живут старшие сестры, выданные за представителей привилегированных сословий, контрастно противопоставлены горькой доле младшей сестры, отданной в орду злейшему врагу южнорусского колониста — татарину.

Следы сословного высокомерия, пренебрежительного отношения к низшему сословию смердов находим в другом песенном тексте из собрания Кохановской:

Отдал мене батюшка  
 За смёрдова сына,  
 Дал мне батюшка  
 Приданого много:  
 Село с крестьянами,  
 Церковь с колокольнею,  
 Сокола с сокольнею,  
 Коня с конюшнею.  
 Не умеет смёрдов сын  
 Он мною владети,  
 Крестьянами посылати.  
 Назвал он, смёрдов сын,  
 Меня — немчиною,  
 Село — пустынею,  
 Церковь — часовнею,  
 Сокола — вороною,  
 Коня — коровою.

Воспоминания о сословном превосходстве «детей боярских», не желавших ровнять себя с простыми смердами, оказались очень стойкими и в среде однодворцев. Об этом свидетельствует текст песни «Каравать, караватушка», записанной М. Г. Халанским в Щигловском уезде Курской губернии (108, с. 388). В нем образ мужней жены «молодой боярыни» Варвары Ивановны — лежебоки и белоручки — очерчен с большим сочувствием, без какого-либо прямого порицания.

Каравать, караватушка,  
 Каравать нова, тёсана.  
 Каравать нова, тёсана  
 Кругом бором<sup>1</sup> обнёсана.  
 На тэй на карватушки  
 Пярины пухован.  
 На тэй на пяринушки  
 Ляжить маладая жана,  
 Маладая баяраня  
 Варвара Ивановна.  
 Митрий Иванович  
 Стаптал каты<sup>2</sup> нован,  
 Чюлочьки таргован,  
 По новым сенюшкам ходювчи,  
 Младу жану будювчи:  
 Устань<sup>3</sup>, маладая жана,  
 Устань, бояраня,  
 Ни пара ли избу тапить?  
 Ни пара ли абет варить?  
 Митрий Иванович!  
 Мне слуги вернаи —  
 Две девушки сennaи,  
 А третья дворовая,  
 Ульяна Васильевна,  
 Та-та мне избу истопя

---

<sup>1</sup> — Бором — то есть убором, оборкой из какого-либо полотна, как бывает на юбках. — *Прим. собирателя.*

<sup>2</sup> Каты — грубо сделанные кожаные туфли, которые носятся саянами вместо лаптей или сапог. — *Прим. собирателя.* Саянами называли себя жители деревни Ясенки, где записан данный текст.

<sup>3</sup> Устань — здесь: встань.

Прасковья Ивановна,  
 Та-та мне абет сваря  
 Варвара Ягоровна,  
 Та-та сямью накормя,  
 Та-та свиньям замеся.

Однودворцы до конца XIX столетия выделялись среди сельского населения на юге России в особую сословную группу.

Н. Добровольский, автор статьи, помещенной в майском номере журнала «Вестник Европы» за 1888 год, пишет, что в Курской губернии «четвертники-однودворцы жили сами по себе, и, в силу привилегированного по роду («дворянская костка») и по экономической обеспеченности положения (земли у них было всегда вдоволь), не сближаясь с крестьянами и смотря на них с пренебрежением. Свадьбы у них всегда заключались между своими же; считалось бесчестьем взять жену от крестьян...

Даже молодежь однودворческая гуляла отдельно от крестьянской...

И теперь зажиточный четвертник, не говоря уже о богатом, старается подыскать невесту для своего сына среди таких же однودворцев» (цит. по: 32, с. 67).

Подчеркнем, что частная собственность на землю являлась одной из причин консервации элементов однودворческой культуры на юге России внутри одного села или внутри того или иного небольшого по территории района, объединяющего группу соседних сел с близко расположенными земельными наделами. Поскольку землю давали в приданное за невестой, землепашцы, владевшие землей «по четвертному праву», действительно стремились женить сына на девушке, принадлежащей к их сословию. К тому же брали невесту из своего либо соседнего села, чтобы полученный в собственность жениха новый надел был бы расположен сравнительно недалеко от дома молодоженов. Взять замуж девушку из простой крестьянской семьи или из дальних краев было крайне невыгодно: семья жениха лишалась тогда возможности расширить свои владения. Поэтому в коренных южнорусских селах браки совершались преимущественно по соседству, что препятствовало обновлению состава населения и тем самым проникновению чужеродных элементов в местную народную культуру, в музыкальный быт в частности.

По сей день в больших старинных южнорусских селах к женитьбе «на чужачке» относятся резко отрицательно.

И все же причины обособленности однودворческого быта и культуры не только экономического порядка. В Воронежской губернии, например, по наблюдениям этнографов, однودворцы жили беднее экономических крестьян и украинцев. В Тульской губернии новосильские казаки (потомки служилых людей Тульской засечной черты) тоже были беднее соседей (32). По-видимому, однودворцы дорожили традициями и обычаями своих предков из своеобразного чувства сословной чести. И в силу этого, именно однودворцы, независимо от своего экономического положения, были главными хранителями художественного наследия ратных людей Московского государства.

Культурная традиция детей боярских и однودворцев не стала, однако, основной, доминирующей в южнорусском фольклоре.

Потомки  
«степняков»  
— аборигенов края

Данные исторической науки, этнографии и лингвистики показывают, что, несмотря на весьма разнородный состав населения южнорусских городов и селений в XVII—XVIII столетиях, победу в борьбе различных культурных течений одержала в конечном счете культура прямых потомков аборигенов края, возвратившихся на черту из ближайших к «южной Украине» русских земель.

Оттесненные татарским нашествием в глубину России, бывшие степняки, вернее, их потомки, при первой же возможности вернулись в южнорусские степи, превращенные кочевниками в «дикое поле».

Д. К. Зеленин, изучая содержание грамот о составе населения первых военных городов на Белгородской засечной черте, установил, что на степную окраину Московского государства чаще всего попадали «сведенцы» — служилые люди из ближайших к рубежу населенных пунктов (32). В «Списках населенных мест» в составе гарнизона Путивля и Рыльска упоминаются «севрюки». А. И. Соболевский считает их потомками старых северян, уцелевших от татарских набегов в северном Полесье (2).

Память о «севрюках» сохранилась в южнорусском фольклоре. Свадебная песня, записанная в Харьковской области экспедицией Московской консерватории 1965 года, начинается следующими словами:

Не честь, не хвала сватова,  
Прислал мужика-севрюка,  
Не умеет мужик говорить,  
Не умеет мужик челом бить. (См. пример 136.)

Неродовитому «мужику-севрюку» в песне дается резко отрицательная характеристика. И все же, несмотря на пренебрежительное к ним отношение родовитых законодателей общественного мнения, именно «севрюки» и другие потомки аборигенов края, вернувшиеся в придонскую степь, очевидно, оказали решающее воздействие на формирование южнорусской культуры. Эта мысль, впервые отчетливо сформулированная Зелениным (32), находит убедительное подтверждение в работах советских лингвистов и этнографов.

Р. И. Аванесов в статье «Проблемы образования языка русской (великорусской) народности» (2) высказывает предположение, что первоначальная территория акающего диалекта, характерного для русского Юга, охватывала бассейны верхней и средней Оки и Сейма, то есть современную Курско-Орловскую, Тульскую и Рязанскую территории. К такому заключению Аванесов приходит, основываясь на данных лингвистической географии русского языка и изучении внутренней истории типов аканья.

При помощи анализа современных говоров и письменных памятников русского средневековья исследователю удалось приблизительно датировать эпоху формирования акающего диалекта. По мнению Аванесова, акающий диалект сложился, по-видимому, после XII, но до XIV века (то есть накануне и в самом начале татарского нашествия).

В современных южнорусских говорах «аканье» и «яканье» выражено в яркой, подчеркнутой форме. Как указывает диалектолог Л. Ф. Бузник (11), в фонетической системе южнорусского говора обращает на себя внимание ряд архаических черт, важнейшими из которых

являются характерное яканье, почти полное отсутствие редуцирования гласных в безударных позициях, губно-губной характер фонемы «ω» (вместо губно-зубного в литературном языке).

Неоднократно лингвистами отмечался тот факт, что на юге встречаются говоры, знающие произношение особых звуков (е и ие) в соответствии с древним, «ять» преимущественно в юго-восточной части Курской области, где наиболее последовательно сохраняются также архаические типы диссимилятивного яканья и аканья, в частности, обоянский тип с характерными для него двумя «е» и двумя «о» под ударением (68).

В ряде южнорусских говоров сохранилось влияние прежнего ятя на гласные предударного слога, а именно: перед ударяемым «ятем» произносится, как правило, «я», в то время как перед исконным ударяемым «е» произносится всегда только «е» («тялега», но «деревня») (73).

Акающий диалект сформировался в степных и лесостепных районах России, по всей вероятности, в середине XIII века еще до оттеснения русских степняков татарским нашествием на север. Современные акающие говоры, распространенные в южнорусских селах, сохраняют некоторые архаические черты. Поэтому можно предположить, что южнорусский диалект сложился преимущественно под влиянием вернувшихся в степи потомков аборигенов края.

Диалектологи обнаруживают в южнорусских говорах некоторые общие черты с украинским и белорусским языком. По мнению В. Г. Орловой, сближение южнорусского диалекта с белорусским языком могло возникнуть на территориях, входивших в состав Литовской Руси, поскольку тут имели место процессы временного сплочения различных восточнославянских говоров (68)<sup>1</sup>.

Л. Ф. Бузник в своем исследовании приводит суждение А. А. Шахматова, который объяснял языковую общность некоторых южнорусских говоров с белорусским языком близким родством между белорусами и определенной частью великорусов. Он видел в тех и других две ветви одной племенной группы (см. 11).

Сам Л. Бузник, опираясь на эту мысль А. Шахматова, высказывает предположение, что родственность южнорусского говора белорусскому и украинскому языку «является прежде всего результатом общности происхождения трех восточнославянских языков, а не результатом их взаимовлияния» (11, с. 18). По мнению исследователя, правомерней будет говорить не о влиянии одного языка на другой, а о поддержке одним языком определенных черт другого языка. Бузник считает, например, что южнорусские слова «хата», «теля», «долгий» вряд ли заимствованы из украинской лексики (11).

Справедливость мнения Л. Бузника находит подтверждение в сравнении южнорусского музыкального искусства с украинским и белорусским песенным фольклором. Основной принцип формообразования обрядовых песен южной России, центральной и северной Украины и вос-

<sup>1</sup> В первой четверти XV в. города Путивль и Рыльск были завоеваны Литвой. В 1500 г. рыльский и новгород-северский князь Василий Шемяка подчинился Московскому великому князю Ивану III (70).

точной Белоруссии один: «костяком» напева является стих с устойчивой цезурой, организующий ритмику и логику мелодического развития музыкально-поэтической строфы. Имеются в южнорусском музыкальном фольклоре и другие точки соприкосновения с традиционным песенным творчеством родственных народов.

Вместе с тем традиционная песенная форма трактуется каждым из трех восточнославянских народов по-своему, сугубо индивидуально.

В районах, расположенных на границе Украины с Россией, различия обеих национальных культур проступают в ярко выраженной форме. На это обратил внимание еще А. И. Соболевский. В работе «Русский народ как этнографическое целое» (96) исследователь указывает, что точных границ между белорусами, украинцами и русскими, как правило, не наблюдается: есть районы (пояса) переходные, где сочетаются признаки и того, и другого народов. И тут же Соболевский вносит в свое заключение существенную поправку: «Точная граница может быть проведена только между великоруссами и малоруссами в тех местах, где и те и другие — поздние пришельцы, где они столкнулись не раньше XVII столетия. Здесь у этнографа обычно не бывает никаких затруднений: одну деревню по ее языку и быту он может смело и решительно назвать великорусскою, а ее соседку, также на основании ее языка и быта, он называет малорусскою» (96, с. 12).

На отличия в языке и культуре русского и украинского населения в местах бывших пограничных поселений XVII—XVIII века указывают и другие авторы (26).

Подтверждают это и материалы экспедиций Московской консерватории в южные районы России. Песенный фольклор русских и украинцев, живущих в селах Белгородской, Харьковской, Воронежской областей, сохраняет свои индивидуальные особенности. Прямое украинское воздействие на южнорусскую песенность ощущается разве только в поздней лирике. Напротив, типичные признаки южнорусской традиции прочно сохраняются в русских песнях, записанных экспедицией Московской консерватории на территории Украины.

Если верно предположение, что родственные черты в культуре жителей русских, украинских и белорусских сел на территории, примыкающей к среднему Поднепровью, сложились во времена культурной общности славянских племен Волыни, Поднепровья и Подонья, то это является одним из доказательств влияния потомков северян и вятичей на формирование южнорусской традиции в фольклоре. В самом деле, только воздействием пришельцев из ближайших к придонской степи русских городов и селений, и именно тех, чьи предки были оттеснены нашествием кочевников из долин Дона и Сейма на север, можно объяснить генетическую связь южнорусского фольклора с фольклором северо-восточной Украины и восточной Белоруссии. Ведь только потомки славян-степняков могли принести с собой в южнорусские пограничные города традиции, корни которых уходят ко временам единства юговосточных славян в эпоху образования Киевского государства<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Разумеется, нельзя не учитывать и тот факт, что к XVII в., когда складывалась южнорусская культура, основные черты трех восточнославянских культур уже сло-

О разнородных вкусах и обычаях в среде служилых людей южнорусского пограничья свидетельствуют различные типы одежды, распространенные в селах русского Юга.

Во времена колонизации степной окраины Московского государства основным типом женской одежды на севере и в Москве был сарафан. Его носили не только простые горожанки, но и женщины из сословия детей боярских. Крестьянки, жившие в районах, примыкающих к «дикому полю», ходили в понёвах.

Род женской одежды типа понёвы встречается у всех трех восточнославянских народов (запaska у украинцев, плахта у белорусов). Древнейшая разновидность понёвы состоит из простого куска ткани, облегающего бедра сзади и оставляющего незакрытое пространство спереди. Это так называемая «понёва без прошвы». Если спереди в понёву вшита полоса ткани иного цвета, получается «понёва с прошвой». Когда прошва и остальная часть понёвы состоят из одной ткани, понёва превращается в юбку (32).

В южнорусских селах встречается как сарафан, так и понёва. До революции в Курской, Орловской, Тульской губерниях, по наблюдениям этнографов, были распространены сарафаны. В Воронежской — понёвы (32).

По данным экспедиций Московской консерватории, в селе Афанасьевка Алексеевского района Белгородской области девушки носили сарафаны, а замужние женщины надевали понёву. Причем спереди понёву прикрывал фартук — «завеска», что, по мнению некоторых исследователей, является пережитком древней открытой «понёвы без прошвы» (32). Интересно, что упоминание о понёве как о части местного женского костюма встречается в белгородской хороводной песне:

Как у наших у ворот,  
У новых, у широких.  
Ох, лёли, лёли,  
Али лей, лёли, лёли \*.  
Там стояла Хведора,  
Она бела, румёна,  
Она личиком чёрна,  
Чёрна, черноброва,  
С позументом понёва.  
Пошла наша Хведора  
Удоль по деревне,  
Бёрду <sup>1</sup> не добыла,  
А собак пердражила <sup>2</sup>.

А. А. Шахматов в свое время отмечал, что крестьянская «одежда обычно идет рука об руку с говором: понёвы сменяются сарафанами, сарафаны — платьями на городской лад, а вместе с сарафанами и платьями в говор проникает мещанская и городская струя» (32, с. 3).

Коренные жители южнорусских сел говорят на характерном акающем диалекте, женщины носят (хотя и не повсюду) понёвы. Здесь

---

жились. Поэтому при смешении населения в южнорусских городах возможны были и прямые заимствования тех или иных элементов культуры у украинцев и белорусов.

<sup>1</sup> Бёрдо — принадлежность ткацкого станка.

<sup>2</sup> Пердражила — раздражила.

строго соблюдают обычаи и бережно хранят традиции самобытного искусства, в котором до сих пор еще ощущаются элементы славянской архаики.

Все эти признаки, взятые в комплексе, доказывают верность предположения о преобладающем влиянии потомков аборигенов края — северян и вятичей — на развитие народного искусства южной России.

**Украинская черта;** В первой половине XVIII столетия волна русской колонизации продвинулась еще дальше на юг. К югу от Белгородской засечной черты между Днепром и Северским Донцом была построена новая линия оборонительных сооружений, получившая название Украинской. Ее строительство началось в 1731 году. Быстрому завершению строительных работ мешали периодически повторявшиеся нападения крымских татар, плохое снабжение продовольствием, болезни. В 1736 году Украинская черта была в основном построена. Под прикрытием семнадцати пограничных военных крепостей оказалась Слободская Украина и северная часть Полтавщины (34). На Украинскую линию были переведены однодворцы из военных поселений, расположенных вдоль Белгородской засечной черты и к северу от нее. Русские ландмилицейские полки были размещены в населенных пунктах, построенных вблизи военных крепостей (Белевской, Орловской и других), а по речке Орчик, где проходила линия, в состав ландмилицейских полков было включено местное украинское население (35). По данным Н. Благовещенского, русские однодворцы были поселены также в ряде военных крепостей в районе реки Мерла.

Постепенно, с ростом населения в южнорусской степи, Украинская линия утрачивает свое стратегическое значение. В 1768—1769 годах татары совершили последнее значительное нападение на южнорусские пограничные укрепления, причем были взяты пленные и нанесен значительный материальный ущерб населению (35).

В 1783 году, после присоединения Крыма к России, надобность в охране южных границ государства отпала и полурегулярное пограничное войско было ликвидировано. Южнорусские однодворцы с этого времени должны были нести рекрутскую повинность наряду с прочими казенными крестьянами, сохранив право служить 15 лет (вместо 25 лет для крестьян, проживающих в других районах России) (35).

Официальные власти стремились представить эту перемену в жизни сельского населения южной России как радостное событие. Вот в каких радужных красках рисовалась жизнь рекрутов-однодворцев в походной военной песне «Нуте, братцы, все в кружок» из сборника Трутовского (106, с. 124).

Не робейте, мужички,  
Однодворцы землячки.  
В службу царскую спешите,  
С нами время разделите.  
Песню громку воспевайте,  
Жизнь солдацку выхваляйте.  
Бросьте серой ваш жупан,  
Вам готов уже кафтан  
И воинские снаряды.  
Право, будите вы рады.  
Песню громку воспевайте,

Жизнь солдацку выхваляйте.  
Наше славное житье,  
Не сравнится с ним ничьё,  
Веселимся, припеваем,  
Грусти вечно мы не знаем.  
Песню громку воспевайте,  
Жизнь солдацку выхваляйте.

Совсем иначе представляли себе рекрутчину сами южнорусские землепашцы. Полна безысходной тоски рекрутская песня, записанная в Белгородской области экспедицией Московской консерватории

*Пример № 3*

Ой, да не кукуй, да й не кукуй,  
Да в саду ли да куку...  
Да кукушечка,  
Не кукуй в саду да ряба...  
Эй, в саду да рябая.  
Ох, да ты не ной, да не ной,  
Да мое ли да сердце...  
Да сердечушко,  
Да не ной, сердце мое ретиво...  
Эй, сердца ретивоя.  
Ох, да ты не плачь, да не плачь,  
Да родимая ма...  
Да и матушка,  
Да по своем да сыно...  
Эх, по своем сыночку.  
Ох, да поплакала, да поплакала б  
Да моя ли да сосе...  
Да соседушка,  
Да все красная де...  
Эх, красная девушка.  
Ох, да как вядуть, да вядуть  
Да раздоброго мо...  
Да и молодца,  
Да вядут его во грома...  
Эх, его во громадушку<sup>1</sup>.  
Ох, да как куют, да куют,  
Да раздоброго мо...  
Да и молодца,  
Да куют его во жале...  
Эх, во жалезушки.

С течением времени большинство однодворцев утратило хозяйственные и правовые привилегии, превратилось в государственных крестьян. Однако личная (а не общинная) собственность на землю сохранилась у южнорусских крестьян вплоть до самой революции. Задавая вопрос представителям старшего поколения, по какому закону владели землей их отцы и деды, участники экспедиции Московской консерватории в южнорусских селах почти неизменно получали ответ: «По четвертому праву».

Еще один вопрос, связанный с историей русского Юга, мы не должны упустить из виду, поскольку он имеет немаловажное значение при изучении южнорусского музыкального фольклора.

---

<sup>1</sup> По В. Далю, громада — мир, обжешитие, мирская сходка.

**Поздние  
переселенцы**

В XVIII столетии, когда опасность нападения кочевников значительно уменьшилась, плодородные земли южной России стали привлекать новых поселенцев, уже никаким образом не связанных с сословием ратных людей, защитников южнорусских границ. Большие поместья с населением и без него раздаривались придворной знати. Помещики нередко привозили с собой в южнорусскую степь крепостных крестьян из прежних своих владений. Новые поселения возникали на землях, купленных у однодворцев. Иногда пришельцы из других районов России силой присваивали себе угодья, которыми по праву владели военные колонисты. Например, мужики из Рязанской губернии захватили лес деревни Будищ, принадлежавший детям боярским (12).

Новое сельское население привлекла в степи южной России монастырская колонизация: монастыри закабалили крестьян, пришедших в их владения из разных частей страны.

В 1711 году часть гарнизонов и жителей приазовских крепостей были переведены в Воронежскую губернию — в Павлов, Бобров, Богучар (70).

В 1699 году на реке Битюг (приток Дона южнее города Воронежа) по требованию государства поселились крестьяне (2530 крестьянских и 20 бобыльских дворов). Они обязаны были пахать десятинную пашню для отпуска хлеба в «Азов ратным людям на жалованье» (70).

Судя по манере разговаривать (обильное использование шипящих), жители деревни Пчелиновка, расположенной на берегу реки Битюг, недалеко от города Боброва, являются переселенцами из северных районов, вернее всего — из Вологодского края. К такому же предположению приводит нас анализ местного обрядового фольклора: в свадебном обряде, записанном экспедицией Московской консерватории в деревне Пчелиновка, встречается коллективное причитание. Исполнение коллективных причитаний на свадьбе чрезвычайно характерно для русского Севера, в южнорусских же селах (исключая Пчелиновку) ни разу не было зафиксировано собирателями.

Этнографические признаки тех местностей, откуда прибыли новые поселенцы, оказались поразительно стойкими. Так, например, говор крестьян села Бродовского Аннинского района Воронежской области, построенного в середине XVIII века<sup>1</sup> переселенцами из Владимирского края, имеет в основе северо-великорусский говор Владимиро-Поволжской группы (63).

В южнорусскую степь приходили не только переселенцы из центральных и северных губерний России, но и выходцы из Украины. Например, в 1720 году в слободе Лосевой Воронежской губернии были размещены украинцы для обслуживания дворцовых конюшен (70).

Между южнорусскими однодворцами и новыми пришельцами установились настороженные, неприветливые отношения.

Автор середины XIX столетия сообщает, что в Нижнедевицком округе Воронежской губернии «казенные поселяне» делятся на «два класса... отличные несколько в наречии и в наружности, а более всего

<sup>1</sup> В 1759 г. в селе было 260 дворов, 2238 человек жителей.

в покрое одежды: 1) щекуны (от произношения ими «щё» вместо «что», 2) ягуны (говорят «каго», «яго»). Родственных связей и даже дружественных отношений между двумя этими родами поселян не бывает, а какое-то несогласие и насмешки» (33, 77). Очевидно, к одному из «двух классов», указанных автору (священником села Кочугур), относились наследники культуры ратных людей, к другому — потомки более поздних поселенцев.

По воспоминаниям представителей старшего поколения, в селах, входящих в настоящее время в состав Липецкой области, население делилось до революции на «однودворцев» и «цуканов». Цуканами называли бывших помещичьих крестьян, в говоре которых сохранился элемент северного «цоканья».

Даже определенный тип частушечного напева в Липецкой области носит название «Цуканская». Девяностошестилетняя крестьянка села Чернава Елецкого района Д. Козякова рассказала, что при встрече на праздничных гуляниях, на ярмарке однودворки и «цуканки» иногда хором поддразнивали друг друга:

«Цукань, голыши,  
Под затылком ушь», —

скандировала одна партия женщин.

«Однودворки,  
Вши у вас на оборке», —

отвечала другая. При этом имелась в виду особенность одежды липецких однودворок (58).

В песенном фольклоре крестьян, предками которых были выходцы из среднерусских и северных губерний, пришедшие в степные районы позднее «служилых людей», наблюдается своеобразный сплав элементов искусства их прежней родины с некоторыми характерными проявлениями южнорусского музыкального стиля. Органичнее всего этот сплав в лирической, протяжной песне. Отступления от коренной южнорусской традиции отчетливее всего ощущаются в обрядовом фольклоре выходцев из северных губерний.

Границы  
южнорусской  
этнографической  
территории

Фактические данные, собранные этнографами и лингвистами, позволяют очертить границы южнорусской народной культуры на этнографической карте России.

Д. К. Зеленин, опираясь на данные лингвистики, показал, что однودворческий тип говора сохранился в большой чистоте на территории Нижнедевицкого уезда Воронежской губернии, Обоянского и Оскольского уезда Курской губернии, Елецкого и Ливенского уезда Орловской губернии и Новосильского — Тульской губернии (32).

М. Стахович в статье, помещенной в журнале «Вестник Императорского РГО» за 1859 год, утверждал, что этнографический состав населения «чувствительно меняется» к югу от Оки: «Москвичи смеются над „степняками“, называя их „лапотниками“, „сермяжниками“, „степняками“, „вохлаками“ и „неотесанными“. Существует даже народная пословица: „Дураки по той стороне Оки“». Своеобразие культуры «степняков» Елецкого уезда М. Стахович объясняет тем, что они ведут свою родословную от военных колонистов, поселившихся

в XV—XVI веках по сторожевой черте, главные точки которой проходили по Быстрой Сосне и Усть-Ворголу (99, с. 41). В. Г. Орлова указывает, что говоры Тульской группы неоднородны: часть из них относится к собственно южнорусским, часть примыкает к среднерусским (68).

Из сопоставления вышеприведенных наблюдений этнографов и лингвистов закономерно следует, что южнорусский этнографический тип населения начинается в районе первой (Тульской) засечной черты XVI века и простирается на юг, вплоть до встречи русских сел с украинскими.

Своеобразие южнорусской народной культуры тесно связано с историей административно-хозяйственного и политического освоения русского Юга. Южнорусские степи осваивались «служилыми людьми» пограничных военных поселений, которые выработали свой особый жизненный уклад, свои культурные традиции.

Данные музыкальной фольклористики о территории распространения южнорусской народной культуры полностью согласуются со сведениями историков, этнографов и лингвистов.

#### **Выводы**

Подведем основные итоги. Как будет показано в последующих главах, распространение южнорусской народной музыкальной культуры соответствует границам воинских поселений вдоль южных рубежей Московского государства XVI—XVII столетий. Отсюда закономерно вытекает вывод, что краеугольный камень в развитие южнорусского фольклора заложили ратные люди, защитники русской земли от набегов татар. Песенную традицию, сложившуюся в порубежных городах XVII столетия, продолжили потомки служилых людей, и в первую очередь — однодворцы-четвертники.

В силу исторических условий формирования южнорусской народной культуры в песенном фольклоре однодворцев сохранились некоторые черты, сложившиеся под воздействием сословной культуры московских «детей боярских».

Однако основное влияние на развитие местного народного искусства оказали, по всей вероятности, потомки бывших славян-степняков, переместившихся в свое время, под натиском татар, в центр России. Эти пришельцы из ближайших к военным пограничным поселениям русских земель составили большинство в среде южнорусских колонистов. Поэтому их искусство легло в основу народной культуры русского Юга.

Поздние переселенцы принесли с собой традиции своей родины. В новых поселениях эти традиции во многом сохранились до наших дней, претерпев вместе с тем известную трансформацию под воздействием культуры местных старожилов.

Наносные, случайные элементы в южнорусском фольклоре оказались нежизненными и исчезли из народного быта. В памяти жителей сел черноземной полосы России осталось то лучшее, что создали их предки. Трудно порой с уверенностью сказать, в чем проявилось воздействие детей боярских и однодворцев на южнорусскую песню. Для нас важно одно: каждое из земледельческих сословий внесло свой вклад в развитие русского фольклора, и наиболее талантливые произ-

ведения народного творчества, кем бы они ни были первоначально сложены, живут в наши дни, продолжая радовать человека своей стройной красотой и мудрым проникновением в законы бытия.

## Глава третья

Наиболее отчетливо особенности южнорусской народной музыкальной культуры проявляются в традиционном и, особенно, в обрядовом фольклоре. Самые распространенные виды народных обрядов на юге России — это хоровод и свадьба.

**Сезонные хороводы** Здесь сравнительно редки, а в некоторых районах почти не известны песни собственно календарные (ритуальные). Место календарных обрядовых в данном районе прочно заняли сезонные хороводные («карагодные») и их особая разновидность — «таночные» песни. Каждая из них исполняется в строго определенное время года и сочетается с характерным именно для того или иного традиционного народного праздника хореографическим движением. Некоторые пляски сопровождаются игрой на музыкальных инструментах (одном или нескольких).

Вот в какой последовательности, например, чередовались хороводные игры и пляски в группе сел Ракитянского района Белгородской области (Богатое — бывший город Богатый, Вышние Пены, Нижние Пены)<sup>1</sup>.

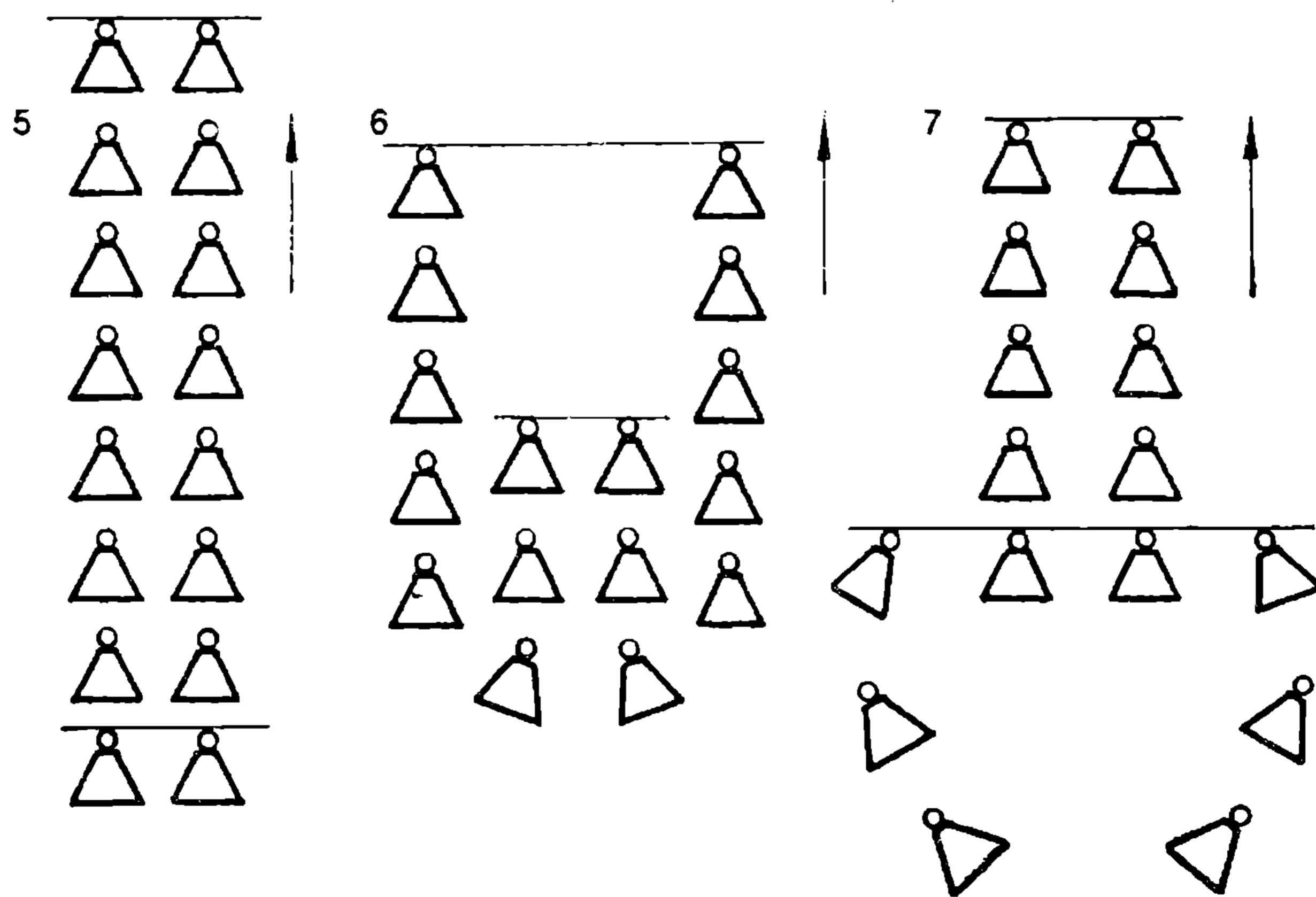
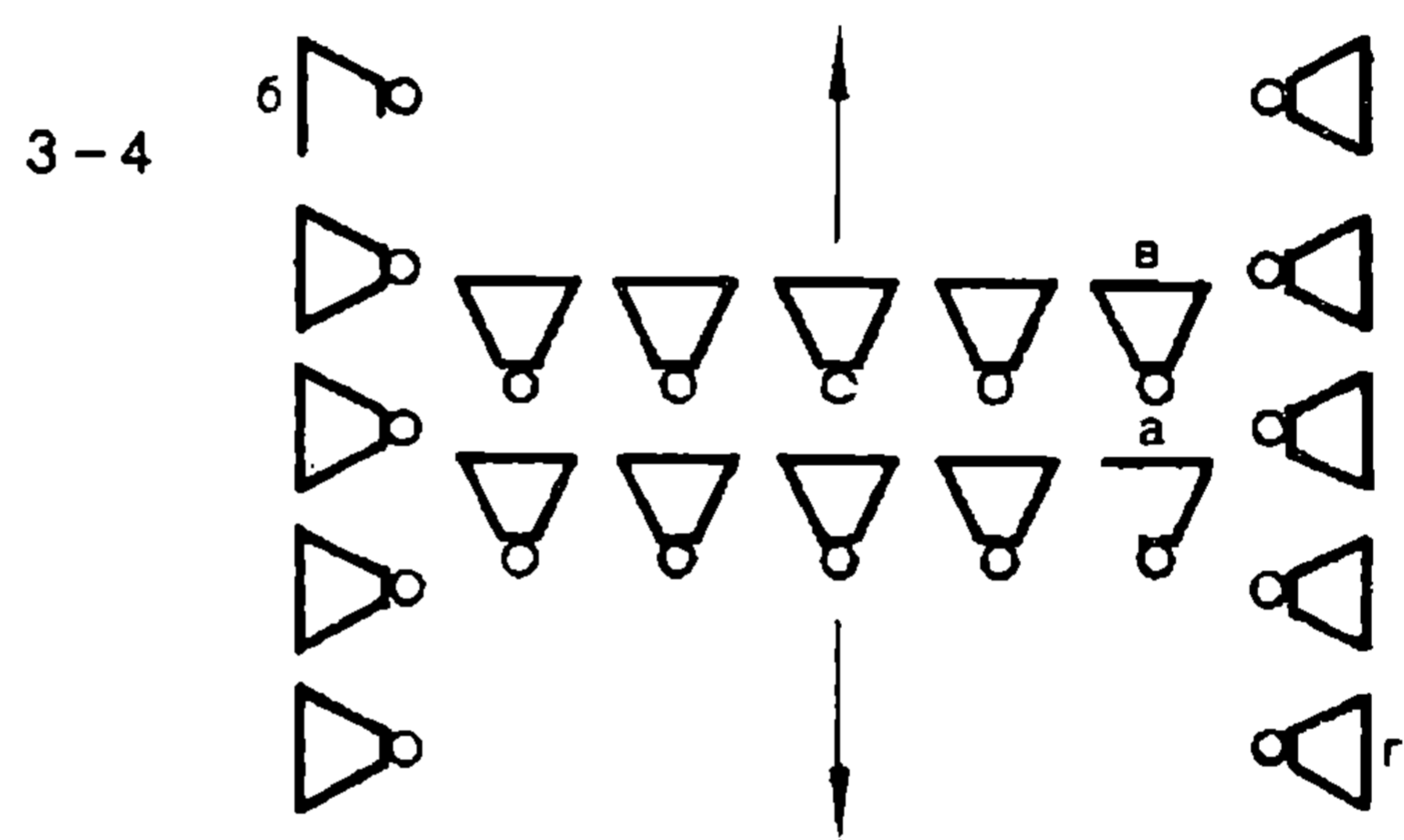
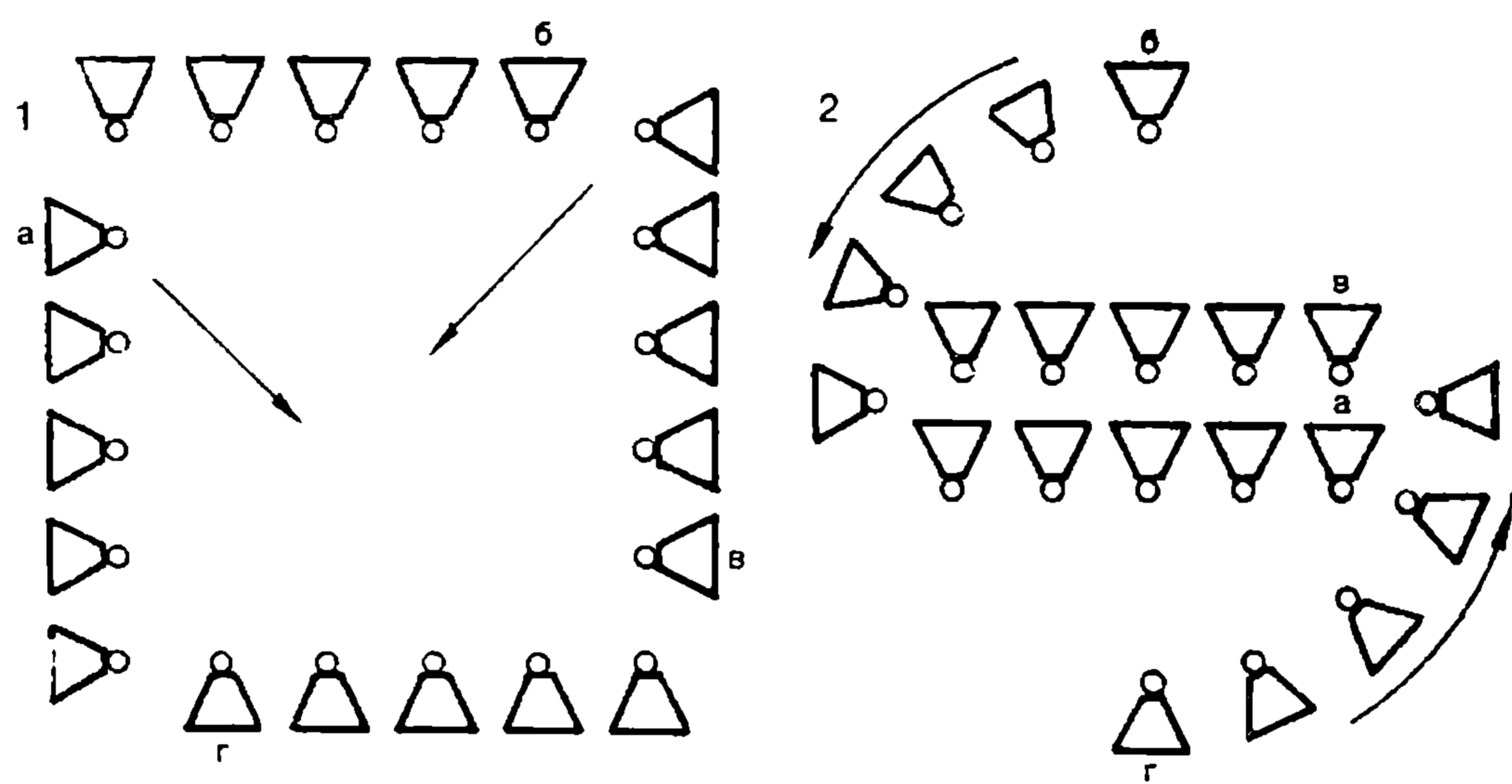
В былые времена по праздникам толпы одетых в национальные костюмы крестьян собирались у реки, на лугу. Зимой плясали под игру дударей, весной и летом водили «танки» и «карагоды».

В конце зимы и ранней весной, во время великого поста, в этих местах исполнялись так называемые «говеенские» (от слова говеть) песни. Они скромны по тематике, мелодии их сдержанны, неторопливы, строгие.

Не вдаваясь в подробности описания «говеенского» танка, отметим лишь основные его элементы. Участвовавшие в «говеенском» танке становились в четыре ряда. Первоначально ряды располагались таким образом, что получался «живой квадрат» (см. рис. 1). Затем две стоявшие друг против друга группы чинно перемещались, слегка приплясывая, заходили внутрь «квадрата», и одна становилась в затылок другой; две остальные двигались против часовой стрелки (см. рис. 2). После ряда перемещений снова устанавливался «квадрат», только ряды менялись местами (см. рис. 3, 4), после чего следовали более сложные хореографические построения.

---

<sup>1</sup> В наши дни традиция сезонных хороводов в этом районе забывается. Изредка хороводные пляски исполняют весной представители старшего поколения. Иногда в дни советских праздников, когда в одном месте собирается много народа (например, перед избирательным участком в день выборов), устраиваются большие гуляния с хороводами.



В качестве примера можно привести говеенскую песню «Заря наша вечерняя» (см. пример 142). Изящная, строгая, оригинальная по форме, она хорошо гармонирует со степенным движением «говеенского» танка. Поэтический текст песни также отличается строгостью, скромностью содержания. В нем рисуется образ аккуратной, трудолюбивой молодой женщины:

Заря наша,  
Да заря наша вечерняя.  
Ой, ладу,  
Вечерняя,  
Ладу мое.  
Вечерняя, осенняя.  
Ой, ладу,  
Ладу мое.  
Осенняя,  
Осенняя, взойди рано.  
Ой, ладу,  
Ладу мое.  
Взойди рано,  
Взойди рано, постой мало.  
Ой, ладу,  
Ладу мое. \*  
Постой мало,  
Покуда я  
Убяруся,  
Снаряжуся,  
Двор вымяту  
Метелкою  
Хворостинною,  
Я выставлю  
Любистою <sup>1</sup>  
Зеленою.  
Ко мне ныня  
Гости будутъ  
[Все] нежданнай,  
Небувалаи:  
[Да] лютой свекор  
С свекровьею.  
Они будутъ,  
И пить, и есть,  
[Да] мене бранить,  
Молодешенькю,  
Завдалешунькю <sup>2</sup>.

Те же песни, что звучали в великий пост, исполнялись и на пасху, но пелись уже в круговом хороводе («карагоде»).

<sup>1</sup> Любиста — душистая трава.

<sup>2</sup> Далее песня повторяется сначала до слов «гости будутъ». Затем следует новое продолжение:

Гости будутъ  
Все жданнай,  
[Все] бувалаи:  
Мой батюшка  
С матушкою.  
Они будутъ  
[Да] не пить, не есть,  
[Да] мене хвалить,  
Молодешунькю,  
Завдалешунькю.

На «Красную горку» (следующее воскресенье после пасхи) водили хоровод с полотенцами — «ширинками» (ширинкой здесь называют полотенце с вышивкой).

Множество молодых парней и девушек, держась за руки, становились в две линии, лицом друг к другу. Две пары, стоявшие по краям людского «коридора» (обычно мужчины) держали в руках по полотенцу. Последняя по ходу движения хоровода пара, приплясывая, входила внутрь «коридора», увлекая за собой остальных. Проходя под поднятым передней парой мужчин полотенцем, танцующие продвигались вперед; через некоторое время первые участники хоровода становились последними и в свою очередь заходили внутрь образованного танцующими «коридора» (см. рис. 5, 6, 7).

В это время из соседнего села навстречу двигалась другая группа певцов и танцоров. Оба хоровода сталкивались, происходила веселая борьба, в результате которой жители одного села победно «вели ширинку» дальше, побежденные же смущенно расходились.

И напев, и поэтическая образность песен «хоровода с ширинкой» отличаются подчеркнутой грубоватостью, озорной откровенностью проявления чувства.

Такова песня «Соловей мой, соловьюшка».

#### *Пример 4*

Соловей мой, соловьюшка,  
Соловей мой молоденький.  
Ой, лёли, ай, лёли.  
Ой, лёй, лёли, эй-ой, лёли.  
Соловей мой молоденький,  
Ты маленький, дробненький.  
Ой, лёли, ай, лёли,  
Ай, лёй, лёли, э-ой, лёли.  
Ты маленький, дробненький,  
Еще развеселенький \*.  
Как тебе, соловьюшка,  
Как тебе, молоденький,  
Как тебе да не скучится,  
Молодому не взгруснется,  
В зеленом саду сидючи,  
Да на темный лес глядючи,  
На зеленую дубравушку  
И на белую березушку,  
И на рябую перепелушку?  
Ты молодка, молодушка,  
Молодая, гревливая <sup>1</sup>,  
Да бойкая, шутливая.  
Как тебе, молодушка,  
Как тебе не скучится,  
Молодой не взгруснется,  
Высоко в тереме седючи,  
На старого мужа гледючи,  
Старого, неудалого,  
Сядого, бородатого?  
Пойду, молода, в темнай лес,  
Сорву хмелю ярого,  
Наделаю пива бравого,

---

<sup>1</sup> Гревливая — игривая, игрунья.

Напою мужа пьяного.  
 Положу спать на холоде,  
 Да на холоде, на погребѣ,  
 Да накрою соломою,  
 Да соломою гречишною,  
 И сверху пшанишною.  
 А под ту под соломушку  
 Подпушшу огня-поल्या,  
 Закричу громким голосом:  
 «Вы соседи, соседушки,  
 И ближние, и дальние,  
 И все чужестральные,  
 Не видали, откель туча шла,  
 Не слышали, где гром гремел?  
 Моего мужа гром убил,  
 И старого молонья сожгла.  
 А мене, молоду, бог помиловал:  
 С караватушки свалилася.  
 Доскою накрылася,  
 Рукавом заштитилася<sup>1</sup>.

После пасхи на лугу плясали «в кружкú». Местная круговая хоро-водная пляска весьма темпераментна. Участвующие в ней мужчины высоко подпрыгивают на месте и четко, с силой выбивают ногами плясовой ритм. Лучших, наиболее ловких плясунов в этих местах называют «хазунами». Круговые «карагоды» с пляской и в наши дни нередко исполняются по случаю праздника.

На троицу устилали пол в церкви травой. В конце богослужения, после благословения священника, принимались, стоя на коленях, завивать венки. Наконец, все разом надевали венки на голову и с пением, с пляской шли из церкви гурьбой по улице, допоздна водили хоро-воды.

В пору полевых работ на отдыхе исполнялись летние хороводные песни, обладавшие характерной, только им свойственной поэтической образностью и художественной формой. Дождливая осень и суровая зима рождали в творческом воображении крестьян образы тоскливые, сумрачные. Например, в зимней песне «Гляну я в окошко — на дворе дождь, дождь» воссоздается беспросветная картина бесправья русской женщины в патриархальной семье. Унылая монотонность напева усугубляет ощущение беспредельного одиночества и тоски. Гротескное противоречие между подвижной пляской, сопутствующей исполнению песни, и минорным напевом в сочетании с мрачными поэтическими образами является одной из впечатляющих художественных находок в этом произведении народного искусства (см. пример 45).

На широкую масленицу звучали особенно праздничные, бодрые песни, искрящиеся здоровым народным юмором. Вот начало одной из них.

*Пример 5*

Да скажите вы, кумушки,  
 Да скажите, голубушки,  
 А где старость продают.

---

<sup>1</sup> Первая запись текстового варианта этой песни относится к 1699 г. (см. 27, с. 163—181).

А молодость закупают,  
Вот и сто рублей берут?  
Вот я сто рублей дам,  
Свою старость продам,  
Еще тысячу приплачу,  
Себе молодость куплю.

Во время рождественских святок на льду реки располагался народный инструментальный ансамбль.

Его состав:

1. Три-четыре дудки (продольные флейты с пятью или шестью отверстиями в стволе для пальцев).

2. «Двухголоски» — большие по размеру и более низкие по звучанию продольные флейты.

3. Рожок — тростниковая дудочка типа кларнета с пищиком на месте мундштука и коровьим рогом на конце. У рожка в селе Богатое было пять или шесть отверстий для пальцев. Играть на инструменте с шестью отверстиями считалось признаком большого мастерства. На таких рожках играли исполнители-виртуозы.

4. Кугиклы (флейты Пана), здесь называемые «свирелями».

5. Ударным инструментом было лезвие косы. Исполнитель в такт наигрышу слегка подбрасывал его, ударяя деревянной палочкой, зажатой в правой руке. Пальцами левой руки, подбрасывавшей и ловившей лезвие, регулировались тембровые оттенки.

Кроме того, в быту в качестве музыкальных инструментов употреблялись ложки, гребни. У местных мещан (главным образом городского купечества) любимыми инструментами были гитара, мандолина, скрипка. В наши дни большой популярностью пользуется гармонь.

Инструментальный наигрыш носит обычно название той плясовой песни, которая чаще всего исполняется в его сопровождении. Одна из излюбленных местных инструментальных пьес называется «смирёнушка» (см. пример 38). Название наигрыша произошло от песни следующего содержания:

Я во девушках смирёнушка была,  
Я на улицу не хаживала,  
Я с ребятами не ставала.  
А я в девках трех родила,  
Четвертого во полах принесла,  
А пятого через тын подала,  
А шестого — толкачом голова <sup>1</sup>.

Такова была традиция сезонных игр и плясок на северо-востоке Белгородской области. Не уступают белгородским в разнообразии, поэтическом совершенстве и строгой красоте напевов многочисленные курские карагодные и таночные песни<sup>2</sup>. Записаны хороводные сезонные песни также в Воронежской, Харьковской, Орловской, Липецкой областях. В ряде районов русского Юга, и прежде всего в Белгородской и Воронежской областях, сопровождением ко многим местным пляскам служит игра на двойной жалейке («пищиках»).

<sup>1</sup> Толкач — верх скалки, которой размалывают зерно.

<sup>2</sup> О хороводных песнях Курской области см. 82, 83, 84.

Многие народные календарные обряды были общими для большинства районов русского Юга. Если сравнить, например, народный обычай празднования троицы в селе Богатое Белгородской области с семицкими обрядами в русских селах южнее Харькова, можно обнаружить много сходных моментов.

Вот как описывает очевидец этот старинный праздник в русских селах Константиноградского округа Полтавской губернии, как он отмечался в середине прошлого столетия: «Самый веселый праздник — семик — начинается в день сошествия святого духа. В церковь идут целыми семействами, неся в руках душистые травы (зарю и ромашку). Возвратясь домой, парни и девки вьют себе венки на головы, с которыми, после обеда, должны явиться на гулянье, называемое: завивать венки... Молодые водят хороводы вокруг селений, до вечера, а по закате солнца пьют водку и забавляются песнями и разными играми; потом с таким же весельем развивают венки» (26).

Приведем зарисовку южнорусского троичного обряда, сделанную другим дореволюционным собирателем, М. Халанским.

«В с. Колосовке Белгор. у. «Крещение кукушки» совершается в день св. Троицы или в Духов день. Девицы идут в лес, находящийся на возвышенном берегу Донца и называемый Кручей, плетут там венки, вплетая в ветви кресты, серьги или иные металлические украшения, вешают их на грушу и водят хоровод около нее с пением следующей песни:

Алилей, сямик, троица,  
Алилей, сямик, багародица,  
Алилей, на балоти куга <sup>1</sup>,  
Алилей, у мене новая кума,  
Алилей, у мене рябая кума.

*(говорит одна девушка)*

Алилей, у мене Маврочка кума,

*(отвечает другая девица, ее пара)*

Алилей, мы на кручи были,  
Алилей, мы винки завили.

По окончании песни венки снимают, бросают в воду и гадают по ним; кресты вынимают из ветвей и обмениваются ими, а в воскресенье, перед Петровым днем, кресты возвращаются обратно по принадлежности» (108, с. 146).

Древние, специфически народные представления в вышеописанном обряде явно берут верх над более поздними христианскими.

Любимыми праздниками в Шаталовском, Алексеевском и Красногвардейском районах Белгородской области и на востоке Воронежской области также были троица и семик. В этих местах во время троичных и семицких гуляний, по рассказам очевидцев, устраивались многолюдные праздничные шествия с пением и пляской. Приведем одну из семицких песен, записанную в Шаталовском районе Белгородской области (см. 57).

#### *Пример 6*

Э, да сямик, сямик,  
Овали, вли.

<sup>1</sup> Куга — ситник, *seipus lacustris*. — Прим. Халанского.

Да сямик, тройцав день,  
 Овали, вли.  
 Да богородица,  
 Овали, вли.  
 Да крива колеса,  
 Овали, вли \*.  
 Да куды котисси?  
 Да я катюсь, валюсь  
 Да я под то сяло,  
 Да под Шаталовку.  
 Да там живут люди  
 Да все богатые.  
 Да они гребуть деньги  
 Да все лопатою.  
 Да и меряют  
 Да все мерками,  
 Да все осьминами.  
 Да четвертинами.  
 Да и кому ж боле  
 Да все достанется?  
 Да доставалось  
 Да, попу Миколаю.  
 Да ему мно́го надо:  
 Да ему пиво варить,  
 Да ему сына жанить.

Обычай завивать венки на семик существовал также у русских крестьян в селах, расположенных неподалеку от Липецка.

В селе Колабино Задонского района Липецкой области пожилые колхозницы помнят обычай пасхальных девичьих хороводов. «В круг, бывало, встанут и поют. Медленно идут кругом, как павы: переступают медленно, степенно. До того, как вынесут икону, плясать еще было нельзя, не полагалось, грешно», — рассказывала участникам экспедиции Московской консерватории народная певица Е. А. Чурсина (1893 г. р.).

Как мы видим, по обрядовому назначению и характеру исполнения пасхальные хороводы в Липецкой области и «говеенские» танки в селе Богатое Белгородской области совпадают. «Постовые» песни с припевом «лелим мой, лелим», по свидетельству М. Халанского, были известны также в Путивльском уезде Курской губернии (108).

Постовая курская песня «Таня, Танюша, Таня белая» рассматривается в диссертации А. В. Рудневой «Танки и карагоды Курской области» (см. 84, с. 83, 224, 256).

Традиция исполнения особых хороводных песен на пасху известна у русских крестьян Харьковской области. В старинных русских селах близ города Краснограда в большом почете были так называемые «великодные» песни. Их полагалось петь «под велик день» (под пасху). Примером «великодной» хороводной может служить песня «Хмель, да хмелинушка, хmeliное перышко».

#### *Пример 7*

Сезонные хореографические композиции не были абсолютно однотипными во всех южнорусских селах. В Нижнедевицком районе Воронежской области (по современному административному делению) наиболее популярными в довоенные годы были зимние хороводные игры. Участники хоровода становились в ряд, плечом к плечу, и мерно покачи-

ваясь из стороны в сторону, распевали неторопливые, чинные, ритмически прихотливые многоголосные песни (см. пример 123).

В Орловской области исполнение хороводных таночных песен «сопровождается круговым (или иным) движением участников и разыгрыванием сюжета песни» (65, с. 11).

Описание разнообразных курских танков и карагодов, данное в работах А. В. Рудневой (83; 84), также показывает, что многие из них приурочены к определенным периодам земледельческого календаря и сопровождаются пляской. Их отличает большая изобретательность хореографических построений.

Строго говоря, сезонные хороводные песни распространены не только на территории, ставшей объектом настоящего исследования. Однако южнорусские хороводные песни отличаются от хороводных песен других районов рядом оригинальных черт.

Самой заметной отличительной их особенностью является наличие характерного асемантического припева «лѣли, лѣли» («ляли, ляли»). Местные певцы называют свои хороводные песни «лѣлюшками» или «алилѣшными» песнями, отмечая тем самым существенное значение данного стилизового признака. Правда, не все хороводные песни на данной территории имеют именно такие припевные слова. Все же отсутствие припева или исполнение припева с другими словами — явление относительно редкое в местном обрядовом фольклоре.

Вторым важным признаком хороводных песен русского Юга является та их особенность, что большинство из них служит сопровождением к энергичной пляске. Самым существенным ее отличительным свойством, отражающимся на ритмическом оформлении напева, является преимущественное использование характерного хореографического элемента — подскока с последующим притопыванием.

Плясовая стихия местных сезонных обрядов указывает на связь местного народного искусства с древними славянскими корнями. Достаточно вспомнить известные описания языческих празднеств в летописях и в старинных церковных документах, свидетельствующие о неистовых «скаканиях» и «плесканиях» во время языческих обрядов.

Плясовые песни с припевом «лѣли, лѣли», («лѣлюшки»), как связанные, так и не связанные с календарными обрядами, широко распространены на всей территории к югу от Оки.

Показательно, что в Атласе русских народных говоров выражение «играть песню» (в противоположность выражению «петь песню») зафиксировано в основном в районах южнее Оки (5) <sup>1</sup>.

Важно также отметить, что на юге России существует свой отбор излюбленных традиционных праздников. Эти самые почитаемые местные праздники связаны с древним культом плодородия, что также свидетельствует о значительно более ранних истоках южнорусской культуры, чем те, которые могли возникнуть в XVII столетии, во времена освоения русскими «дикого поля». Приуроченность хороводных песен на юге России к земледельческому календарю связана, несомненно, с

<sup>1</sup> В с. Афанасьевка Алексеевского района Белгородской обл. нами отмечены три разных народных термина, связанных с различным характером пения. Здесь «поют» — в церкви, «играют» — хороводные или свадебные песни, а протяжные песни — «стягивают».

хозяйственным местным укладом, поскольку черноземная центральная полоса издавна была житницей России.

Итак, мы установили одну из главных особенностей южнорусской народной культуры: чрезвычайно развитую систему сезонных хороводных обрядовых игр и плясок, отличающихся рядом оригинальных местных черт и сопровождающихся характерными по форме песнями и инструментальными наигрышами.

**Свадебный обряд** Тесно связано с названной отличительной особенностью данной традиции другое существенное ее свойство, проявляющееся в особом характере свадебного обряда.

Если на русском Севере основные действия старинной свадьбы — просватанье, девишник и расплетание невестинной косы — пронизывают причитания невесты и коллективные свадебные причеты, исполняемые девушками, скромно сидящими в «кути» (в углу за печью) и скрытыми «занавесью» (длинными, достигающими до пола пестрыми занавесками), то на Юге во время свадебного обряда беспрестанно звучат плясовые свадебные песни, по форме близкие хороводным, а поют их не только подруги невесты, но и все остальные гости, в том числе и мужчины.

Местные плясовые свадебные песни также имеют, как правило, припев «лѣли, лѣли» и ритмическую структуру, соответствующую пляске с дроблением сильной доли (см. пример 112).

Другим, не менее распространенным в этом районе припевом свадебных песен является припев «Ладу, ладу, душель моё»<sup>1</sup> (см. пример 113).

Сдержанные, сосредоточенные, медленные по темпу напевы звучат в большинстве местных сел только в особо драматические моменты свадьбы: на девишнике при прощании невесты с подругами, при расплетании косы невесте и в прошлом — при отъезде к венцу. Особые песни-жалобы предназначаются невесте-сироте. Исполняют лирические свадебные песни подруги невесты. Они же величают гостей. В этом отношении задачи молодых певиц, специально привлекаемых для участия в свадебном обряде, на севере и на юге России совпадают.

Плясовые свадебные песни зафиксированы во многих русских селах к югу от Оки.

Для примера приведем описание типичного для юга России свадебного обряда со слов известного народного певца из села Афанасьевка Алексеевского района Белгородской области Ефима Тарасовича Сапелкина (112).

В прежние годы (до революции) жених и невеста часто не были до сватовства знакомы друг с другом. Женились обычно из экономических соображений («за землю брали»).

В роли сватов выступали родители жениха и его близкие родственники (крестный, крестная).

В том случае, если родители невесты не возражали против брака своей дочери, договаривались о дне помолвки. «Когда же придем бо-

<sup>1</sup> Данный припев встречается также в украинских свадебных песнях и песнях донских казаков.

<sup>2</sup> Село расположено в районе бывшего сторожевого г. Усёрд.

гу помолиться?» — спрашивали сваты. «Приходите через два дня, в пятницу», — обычно отвечали хозяева.

Направляясь к будущей родне «молиться богу», сваты несли с собой «шкалик водки и пирог хлеба». Степенно входя в горницу, хлеб-соль клали на стол. Родители невесты «суетились, старались во всем угодить» гостям.

«Теперь давайте богу помолимся», — предлагали сваты. Всем присутствующим по очереди подносили стакан вина. Перед тем, как осушить стакан, каждый участник церемонии, обращаясь к жениху и невесте, приговаривал:

«Иван да Настасья,<sup>1</sup>  
Дай вам бог счастья,  
Доброго здоровья,  
Хорошо пожить,  
Друг друга любить».

Следующим обрядом, предшествующим свадьбе, был «пропой». На «пропое», назначавшемся дня через два после первой встречи молодой пары (обычно в воскресенье), должны были присутствовать равные по количеству группы гостей с обеих сторон. Приличие требовало, чтобы было не менее двадцати человек с каждой стороны.

Ко дню «пропоя» пекли калачи и приготавливали окорок. Специально для невесты мать будущего супруга варила курицу. Направляясь в дом невесты, родители жениха несли три «пирога» (каравая). Один преподносили невесте, остальные ставили на стол. Кроме того, гости приносили с собой «холодец, блинцы, сушеную лапшу» (лапшу полагалось варить родителям невесты).

Жених на «пропое» отсутствовал. Он присылал гостинцы: калачи, семечки, орехи. Все садились за стол. Невесту усаживали отдельно, в стороне, «в куточку». Девушки — подружки, специально приглашенные на «пропой», начинали петь обрядовые песни. Вот одна из подвижных плясовых песен, исполнявшихся на «пропое» (см. пример 112 г):

Через садик, через вишенью  
Перепелка летела.  
Ох, лёли, али ой, лёли,  
Перепелка летела.  
Ох, бог тебе дал, Палагеюшка<sup>2</sup>,  
За кого ты хотела.  
Ох, лёли, али ой, лёли,  
За кого ты хотела.  
Ох, бог тебе дал, Савельевна,  
За кого пожелала.  
Ох, лёли, али ой, лёли,  
За кого пожелала\*.  
Мимо грушки, мимо яблоньки  
Дорожка лежала.  
Никто по тэй по дорожуньке  
Не ходить, не ездить.  
Только ходють, только ездють  
Купцы да бояре.  
Купцы да бояре, купцы да бояре,

<sup>1</sup> Имена жениха и невесты.

<sup>2</sup> В тексте дано имя невесты, названное исполнителями во время пения.

Палагеины братья.  
 Они хвалятся, выхваляются  
 Своею сестрою.  
 Наша сестра Палагеюшка  
 Она посидела,  
 И на улицу, на широкую  
 Она походила.  
 Своих она ненавистничков  
 Она подражала.  
 Сидел павлин на веточке,  
 Маку наклевавши.  
 Стоял Иван поконiec стола,  
 Кудри расчесавши.  
 Живот болить, сердца шшамить,  
 На Палагеюшку глядя:  
 Палагеюшка воду нося,  
 Коромысельцы гнутя.  
 Иванушка вослед глядит,  
 У него слезы льются.  
 Ох, щё ж эти коромысельцы  
 Давно не зломились?  
 Ох, щё ж эти кленовые  
 Давно не погнулись?  
 Ох, щё ж это Иванушка  
 Давно не жанилси?  
 Ох, щё ж это Яхимович  
 Давно холост ходя?  
 — Не отдадитя Палагеюшку,  
 Ня буду жанитья.  
 Ня отдадите Савельевну,  
 Ня буду сбираться.

В разгар веселья невесту вызывали к столу, давали ей в руку стакан. К ней поочереды подходили будущие свекор, свекровь, невестка, золовка и другие близкие родственники жениха («весь ихний род»). Невеста должна была, трижды пригубив стакан, трижды назвать по имени всех будущих родственников: «Бат'шка Емельян Митрофанович», «Мат'шка Дарья Фоминична», «Тет'шка Акулина Ефимовна» и т. д. За первым стаканом следовал второй и третий. Третью, последнюю чару невеста выпивала вместе с отцом и матерью жениха.

Девушки запевали:

Чарочка моя серебряная,  
 На золоте написаная.  
 Кому чару пить, тому здраву быть.  
 Выпить чару Емельяну,  
 Выпить чару Митрофановичу.  
 На здоровье, на здоровье,  
 Да на легкое воздыханье,  
 Ох, чарочка моя, чабурушечка,  
 Ох, я ж тебе чабурухну.

Когда гости начинали прощаться, невеста со своей стороны просила передать жениху гостинцы. Все расходились по домам, оставались только организаторы предстоящей свадьбы. Они договаривались о дне венчания, о том, сколько гостей будет с каждой стороны (опять непременно поровну) на свадебном горжестве<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В наши дни сваты договариваются о дне регистрации. Свадьба бывает через полгода, иногда через год после «пропоя».

До свадьбы девушки-подруги приходили вечерами к невесте, вышивали «утирки» (полотенца), вязали чулки, варежки («подарки жениховой родне») и пели свадебные песни, готовились к праздничному событию.

Иногда «пропитые» отказывались друг от друга, и свадьба расстраивалась.

С утра, в день свадьбы, девушки-«сорочницы» начинали «убирать невесту под венец»: помогали ей надеть сарафан, кофту, платок и «завеску» (широкий фартук с вышивкой). Ни в каком случае невеста не должна была подпоясываться («чтоб она жила роскошной жизнью»), не умывалась с утра («а то будет плакать»), не надевала серьги («а то будет голова болеть»). Серьги ей дарил после венчания жених, их она и должна была носить в первые дни замужества. Существовали и другие разнообразные правила поведения молодых на свадьбе.

Молодые парни, возглавляемые чаще всего братом невесты, направлялись к дому жениха, взяв с собой белую рубашку с вышивкой на рукавах и вороте, носки и другие свадебные подарки. В мешке несли «пирог хлеба» («чтобы была у молодых полная жизнь с хлебом»).

Жених встречал гостей, усаживал их за стол, угощал. «Рубашники» «узелок не развязывают, торгуются». Вслед за «рубашниками» от невесты приходили девушки-«сорочницы», завершившие обряд одевания невесты к венцу. Одна из них несла в руках «сороку» (шитый золотом кокошник особого фасона). Наконец, жениху вручали рубашку, и он начинал наряжаться к венчанию.

В это время невесту провожали в церковь. За ней приезжали на упряжке «повозники» (брат жениха, его товарищ, гармонист — всего три человека).

В руках дружка (главный повозник) держал плетъ и бутылку водки.

Перед повозниками наглухо закрывали ворота и не пускали их на двор. Необходимо было «откупиться» — одарить несговорчивую молодежь, заступившую путь, мелкими монетами. Ворота открывали, однако в горницу гостей не впускали.

— Зачем приехали? — спрашивали повозников молодые парни и девушки, «защитники» невесты.

— Можно к вам зайти? — вежливо спрашивали гости.

— Посмотрим, можно ли пускать!

— Мы к вам приехали с обыском. У нас нынешнюю ночью случилась кража.

— А вы кто? Есть у вас право?

— Мы полиция, — решительно заявляли повозники, показывая бутылку, и входили в хату.

Сидящие в горнице гости встречали их песней:

Повознички молодые \*,  
У вас кони воронье,  
У них гривы золотые.  
В руках плети шелковые.  
Гоните коней, не робейте,  
Сяките коней, не жалеете.  
(см. типовой напев в примере 89)

Зайдя в горницу, дружок наполнял стаканы, сначала крёстной матери, затем остальным присутствующим. Отец с матерью благословляли невесту. Девушки начинали «тужить» — запевали серьезную, строгую обрядовую песню.

*Пример 8*

У ворот березушка стояла,  
У ворот зеленая вырастала.  
Никто тае<sup>1</sup> березушку не уломая.  
Подскачила бурюшка, буря сы ветром,  
Сломила березушку вдоль по доли.  
Обдалася березушка вся росой,  
Залилася Настасьюшка слезой,  
Заливалася Стехвановна горючею:  
Остаешься, моя матушка, без мене,  
Остаются мои тветики у тебе.  
Вставай, моя матушка, раненько,  
Поливай мои тветики частенько  
Ранными вечерними зорями  
Своими горючими слезами.

Невесту отвозили к церкви и оставляли там дожидаться венчания. На той же лошади повозники отправлялись за женихом, уже готовым к обряду: на нем была надета праздничная рубаша, подаренная невестой, «набойчатые» брюки, большие сапоги или «коты» (грубые тапочки из кожи).

После венчания свадебный поезд следовал к дому жениха, где все было подготовлено к свадебному пиру.

Встречая молодых, мать «разметала перед ними дорожку веничком».

Начинался обряд «повивания»: две «свашки» (женщины лет двадцати — тридцати, одна — представительница жениха, другая — невесты) в праздничных нарядах садились рядом с молодой парой. Затем «женихова свашка» выходила вперед и обращалась к присутствующим со следующими словами:

Бат'шка Емельян Митрофанович,  
Мат'шка Дарья Фоминична,  
Дружко с подружьем,  
С честным поездом,  
Усе прихожане,  
Усе приезжане,  
Благословите молодых повить!

— Бог благославляет, и мы благославляем, — отвечали свекор и свекровь.

Завернув в края полотенца свечи, свашка трижды обводила ими вокруг голов новобрачных. Двое молодых участников обряда — парень и девушка — растягивали полотенце и скрывали таким образом новобрачных от гостей. После чего свашка смазывала головы молодым маслом и расчесывала гребнем их волосы. Невесте начинали расплетать косу «надвое». Две косы «по-бабьи» укладывали вокруг лба и надевали ей на голову «сороку». Девушки запевали медленную лирическую обрядовую песню «Затрубили в трубушку рано по заре».

<sup>1</sup> Тае — ту.



На этнографическом концерте в Москве (1967 г.):  
Татьяна Флигинских в праздничном наряде  
(с. Афанасьевка Белгородской обл.).



Выход на праздничную «вулицу»  
(с. Подсереднее Белгородской  
обл., 1981 г.)



Афанасьевский жалеечник  
Емельян Сапрыкин



Мать и дочь Мироновы в женском и девичьем национальном наряде:  
понева с прошвой, расшитая рубаха, завеска, сорoka  
(с. Афанасьевка)





Завивание семицких венков  
(с. Подсереднее Белгородской обл.)



Повивание невесты  
(реконструкция,  
с. Репенка Белгородской обл.)



Демонстрация шушпана  
(Тамбовская обл.)



Демонстрация калужского женского костюма с поневой без прошвы



Афанасьевский запевала Е. Т. Сапелкин



На съемках этнографического фильма: белгородские посиделки  
(с. Афанасьевка, 1981 г.)



На весеннем годовом празднике  
(с. Репенка Белгородской обл.)



После записи песен:  
В. М. Щуров с песенницами воронежского села Россошь, 1961 г.



Студент-композитор В. Золотарев записывает слова песни  
(с. Россошь Воронежской обл., 1961 г.)





На зимнем годовом празднике  
(с. Подсереднее, 1981 г.)



Белгородский хоровод «стенка на стенку»  
(с. Кустовое Яковлевского р-на)



Пляска под пищики (жалейки) в селе Афанасьевка



Пляска «в кружку» (с. Богатое Белгородской обл., 1963 г.)



Белгородский фигурный хоровод  
(с. Теребreno Ракитянского р-на)



Пляска «в три ноги» (с. Заломное Белгородской обл.)

## Пример 9

Затрубили в трубушку  
 Рано по заре.\*  
 По ранней по зорюшке,  
 По вечерней.  
 Вечёр мою косушку  
 Подружки плели.  
 Поутру-ранёхунья  
 Матушка плела.  
 Взяла мою косушку,  
 Слезьми облила,  
 Взяла мою русую,  
 Сомочила.  
 Приехала свашунья  
 Невежливая,  
 Стала мою косушку  
 И рвать и метать.  
 И рвать и метать косушку,  
 Надвое делить.  
 Надвое, натрое,  
 На все на шести.  
 Ходила голубушка  
 По голубне.  
 Хожомши голубушка  
 Взгорыкнула.  
 Ходила Настасьюшка  
 По терему.  
 Хожомши Настасьюшка  
 Всплакнула.

Когда процедура повивания подходила к концу, свашки начинали поддразнивать дружек<sup>1</sup>:

Дружко с подружьем,  
 С честным поездом,  
 Щё вы сидели,  
 Щё вы высидели?

— А вы щё высидели? — с деланной строгостью спрашивал дружко:

Мы ходили на охоту,  
 Поймали перепелку  
 С рябыми крыльями,  
 С золотою головою,  
 Посадили на лавку.  
 Дадите чару золотую —  
 Покажем молодую! —

весело отвечали свашки.

Свашкам наливали «по рюмочке».

— Позолбтите нам, — настаивали те.

— Может, еще не за что, — не сдавался дружко.

— Донышко-то устави́ли, крыши нету, — твердили свое свашки, видя, что им наливают вина. Наконец, один из дружек накрывал обе чары деньгами. Свашки, три раза обменявшись чарами, выпивали все до дна. Одна из свашек, соединив пустые рюмки, начинала ими зве-

<sup>1</sup> «Дружками» в Афанасьевке называют товарищей жениха; «подружьем» — группу молодежи мужского пола со стороны невесты, они же — «рубашники».

нет, приговаривая: «Заработали мы на калачи! Давай, поцелуемся, чтобы молодые милее жили». Свашки целовались.

Тем временем девушки пели одну за другой живые «повивальные» песни. Гости плясали, двигаясь по кругу, картинно разводя и играя руками.

Свашки брали зеркало и смотрелись в него: «Что мы, не похорошели тут?» Заглянув под полотенце, давали посмотреться в зеркало молодым. В заключение обряда повивания свашка снова обводила полотенцем молодых («чтобы свились наши молодые потуже») и клала свечи на образ. Свашки расходились в стороны, убирая полотенце: «смотрите молодых!» Невеста сидела уже причесанная «по-бабьи», в расшитой золотом «сороке».

— Недурно вы похлопотали, — одобрительно отзывался о работе свашек дружок, — загорелось в комнате, как жар-птица.

Молодым наливали по стакану вина и величали их песней «Хмель мой, хмелинушка, хмель яровой».

*Пример 10<sup>1</sup>*

Хмелюшка, да хмелинушка,  
Хмель яровой.  
Э-ой, люли, али лей, люли,  
Хмель яровой\*.  
У нас ныня Иванушка  
Князь молодой,  
У нас ныне Настасьюшка  
Княгиня.  
А хмелюшка да по двору  
Стелется.  
Золотым кольцом на высок терем  
Котится.  
Вот умная, да разумная  
Настасья.  
Собирала Настасьюшка  
Всех подруг.  
Посажала Емельяновна  
Всех за стол.  
Сама села, сама села  
Выше всех.  
Наклонила головушку  
Ниже всех.  
Думала думушку, думала-гада  
Больше всех:  
Думайте, девушки, думайте, подруженьки,  
Со мною,  
Как мне свекра со свекровью  
Как мне звать?

Новобрачных уводили в отдельную комнату и начинали их кормить «блинцами и курятиной» (невеста не ужинала накануне — «не вечеряла» и ничего не ела с утра до окончания процедуры повивания).

Следующим моментом свадебного обряда был «выкуп сундука». Сундук с приданым привозили крёстный отец, крёстная мать, родня невесты. Прибывших встречал специальный поверенный — дружок со стороны жениха.

<sup>1</sup> Напев песни записан в с. Иловка, расположенном по соседству с Афанасьевкой.

— Что привезли? — спрашивал он внушительно.

Вперед выступала крёстная мать. Шуба на ней была вывернута мехом наружу, одета она была в лохмотья.

— Привезли к вам тряпки, выкупайте, — бойко говорила она. — Как клочок, так пятачок, что ни клочинка, то полтинка!

— Да там нет ничего, — с сомнением покачивал головой дружок.

— А у нас и свистушки, и погремушки, — «торговалась» крёстная, свистя в свисток и гремя замком от сундука.

— Богатая сваха прикатила к нам. А может, в сундуке-то камни?

— Раз привезли, должны выкупать, — заявляла крёстная невесты и запевала веселую плясовую свадебную песню (см. пример 77):

Ох, щё ж это за сходатаи  
За сваты?  
Ох, лёли, али ой, лёли,  
За сваты?  
Ох, щё ж это за хорошаи  
Женихи?  
Ох, лёли, али ой, лёли,  
Да женихи? \*  
— Да не выкупють они Настасьина  
Сундука.  
Сундук новай холсту полон  
У накат.  
Щё у накат, щё у накат,  
Не начат.

— Чем вас дарить? — шел на попятную дружок, — воды? Денег?

— Воды не надо, горького!

— Перцу дадим!

— Да нет, давайте хорошего вина!

Крёстной вручали графин, перевязанный лентой, и пук калины. Крёстная обносила всех вином. Постель забирали и уносили в дом. Сундук оставался на месте. Крёстные мать и отец поспешно садились на него и обращались к друзьям:

— Клочинки выкупили, теперь досчинки выкупайте, — и шутя поворачивали лошадь, будто бы собирались уезжать. Их не пускали.

— Позолотите, донышко уставьте и верх покройте, — требовали крёстные. Дружок давал выкуп («сотню давал иной»).

Сундук вносили в хату. В комнате жениха невесту переодевали: снимали девичий сарафан и надевали «бабью» понёву. Крёстная мать вешала полотенце на икону.

— Украсила? — спрашивали гости, — сколько концов, столько стаканцов!

Каждого по очереди полагалось потчевать вином.

Затем все присутствующие садились за стол. Торжественно вводили в горницу молодых. Они вставали «в углу, на виду, около двери». Начиналась процедура обмена подарками. Невеста преподносила дары новой родне. Каждый, получивший подарок, «отдаривал» невесту — кто вручал деньги, кто платок, кто понёву, кто валенки, кто сапоги.

Молодая держала в руках стакан, молодой супруг наливал, вызывая попарно: «Ёфим Тарасович, Анастасья Семеновна, есть ли про вас слух?»

— Есть, — отзывался один из гостей. Родственники подходили «по вызову» к новобрачным, брали подарок, выпивали вино, вручали свой, целовали молодых. Девушки в это время пели песню следующего содержания:

У нас во лузе, во лузине,  
Красная калина выростала.  
Она весь луг сукрасила  
Своими цветами.  
Настасьюшка Стефановна  
Весь свой род ударила  
Своими дарами.  
(типовой напев см. в примере 89)

Наступало время свадебного пира. Гости ели кашу. В середине обеда хозяева подавали уток или кур. По этому случаю исполнялась специальная песня:

У утушки у серенькой  
Короткие ножки \*  
Да у Аннушки у Федотьевны <sup>1</sup>  
Любимые гости.  
Ой, гости мои, ой, гости мои,  
Ой, что же вы привныли?  
У нашего у хозяина  
Хлеба-соли хватит.  
Хлеба-соли на тарелке,  
Да по чарке горелки.  
По чарке горелки, по чарке горелки  
Да все на тарелке.

Гости время от времени вставали разом и приплясывали, не выходя из-за стола. «Горько», — кричал кто-нибудь из присутствующих. Жених и невеста целовались.

До конца свадебного пира пели гости ритмичные плясовые свадебные «лёлюшки».

Пир подходил к концу. Гости шумно благодарили хозяев и гурьбой с песнями направлялись к дому невесты. Молодые выходили вместе «со всей беседой». Зайдя в дом, все снова усаживались за стол. Новобрачных помещали в красном углу «под святыми». До конца торжественного дня почти без перерыва звучали, сменяя одну другую, подвижные песни, сопровождавшиеся энергичной пляской.

Наконец, почувствовав, что хозяевам пора отдохнуть, один из гостей запевал:

#### *Пример 11*

Ох, тара, тара, тара,  
Пора гостям со двора.  
Калина моя,  
Малина моя.  
А мне, молодой, не пора,  
Я ня выпила вина.  
Калина моя,  
Малина моя.  
Я ня выпила вина,  
Ишшо скляница полна.  
Калина моя,

<sup>1</sup> В тексте дано имя хозяйки, названное исполнителями во время пения.

Малина моя.  
 Ишшо скляница полна,  
 А другая налита.  
     Калина моя,  
     Малина моя.  
 Ох, гости мои,  
 Бесстыжаи глаза.  
     Калина моя,  
     Малина моя,  
 И попили, и поели,  
 А домой не глядя!  
     Калина моя,  
     Малина моя.

Гости весело расходились по домам. Невеста покидала родной кров. Хорошая свадьба продолжалась три дня. Пировали поочередно в домах родителей молодоженов.

Вышеописанный обряд весьма характерен для русского Юга. Особенно показательным в этом отношении обилие плясовых песен, звучащих на свадьбе в Афанасьевке.

Соотношение лирического и плясового элементов в свадебных обрядах различных районов русского Юга неодинаково. В некоторых местах лирическим центром свадьбы становится девишник, в Афанасьевке выпавший из обряда. В других районах явно преобладающим становится плясовое начало, что наиболее типично для южнорусской традиции.

На западе Белгородской области лирические моменты свадебного обряда, по нашим наблюдениям, отсутствуют вовсе. Даже в момент отъезда невесты в селе Богатое Ракитянского района девушки становились в круг около свадебного поезда и, пританцовывая, пели плясовые обрядовые «лёлюшки». В Харьковской, Курской и Орловской областях свадебный обряд также сопровождается плясовыми «лёлюшками» (см. пример 112 е, з, а также 83; 65; № 18, 20, 21).

Лирический элемент преобладает в свадебном обряде Воронежской и Липецкой областей. В нем акцентируется мотив прощания невесты с родным домом.

#### *Пример 12*

В воронежской свадьбе особо выделены песни-жалобы, обращенные к невесте-сироте (см. пример 140). Все же и здесь энергичные плясовые напевы занимают в ритуале бракосочетания заметное место. (Два характерных образца воронежских подвижных свадебных песен см. в примерах 108 б и 139.)

Отголоски  
 боярских традиций;  
 крестьянская  
 обрядовая основа

Обратим внимание еще на одну важную особенность местной свадьбы: в традиционном ритуале можно обнаружить элементы боярской свадьбы XVI—XVII века.

Сохранилось описание свадьбы князя Василия Ивановича и Елены Глинской, состоявшейся в 1526 году (36, с. 67). При выходе из хором в палату перед невестой несли каравай, на котором лежали деньги.

Во время свадебного пира перед молодыми была поставлена печеная курица.

Важное значение оба эти момента имели в свадебном обряде села Афанасьевка Белгородской области. «Пирог хлеба» приносят с собой сваты в день помолвки. На «пропое» родные жениха снова пекли кара-

ваи, один из которых предназначался невесте. В ритуал «пропоя» входило преподнесение невесте вареной курицы. Вареных кур или уток вносили в разгар свадебного пира, причем данная церемония сопровождалась особой песней.

В селе Богатое в день свадьбы сваха и члены семьи невесты живую курицу наряжали лентами и несли ее в дом жениха. «Курица пить хочет, — напоминала сваха родителям жениха их обязанности перед гостями, — по стакану за курицу». Птицу пускали на пол и «пропивали» ее.

В Воронежской области специальная свадебная песня исполнялась в момент водворения жареного гуся на обеденном столе (см. пример 132).

В русских селах южнее Харькова (Красноградский район) накануне свадьбы родственники невесты пекли каравай. Обряд выпечки караваия сопровождался серией «каравайных» песен.

*Пример 13* (см. также пример 25).

В описании свадьбы младшего брата Василия, князя Андрея (1533 г.), говорится, что, когда невеста направлялась «в среднюю палату», перед нею шли плясцы (разрядка наша. — *В. Ш.*), а за плясцами — дети боярские, а за детьми боярскими — священник с крестом, а за попом шли со свечами и караваем (36, с. 67). Не благодаря ли поддержке искусства «детей боярских» закрепился на юге России обычай исполнения плясовых напевов на свадьбе, вообще-то имеющий на Руси, очевидно, глубокие и древние, еще языческие корни? Снова в вышеприведенном описании боярской свадьбы показан обычай торжественного выноса караваия, играющий такую важную роль в южнорусском народном церемониале бракосочетания<sup>1</sup>.

Все перечисленные моменты сами по себе не могут служить достаточным доказательством наличия отголосков боярского обряда в южнорусском фольклоре. Эти моменты могли быть общенациональными в допетровские времена. Но с привлечением более очевидных данных об отражении некоторых сословных взглядов в текстах южнорусских свадебных песен они могут в известной мере подкрепить точку зрения о некотором влиянии искусства «детей боярских» на формирование данной местной народной культуры.

Примером, показывающим сословный характер отдельных элементов южнорусской свадьбы, может служить текст песни, записанной в селе Богатое Ракитянского района Белгородской области (см. пример 50):

Вот на море, вот да на море,  
Да на ручью,  
Да ой, ляли, ой, лёли,  
На ручью.  
На крутеньким, на крутеньким  
На беряжку,  
Ой, ляли, ой, лёли,  
Беряжку.

<sup>1</sup> Обычай выпечки караваия на южнорусской свадьбе мог закрепиться также и под влиянием украинцев и белорусов, поскольку пришельцы с юга и запада составили значительный процент среди первых поселенцев на юге России.

Да на желтеньким, да на желтеньким  
 На пяску <sup>1</sup>,  
 Ды ой, ляли, ой, лёли,  
 На пяску  
 Да купалися, чичанилися <sup>2</sup>  
 Два бобра.  
 Вот два бобра, вот два бобра,  
 Два черных.  
 Вот два черных, вот два черных,  
 Чепурных <sup>3</sup>.  
 Навстречу бобрам, навстречу черным  
 Да лиса ишла.  
 Вот лиса ишла, вот лиса ишла,  
 Долгай хвост.  
 Вот долгай хвост, вот долгай хвост,  
 Чёрнай нос.  
 Она встала, она встала,  
 Спытала <sup>4</sup>.  
 Да чего, бобры, кего, чернаи,  
 Плачетя?  
 Как нам бобрам, как нам, чернам,  
 Не плакать?  
 Сверядину <sup>5</sup> сыну, сверядину сыну  
 Шубу шьют.  
 А нами, бобрами, а нами, черными  
 Опушут.  
 Вот опушут, вот опушут,  
 Обыршут <sup>6</sup>.  
 Сверядинов сын, сверядинов сын  
 Да нехалюзен <sup>7</sup>.  
 Он у пир пойдёт, он у пир пойдёт,  
 Оденя.  
 А с пиру придя, а с пиру придя,  
 Разоденя.  
 На грядочку <sup>8</sup>, на грядочку  
 Повеся.  
 Ен серою онучею  
 Накроя <sup>9</sup>.  
 А чего, бобры, чего, чернаи,  
 Скачетя?  
 — Как нам, бобрам, как нам, черным,  
 Не скакать?  
 Иванушке Михайловичу  
 Шубу шьют.  
 А нами, бобрами, а нами, черными,  
 Опушут.  
 Вот опушут, вот опушут,  
 Обыршут.  
 А Иванушка Михайлович  
 Халюзён.

<sup>1</sup> В последующих строфах припев образуется по примеру пятой строфы, после припевных слов повторяется вторая строчка стиха.

<sup>2</sup> Чечениться — жеманиться, важно чиниться (Даль).

<sup>3</sup> Чепурной — опрятный, щеголевато одетый; важный, чванливый (Даль).

<sup>4</sup> Спытала — спросила.

<sup>5</sup> Сверядин — искаженное «смердин».

<sup>6</sup> Обыршить — okayмить.

<sup>7</sup> Халюзной, халюзный — опрятный, чистоплотный (Даль).

<sup>8</sup> Грядка — подвесная, жердь.

<sup>9</sup> После припева данной строфы стихотворный текст повторяется с начала до слов «она встала, она встала, спýtала».

Он у пир идя, он у пир идя;  
 Одея.  
 А с пиру придя, а с пиру придя,  
 Разоденя.  
 И на грядочку, и на грядочку  
 Повеся.  
 А шитою шириночкою<sup>1</sup>  
 Накроя.

Рождение этого интересного памятника можно предположительно датировать началом XV века. Как указывает академик Б. Д. Греков, слово «смерд», встречающееся в названном произведении, обозначало в средние века понятие «свободный член общества». Впервые смерды становятся рядом с холопами в документе 1440 года «Докончание Новгорода с королем Казимиром» (21, с. 205). Термин «крестьянин» (татарского происхождения), отражавший господствующее положение татар (мусульман) над русскими (христианами, искаженно «крестьянами»), завоевал права гражданства в Московском государстве с XV столетия; слово «смерд» вышло из употребления. Таким образом вышеприведенная песня могла возникнуть в тот короткий период, когда смердами именовались простые землепашцы, еще не получившие названия «крестьяне», а именно — в начале XV века.

По мнению советских историков, как раз в XV столетии кристаллизуется аристократический русский свадебный обряд в связи с возвышением царского рода, царской семьи (49; 36).

Песня «Как на море, как на море, на ручью» — один из древнейших образцов южнорусского музыкального искусства. В ней сохранились воспоминания о тех далеких временах, когда на Руси существовали обширные бобровые гоны. Текст песни изобилует архаичными словообразованиями, редкими диалектизмами.

Основной образный смысл произведения состоит в противопоставлении одного действующего лица, положительного, другому — отрицательному. Отрицательным героем оказывается неотесанный «смердин сын», положительным — аккуратный, воспитанный сын Ивана, по всей видимости, человека, имеющего более «благородное» происхождение<sup>2</sup>.

Наличие некоторых сословных черт в южнорусском свадебном обряде имеет историческое объяснение.

Возможно, именно влиянием некоторых обычаев, принесенных в пограничные города Московского государства XVII столетия «детьми боярскими», объясняется особая праздничность, пышность, торжественность южнорусского народного церемониала бракосочетания.

Хотя в текстах местных свадебных песен несомненно преобладают образы и представления, связанные с мировоззрением крестьянина, земледельца, в них воспевается крестьянский труд:

<sup>1</sup> Ширинка — утиральник, ручник, полотенце (Даль).

<sup>2</sup> Отражение сословных черт в словах южнорусских свадебных песен заметно также в тексте свадебной «Не честь, не хвала сватова», приведенном на стр. 42. Не исключено, что упоминание бояр в поэтических текстах южнорусских свадебных песен имеет не только аллегорическое значение.

Молодой дядька на покосе,  
На покосе, сено кося.  
Сходатая сваха за ним ходя,  
За ним ходя, сено нося.  
Сено нося, коня кормя.

или:

Палагеюшка воду нося,  
Коромысельцы гнутя.  
Иванушка во след глядить,  
У него слезы льются.

В «величальной бригадиру», записанной в селе Горки Белгородской области, почетный гость на свадьбе характеризуется как землепашец-труженик:

А кто у нас богат человек?  
Николаюшка — богат человек.  
У него в поле семь сох ходя,  
Семь сох ходя, восьмая боронка.  
Николаюшка пшонушку сея,  
Сея, вея, рассевая,  
Рассевая, умоляя:  
Зародись, пшонушка, колосиста,  
Колосиста, зерниста,  
И зерниста, умолотиста.

В курской свадебной песне «Ай, да во поле при дороге ячмень уродился» образ невесты наделен чертами трудолюбивой, рачительной хозяйки (см. 96; липецкий вариант напева см. в примере 112л).

А красная Татьянушка  
Ячменушку жала.  
Она жала, важинала<sup>1</sup>  
По одном колосочку.  
По одном, по одном колосочку,  
По едином зернушку.  
По левый бок сторонушки  
Она горсточки клала...

Песни,  
распространенные  
преимущественно  
на Юге России

Существенной музыкально-этнографической особенностью, объединяющей южнорусскую традицию в фольклоре, является наличие общих песен на всей исследуемой территории. Причем некоторые из них встречаются преимущественно, а в ряде случаев — исключительно, на юге России<sup>2</sup>.

Можно назвать некоторые наиболее типичные по сюжетам свадебные и хороводные песни, чаще других встречающиеся на юге России. Одна из самых распространенных в данном регионе свадебных песен — «Ты заря моя, зорюшка, солнышко восхожее»

*Пример 14*

<sup>1</sup> Важинала — выжинала.

<sup>2</sup> Здесь не принимаются в расчет местности, освоенные русскими в XVIII столетии и позже (Краснодарский, Ставропольский края и другие районы позднейшей колонизации), где местный фольклор как вторичное явление формировался под сильным воздействием переселенцев из черноземной полосы России.

Она представлена в записях М. Стаховича (орловский вариант), Н. А. Римского-Корсакова (вариант Епифаньевского уезда Тульской губернии), Ю. Мельгунова (в I томе Собрания — калужский вариант), А. Лядова (Щигровского уезда Курской губернии), в орловской коллекции Н. Бачинской, в записях экспедиций Московской консерватории в Белгородскую, Липецкую области (инв. №№ 2259/33, 2350/7). В своде П. Киреевского (новая серия) помещены варианты поэтических текстов данной песни, записанной в Тульской (№ 367) и Орловской губерниях (№ 530, 618). Тульские варианты ее напевов приводятся в записи студентов ГМПИ имени Гнесиных.

Столь же широко распространена величальная холостому «Березничек листоватый».

*Пример 15*

Она известна по записям в Курской губернии (см. у Н. Кохановской, 46), в Калужской губернии (у А. Лядова), в Воронежской области (см. 87, № 27), в Белгородской и Липецкой областях (57, 58 инв. №№ 2231/7, 2206/22), в Тульской области (дипломный реферат Л. Елютиной, ГМПИ имени Гнесиных), записана она также у донских казаков (Листопадов, т. V, № 24).

Песня при расставании невесты с родительским домом «Зиму, лето сосенушка зелена» (см. пример 114 б) представлена в курской коллекции М. Халанского (см. 108, № 162), в курских записях Н. Кохановской (см. 45), в материалах экспедиций Московской консерватории в Белгородскую область (инв. № 2022/7), в тульской записи Н. Твердохлебовой-Сурковой (дипломный реферат, ГМПИ имени Гнесиных). Песня известна с напевами как лирического характера (пример 114 б), так и плясового (пример 115 ж). Записана она также у донских казаков (Листопадов, т. 3, № 49). Свадебная песня «За горою каменною, ладу, ладу» зафиксирована Н. Кохановской в Курской губернии, экспедициями Московской консерватории в Белгородскую область (инв. № 2023/1), а также А. Рубцом в Нежинском уезде на Украине (23, № 59) и А. Листопадовым на Дону (48а, т. 3, № 134).

Хороводная «На дворе дождь, дождь» (см. пример 45) представлена в курских (у Н. Кохановской, А. Рудневой), калужских (у А. Лядова), белгородских, харьковских вариантах (экспедиции Московской консерватории, инв. № 2132/15), а также имеется в донском собрании А. Листопадова (т. IV, № 23).

Курские варианты хороводной «Ой, черема, черемушка» имеются в записи Зайцева (29, № 2), М. Халанского (108, № 46), а также в книге А. В. Рудневой «Курские танки и карагоды» (84); воронежский и липецкий — в записи студентов Московской консерватории (инв. №№ 2069/5, 2206/21). Свадебная песня «Тепла вода во колодезе стояла» записана в Курской, Воронежской, Харьковской областях и у донских казаков. Хороводная «Молодка, молодка, молоденькая» — в Белгородской, Воронежской, Тульской, Калужской.

Свадебная «Марьюшка у батюшки дорогая была гостюшка» — в Белгородской, Курской, Воронежской областях. Хороводная «Трава моя, травушка» — в Курской и Харьковской областях. Хороводная «Зеленое мое виноградье» — в Курской и Орловской областях. Свадебная «Листики вы бумажные» — в Белгородской и Калужской областях.

Обрядовые песни «Ой, ковано бушовано колесо», «Как за нашу горою, за крутою» («Бела рыбица плотица, окунечек») также широко представлены в записях, произведенных на юге России (см. примеры 115 д, 116 а — г).

Приведенные данные показывают, что некоторые свадебные и хороводные песни в различных вариантах записаны в разных точках территории, объединяющей Курскую, Воронежскую, Белгородскую, Харьковскую, Липецкую, Орловскую, частично Калужскую и Тульскую области (по современному административному делению). Некоторые из них зафиксированы также в Тамбовской и Рязанской областях.

Песни, характерные для юга России, встречаются также у донских казаков. В казачьем обрядовом фольклоре нетрудно обнаружить много сходных моментов с традиционным творчеством жителей русских сел Центральной черноземной полосы.

**Выводы** Подведем итоги определения основных музыкально-этнографических особенностей южнорусской музыкальной культуры.

Существенной отличительной чертой обрядового фольклора южной России является его опора на хореографию.

Место календарных песен здесь занимают сезонные хороводные. Существуют обрядовые хороводы, характерные именно для данного района (например, «постовые» хороводы).

Песни с движением, распространенные на юге России, как правило, имеют характерный припев «лѣли, лѣли» («ляли, ляли»); в их структуре заметно сказывается особенность местной пляски.

В традиционном обряде южнорусской свадьбы преобладают плясовые песни. В нем угадываются отголоски аристократического ритуала бракосочетания XV—XVI веков.

Существуют характерные свадебные и хороводные песни, встречающиеся преимущественно или исключительно в данном районе России.

Все перечисленные музыкально-этнографические явления, взятые в комплексе, могут служить признаками — «индикаторами», позволяющими определить принадлежность той или иной узколокальной традиции к южнорусской народной культуре.

Главная причина единства и своеобразия народной музыкальной традиции на значительной территории, объединяющей лесостепные и степные районы европейской части России и северо-востока Украины, коренится в особенностях истории южнорусского пограничья. Существенную роль в формировании местного песенного репертуара сыграли хозяйственные факторы, связанные с земледельческим характером труда.

## Глава четвертая

**Местные  
особенности  
народного  
исполнительства**

Переходя к рассмотрению средств музыкальной выразительности, характерных для южнорусского музыкального народного искусства, отметим прежде всего весьма ощутимую особенность местного народного исполнительства.

При первом же знакомстве с пением крестьян на юге России обращает на себя внимание открытая, резкая манера их вокализации. Песня льется звонко, свободно, непринуждённо. Основное положение губ поющих — на полуулыбке. Сквозь неширокую щель между зубами звук посылается жестко, прямо. Гласные намеренно суживаются, приближаясь по своей фонетической окраске к открытому «е». Женские голоса звучат в низком грудном регистре, сильно и полно, на крепкой грудной опоре. Мужчины используют в пении предельно высокий диапазон голоса, приближаясь по абсолютной высоте звучания к женским голосам. Вокальные партии в южнорусском многоголосии имеют тесное расположение. Возможна взаимозамена мужских и женских голосов в зависимости от условий сложившегося в тот или иной момент импровизированного ансамбля.

Все эти свойства народного исполнительства: зычное открытое звучание как женских, так и мужских голосов с сильной, резкой подачей звука при плотности многоголосной фактуры — сообщают пению южнорусских крестьян большую полноту, насыщенность.

Правда, возможно пение вполголоса, как говорят местные певцы, «тихочко» или «в полротика», но в таких случаях характер песни заметно изменяется: она во многом приобретает новую, несвойственную ей при обычном звучании выразительность.

Яркость полетность звучания южнорусских песен определяется в значительной мере спецификой пространства, окружающего народных певцов: ведь песни южной России исполняются обычно под открытым небом, на просторной сельской улице, в широкой степи. Отсюда, по-видимому, удивительная «носкость» народного вокала степных районов России.

Однако неверно было бы объяснять характер данной исполнительской манеры исключительно требованиями акустической среды. Манера пения на Юге тесно связана с особенностями художественной образности песен. О чем бы ни пел местный крестьянин: о радости и счастье, о жизненных невзгодах, о комических сторонах действительности и о большом человеческом горе — обо всем он высказывается предельно откровенно, активно, темпераментно. В южнорусских селах поют подчёркнуто эмоционально, с большим подъёмом. Сама «подача» музыкального и поэтического текста, характер исполнения песни народными певцами говорит об основной образно-эмоциональной направленности местного музыкального фольклора: большинство традиционных тем трактуется мастерами пения на Юге России в повышенно экспрессивном плане.

Особенности народного исполнительства на юге России отразились в своеобразной музыкальной терминологии, с помощью которой певцы

объясняются между собой, а также в характерных народных выражениях по поводу исполняемых песен.

С большой похвалой местные знатоки и ценители пения отзываются о силе и густоте звучания голоса. Например, в белгородских селах мне неоднократно приходилось слышать такие воспоминания о знаменитых здесь в прошлом певцах: «Вот был бас — как гаркнет, так лампа керосиновая гаснет!» Или: «Голос у Насти хороший, басовитый, как у мужика». Высоко котируются здесь также легкие высокие мужские голоса, хорошо сливающиеся по тембру с женскими. В калужском селе, например, одобрительно отзывались о мужчине, легко подлаживающемся как женскому ансамблю: «У Гусика голос — как бабий!» В белгородском селе Афанасьевка любили, когда в пении участвовали братья Ефим Тарасович и Иван Тарасович Сапелкины, оба — обладатели сильных крепких высоких голосов. Ценится в южнорусских песенных артелях умение петь, не выделяясь из ансамбля, с искусным использованием цепного дыхания для непрерывного ведения музыкальной фразы: «У них голоса, как все равно сведеная» (Калужская область). «У нас не слышно, кто когда перерывая» (Белгородская область). Прерывистое пение расценивается, как погрешность: «Рвется, как-то не благоно выходит» (село Репинка Белгородской области). В то же время существует в практике ансамблевого исполнения песен на юге России особый прием, состоящий во временном выключении певца из совместного пения с тем, чтобы через некоторое время вновь вступить, причем весьма активно. Таким путем осуществляется своего рода азартное «подстегивание» партнеров для еще более энергичного, увлеченного звуковедения.

Темпераментность исполнения песен определяется, например, в следующих выражениях: «Как цепями молотят — так надо ее играть!». «Вы дружней бяритя!» (Белгородская область).

Понятия высоты и динамики исполнения песни выражаются в словах, в определенной мере передающих тембровые оттенки и громкостные градации звучания. В воронежском селе недалеко от небольшого городка Анна понятия «ниже» и «выше» выражаются словами: «глубже» и «шибче». Под Калугой те же понятия имеют другую трактовку: «погрубей» и «посильней». В белгородском селе Подсереднее вместо «ниже» говорят «порядней».

Одним из средств усиления напряжения при течении песни от начала к концу служит постепенное повышение абсолютной высоты звучания напева. О том, что этот исполнительский прием используется певцами сознательно, свидетельствует тот факт, что в калужском селе о подобном характере исполнения песни сказали: «Сперва надо петь поглубше, а потом они (песни. — В. Щ.) вытягиваются». В белгородской Афанасьевке по тому же поводу говорят, что песня «разыгрывается».

Веселый жизнелюбивый нрав жителей южнорусских сел проявляется, например, в следующих репликах народных певцов: «Так всегда: в церкву — все песни на уме. На луг — как оторвались!» (Калужская область). «Как в церкви стоишь — ноги так и просятся плясать; и песни все одна за другой вспоминаются» (Белгородская область). «Как придешь спать — все песни сдумаешь!» (там же).

Восстанавливая картину музыкальной жизни села в прошлом, неизменно отмечают большую интенсивность певческого быта южнорусских крестьян. О пении на посиделках в былые времена пожилая женщина из калужского села сказала, например, следующее: «Бывало, идешь мимо хаты — там лапти плетут — аж гудут!» В 1968 году восьмидесятилетняя крестьянка из орловского села Тагино Елена Егоровна Турина поделилась такими воспоминаниями: «На троицу на рели, карусели сваливалась вся деревня. И куды только народ делся: умер, либо обожрались? А прежде — аж земля стогня!» Дмитрий Григорьевич Мишуков в белгородском селе Сетищи заметил: «У нас до семи потов падут, до семи потов пляшут».

О живом, активном, заинтересованном отношении к народному музыкальному искусству в среде южнорусских народных певцов свидетельствуют, в частности, следующие их реплики: «Как, бывало, заиграет он в пищики — аж жилы трогаются!» (Белгородская область). «Мне восемьдесят четыре, а как гармошку услышу — вот так дрыгая мене (и показала, как). Душа аж выходя на гору — так дюжа хорошо играют!» (там же).

При исполнении песен на открытом воздухе на юге России особенно ценилось, когда пение далеко разносилось по окрестности. В калужском селе вспоминали с восторгом: «Бывало, в Подбужье поют, а в Веине слышно (то есть за 5—7 километров). Запевала Круглянской песенной артели в Белгородской области Акулина Романовна Новикова поет, то приближая, то удаляя ото рта ладонь. Видимо, это необходимо, чтобы звук летел лучше.

В комплексе, все исполнительские приемы, характерные для народного пения и музицирования на юге России, способствуют ярко эмоциональному, подчеркнуто активному выражению чувств и переживаний.

Эмоциональная заостренность художественного образа характерна для южнорусского песенного стиля во всех его проявлениях. Достаточно заметны эти особые черты в характере многоголосного изложения местных песен.

За исключением сольных жанров (плачей и колыбельных) все песни и инструментальные наигрыши южных районов России многоголосны. Даже прибаутки в этих местностях нередко распевают на два-три голоса. Один из самых распространенных в степной полосе инструментов — жалейка (по-местному «пищики») представлен здесь чаще в двухголосной разновидности (двойная жалейка).

**Гетерофония** Народным певцам южной России знакома простейшая полифоническая форма многоголосия — гетерофония<sup>1</sup>. Многие местные песни, принадлежащие к наиболее ранним пластам (особенно среди записанных в западных районах Белгородской области и в ряде местностей южнее Калуги), в многоголосном распеве представляют собой одновременное сочетание близких вариан-

<sup>1</sup> Термин «гетерофония» употребляется здесь в том узком его значении, какое принято в фольклористике. Он обозначает раннюю форму многоголосия, когда все голоса являются вариантами одной мелодии (см. 80).

тов одной мелодии. Каждый певец использует в пении весь объем звуко-ряда песни. Голоса непринужденно меняются местами, перекрещиваются. Унисонные построения перемежаются с двух-трехголосными. Как правило, диапазон гетерофонных напевов не превышает интервала квинты (см. примеры 4, 124, 125, 130).

Отличительная особенность южнорусской гетерофонии состоит в том, что уже в рамках этой простейшей формы многоголосия намечается путь к индивидуализации голосов. Рассмотрим, какие композиционные средства способствуют этому.

В ряде песен на стыке двух музыкально-поэтических строф (в конце первой из них) одновременно звучит тонический устой и звук, расположенный квартой выше тоники. Это создает впечатление неполного, частичного завершения формы, так как верхний квартовый тон, неустойчивый, функционально противоречит нижнему, устойчивому. Таким образом, оба голоса в подобных случаях имеют известную интонационную самостоятельность.

#### *Пример 16*

Употребление каденционных оборотов указанного типа является частным случаем определенной композиционной закономерности, типичной для южнорусской гетерофонии: когда песня звучит в исполнении вокального ансамбля или хора, достаточно характерные мелодические обороты, синхронно образующиеся в двух разных голосах, подчас будто бы противоречат по музыкальной логике один другому. Проявляется это в одновременном звучании устойчивых и неустойчивых ступеней лада (см. пример 17 а, б), в одновременном интонировании звуков, находящихся в секундовом соотношении, что создает заметный функциональный конфликт (см. пример № 17 в, г). В пределах секунды голоса могут меняться местами. В подобных случаях функциональная противоречивость горизонталей выявляется особенно рельефно (см. пример № 17 в, д). Вообще, сочетание в одновременности в разных голосах восходящих мелодических ходов с нисходящими, ведущее к перекрещиванию вокальных партий, является убедительным свидетельством относительной самостоятельности голосов в напевах южнорусских песен гетерофонного склада.

#### *Пример 17 б, е*

Для гетерофонии русского Юга характерен не только мелодический, но и ритмический контраст голосов. Если, например, в одной из вокальных партий после двух шестнадцатых нот следует восьмая



, то в другой на ту же часть такта падает синкопа



Как известно, ритмическая комплементарность является одним из существенных признаков полифонии. Индивидуализации горизонталей способствует также сочетание слогового распева в одном голосе с отсутствием распевания слога — в другом.

#### *Пример 18*

Достаточно полно эти основные свойства южнорусской гетерофонии появляются в напеве песни «Раным-рано по заре», записанной в Беленихинском районе Белгородской области. В нем обе вокальные партии

являются вариантами одной и той же мелодии и в то же время обладают заметной самостоятельностью (см. пример 133).

К сказанному необходимо еще добавить, что хотя чаще всего в южнорусских песнях гетерофонного склада наблюдается расслоение напева на два голоса, в хоровых вариантах изредка встречаются трехголосные (и даже четырехголосные) звуко сочетания.

#### *Примеры 19, 20*

##### **Контрастное двухголосие**

Относительная самостоятельность горизонталей является существенной особенностью южнорусской гетерофонии. Когда индивидуализация основных голосов приводит к полной самостоятельности их фактурной функции (один становится верхним, другой — нижним), то возникает уже иная форма многоголосия, более сложная — контрастная полифония с двухголосной основой<sup>1</sup>.

Противопоставление верхнего голоса нижнему на небольшом протяжении отчетливо заметно уже в некоторых примерах южнорусской гетерофонии. Нижний голос при этом приобретает качество гармонического «фундамента».

#### *Пример 21 (см. также пример 19)*

После короткого двухголосного построения голоса снова возвращаются к унисонному изложению напева, каждый из них, взятый в отдельности, может рассматриваться как вариант одной и той же мелодии. Это только проблески контрастно-полифонической мысли<sup>2</sup> в рамках гетерофонии, еще близкой к монодии, но уже «отпочковавшейся» от нее. Собственно о контрастном двухголосии в народной музыке можно говорить тогда, когда один голос фактурно и мелодически полностью противопоставляется другому.

<sup>1</sup> К полифоническим автор настоящей работы относит такие явления в народном многоголосии, когда во взаимоотношениях между голосами преобладают закономерности линейной логики. Основным признаком «полифоничности» того или иного построения служит обособленность, относительная самостоятельность горизонталей.

О народной гармонии в дальнейшем будет идти речь в тех случаях, когда главенствующую роль в многоголосной конструкции приобретают сочетания звуков по вертикали и связанная последовательность созвучий. При этом в расчет принимаются не только «правильные» соединения созвучий и аккордов, звуки которых могут быть расположены по терциям. Любые последовательности любых звуко сочетаний, в том числе не поддающиеся объяснению с точки зрения традиционной функциональной теории, мы относим к области гармонии, если они могут быть истолкованы как логичные цепи обособленных созвучий. Под народной гармонией в настоящей работе подразумевается как связанное последование трех- четырехголосных аккордов, так и закономерное соединение двухголосных сочетаний. Отметим также, что привычное понимание гармонии, которое обычно связано с гомофонией, не всегда применимо для характеристики южнорусского народного музыкального стиля, поскольку во многих случаях, как мы увидим, в многоголосии русского Юга верхний голос не является ведущим.

Автор счел необходимым изложить свои основные теоретические позиции, пояснить принятую им терминологию, поскольку в музыковедении и музыкальной фольклористике существует различное понимание отличий гармонической фактуры от полифонической и неодинаковые взгляды на конструктивную роль гармонии и полифонии в русской народной музыке.

<sup>2</sup> Понятие «контрастная полифония» достаточно условно. В данном случае оно применяется для обозначения немитационных полифонических форм, в которых голоса достаточно обособлены и находятся в контрастном соотношении.

По музыкальной стилистике южнорусские песни с двухголосной основой отчетливо подразделяются на две категории. К первой стилистической категории принадлежат образцы традиционного обрядового фольклора и отдельные примеры наиболее старых по происхождению лирических песен, ко второй — большинство произведений поздней лирики (рекрутские, городские, тюремные песни).

Рассмотрим каждую из двух названных категорий.

В двухголосных напевах традиционных крестьянских песен фактурное расслоение партитуры влечет за собой заметное ограничение интонационной подвижности голосов и сужение диапазона каждого из них по сравнению с примерами гетерофонии.

Типичный образец южнорусского двухголосного напева, в котором нижний голос полностью противопоставлен верхнему, находим в свадебной песне «У камня белого», записанной в Липецкой области.

*Пример 22*

Подчас диапазон вокальных партий в двухголосных песнях — не больше секунды или терции, лишь изредка тот или иной голос «завоевывает» квартовый рубеж. Каждая вокальная партия использует лишь ограниченную часть звукоряда. Такое частичное, неполное использование отдельными голосами звуковой «палитры» существенно отличает южнорусское контрастное двухголосие от гетерофонии. Вместе с тем общий диапазон двухголосных образцов несколько шире, чем в напевах гетерофонного склада. Это, впрочем, естественно, поскольку регистровое обособление каждого голоса дает певцам возможность расширить границы диапазона, получить больший интонационный простор. В унисон обе функционально отграниченные горизонталы сливаются лишь изредка, как правило, в окончаниях фраз.

В строении двухголосных напевов частично проявляются те же закономерности, что и в образцах южнорусской гетерофонии. Полифоническая природа данного типа многоголосия проявляется в относительной мелодической самостоятельности голосов, в различной степени их подвижности.

*Пример 23 а—г*

Если в напевах гетерофонного склада подобный контраст не приводит к противопоставлению одного голоса другому, то в полифоническом двухголосии наблюдается расслоение музыкальной ткани на две самостоятельные фактурные линии — нижнюю и верхнюю. В результате гетерофонного разветвления одной или обеих хоровых партий в партитурах песен с двухголосной основой образуются трех-четырехголосные созвучия. При этом по горизонталю сохраняются два контрастных, фактурно обособленных полифонических пласта. Внутри каждого из них отдельные мелодические линии проявляют индивидуальные свойства. Интонационное и ритмическое взаимодействие голосов, принадлежащих к одному фактурному пласту, осуществляется по законам гетерофонии. Таким образом, в контрастном двухголосии анализируемого стиля композиционные закономерности гетерофонии в отдельных хоровых партиях сочетаются с закономерностями контрастной полифонии.

*Пример 24 а—г*

Особую разновидность двухголосного полифонического распева представляют песенные образцы, в которых каждый из двух голосов

движется в пределах большой терции, причем основания обеих терцовых ячеек «сдвинуты» по отношению одно к другому на интервал большой секунды. В целом диапазон напева достигает пределов увеличенной кварты. Особенно характерен данный принцип полифонического развития для русских обрядовых песен Харьковской области.

*Пример 25*

Наряду с элементами полифонии в южнорусском двухголосии заметны признаки гармонических закономерностей. Они обнаруживаются при согласованном движении голосов параллельными терциями, а также в моменты разрешения неустойчивых созвучий в устойчивые.

*Пример 26*

При параллелизме терций фактура в значительной степени сохраняет черты полифонии. Тем не менее гармоническая сторона данного явления проявляется во взаимоподдержке голосов, в достаточной функциональной определенности вертикали (см. пример 26а, б, в, г, е, з).

С наибольшей полнотой гармоническое начало обычно обозначено в кадансах. Перед заключительным унисоном в песнях с двухголосной полифонической основой появляются трех, а иногда и четырехголосные функционально неустойчивые созвучия, которые затем переходят в устой.

*Пример 27*

У народных певцов южной России гармоническое чувство неотделимо от полифонического. Оба принципа музыкальной логики проявляются совместно, в единстве. В каденциях, являющихся обычно кульминациями всей формы, подчеркнуто самостоятельные в мелодическом и ритмическом отношениях голоса komponуются по вертикали в напряженные, предельно неустойчивые, с точки зрения народного музыкального мышления, созвучия. Последние закономерно и естественно разрешаются в заключительный унисон.

*Пример 28 а, б*

Встречаются двухголосные песни, в которых нижний голос звучит как басовая педаль. Бурдон в большинстве случаев не выдерживается от начала до конца, как это бывает в песнях западнорусских (например, брянских), он время от времени смещается на соседние ступени звукоряда (см. пример 132).

Таковы особенности многоголосия южнорусских песен традиционного пласта, напевы которых имеют двухголосную основу.

Несколько иные черты многоголосной фактуры присущи лирическим песням более позднего происхождения (рекрутским, тюремным, городским), распеваемым южнорусскими певцами на два голоса. В них обе мелодические линии значительно строже и последовательнее согласуются по вертикали, образуя цепь фиксированных созвучий, повторяющихся в аналогичных местах песенных строф. Для этой формы многоголосия характерна взаимная поддержка голосов в процессе развития музыкальной мысли. Напевы подобного типа по диапазону шире крестьянских традиционных, их интонационный строй более современный, что проявляется в использовании энергичных, решительных, местами угловатых мелодических ходов. В обоих голосах применяются смелые квартные скачки.

В напевах позднего стиля можно чаще обнаружить признаки функциональной гармонии. Органично для них движение голосов параллельными терциями. Нередко можно фиксировать такие чисто гармонические приемы, как задержание в ходе от сексты к квинте, плавное соединение терции с квинтой и, наоборот, квинты с терцией, разрешение секунды в терцию.

*Пример 29 а, б*

Соединения созвучий приобретают подчас характер развернутой гармонической последовательности, в которой отчетливо проступают автентические связи.

*Пример 29 в*

По сравнению с партитурами традиционных крестьянских песен фактура произведений поздней лирики облегчается, просветляется. Увеличивается расстояние между голосами. Унисонные построения встречаются редко, более обычным становится движение голосов в октаву. Напев приобретает большую мелодическую закругленность. В то же время интонационная подвижность<sup>1</sup> голосов несколько уменьшается в результате многократного повторения, фиксации одного созвучия или разложенного аккорда. Это придает песне характер неторопливого высказывания (см. пример 158 а).

Примером многоголосного распева поздней лирической песни может служить песня «Что-то тяжело, что-то важно жить без милого дружка», записанная в Белгородской области (см. пример 158 б).

Как уже отмечалось, в напевах с двухголосной полифонической основой можно наблюдать трех- четырехголосное расслоение хоровой партитуры. Иногда интонационное ответвление от одной из партий приобретает в таких случаях настолько индивидуализированный характер, что воспринимается как самостоятельный голос.

*Пример 30*

Весьма типична и такая форма многоголосия, когда средний голос, отталкиваясь от нижнего и временами присоединяясь к верхнему, становится вполне самостоятельным мелодически, хотя по вертикали он сравнительно редко участвует в образовании трехголосных созвучий.

*Пример 31*

В примерах подобного типа средний голос наиболее интонационно развит, наиболее выразителен по сравнению с остальными. Без его участия напев много проигрывал бы в художественном отношении.

**Контрастное  
трехголосие**

Следующий по сложности тип южнорусского многоголосия — развитое трехголосие.

В песнях, имеющих трехголосную фактуру, особенности местного хорового распева выступают особенно рельефно. Здесь наиболее отчетливо проявляется развитое полифоническое мышление и одновременно ясное ощущение вертикали.

Основные полифонические приемы, характерные для гетерофонии и полифонического двухголосия, сохраняются также в трехголосных южнорусских напевах. Так же, как и в других разновидностях местного

<sup>1</sup> Говоря об интонации, автор подразумевает прежде всего ее линейно-мелодическую природу.

многоголосия, в трехголосии наблюдается функциональное противоречие между отдельными звуками по вертикали, возникающее благодаря интонационной самостоятельности голосов.

*Пример 32 а, б, в*

Индивидуализации горизонталей во многом способствует также ритмический контраст полифонических пластов.

*Пример 32 г, д, ж, з, и*

Отдельные мелодические линии столь самостоятельны в ритмическом отношении, что слоги текста в разных партиях произносятся не в одно и то же время, а в некоторых голосах появляются дополнительные (вставные) частицы и междометия.

Полифоническая природа народного многоголосия южной России проявляется также в использовании имитационных приемов.

*Пример 33 а, б, в, г, д, е*

В процессе исполнения песни отдельные короткие мотивы смещаются по горизонтали и вертикали<sup>1</sup>. Иногда подобное смещение имеет форму имитации в обращении (см. пример 33 д).

Для трехголосных песенных партитур характерно и перекрещивание голосов.

*Пример 34*

Итак, южнорусское народное многоголосие имеет определенно выраженные черты полифонии, и в то же время в нем заметно проявляются гармонические закономерности.

В песнях южной России полифонические и гармонические композиционные принципы тесно взаимосвязаны. В одном и том же музыкальном построении можно наблюдать свободное движение голосов по горизонтали и участие их в образовании созвучий, соединяющихся по законам гармонической логики. В одних случаях более действенным оказывается полифоническое начало, в других — гармоническое.

В песнях с трехголосной основой закономерности народной гармонии выявляются наиболее четко. В ряде случаев мы имеем дело с логикой соединения «правильных» трехголосных аккордов, а иногда, при разветвлении основных голосов, в гармонические последовательности включаются четырех- пятизвучия. При анализе одноголосного и двухголосного напева оценка функциональной роли определенного мелодического оборота или созвучия может быть ошибочной: исследователю приходится «домысливать» недостающие голоса или располагать по вертикали следующие друг за другом звуки или двузвучия, что неизбежно вносит в аналитический метод элементы субъективизма. В трехголосных песенных партитурах русская гармония проявляется так, как ее ощущают народные певцы, благодаря чему в распоряжении исследователя оказывается вполне достоверный материал.

При всем своеобразии аккордики южнорусских песен и необычности их голосоведения, довольно часто можно встретить соединения созвучий, вполне объяснимые с точки зрения «школьной» функциональной теории.

---

<sup>1</sup> Конечно, в подобных случаях имитационность проявляется лишь в зачаточной, «эмбриональной» форме.

*Пример 35 а, б, в, г, д, е*

О заметной роли гармонии в южнорусском музыкальном фольклоре свидетельствует, между прочим, и следующий характерный композиционный прием: в ряде песен нижний голос интонационно слабо развит, он носит характер выдержанного гармонического баса. На басовом органном пункте образуется последовательность созвучий, объединяющая аккорды одной функции, расцвеченные вспомогательными звуками. При смене баса возникает новая функция. Последования созвучий, образующиеся на двух различных басовых педалях, относятся одно к другому, как устой — к неустой. В гармоническом развитии напева уход в сферу неустойчивых созвучий обязательно сменяется возвращением к тонике.

*Пример 36, а, б*

В некоторых случаях функциональная определенность гармонической логики достигает уровня тонико-доминантовых отношений.

*Пример 37 а, б, в*

Особенности фактуры южнорусских песен определяются «удельным весом» гармонии в многоголосии данного стиля. Многочисленные примеры убеждают нас в том, что при большой полифонической самостоятельности каждого голоса в песенной партитуре все они с достаточной определенностью согласуются по вертикали.

**Фактурные функции  
голосов**

В многоголосных образцах песен южной России нижняя, верхняя и средняя (в трехголосии) хоровые партии, как правило, играют неодинаковую роль в развитии напева. Привычное ухо музыканта, воспитанного на примерах профессиональной гомофонной музыки, ищет основную мелодию в верхнем голосе. В народном многоголосии во многих случаях мы наблюдаем иную картину, причем соотношение голосов в гетерофонии, двухголосии и трехголосии, естественно, неодинаково. В напевах гетерофонного склада не возникает вопроса о главной и вспомогательной функции голосов, поскольку в них все горизонталы являются вариантами одной мелодии («многоголосная мелодия» по Кулаковскому).

В напевах с двухголосной полифонической основой две фактурно обособленные хоровые партии выполняют разные функции, на что указывает и народная терминология. В селах Подсереднее и Мало-Быково Красногвардейского района Белгородской области местные мастера народного исполнительства специально договариваются перед началом пения: «Ты будешь рассказывать, а я — тянуть». Во время исполнения песни выясняется, что певец, которому было поручено «рассказывать», ведет нижний голос. Он активно выговаривает все слова текста.

Его партия достаточно интонационно развита. По всей видимости, она является основной в двухголосном распеве. А исполнитель верхнего подголоска, который вызвался «тянуть», в основном вокализует на гласных «а», «о», «э»,<sup>1</sup> опевая отдельные опорные тоны или длительно выдерживая один звук. Очевидно, в такой интерпретации верхний голос

<sup>1</sup> В этом отношении верхний южнорусский подголосок имеет некоторое сходство с донским «дишкантом». Однако мелодический рисунок донского подголоска обладает особыми характерными чертами.

приобретает значение вспомогательного подголоска (см. пример 163). В том же Подсереднем как-то сказали: «Надо басу руководить песней, а первым — водят»<sup>1</sup>.

Есть и другие подтверждения данной закономерности. В одной из типичных форм музыкально-поэтической строфы, характерной для лирики среднего и позднего исторических периодов, тематический материал сольного запева используется в начале второй, хоровой половины напева; запев в подобных случаях поручается всегда низкому голосу. В хоровой части песни мелодический контур запева повторяется в нижней вокальной партии, а верхний голос поддерживает основную мелодию, проходящую у запевалы и присоединившихся к нему певцов (см. пример 157). Подобные примеры указывают на ведущую роль нижнего голоса в двухголосных образцах народных песен.

Об именно таком разделении функций голосов в южнорусском двухголосии свидетельствует также практика инструменталистов из сел Центральной черноземной полосы. При исполнении плясовых наигрышей, которым обычно сопутствуют короткие шуточные мужские припевки, двое дударей из Ракитянского района Белгородской области, играя вместе, распределяют между собой «обязанности» таким же образом, как и южнорусские певцы в двухголосном ансамбле: основная мелодическая линия проходит внизу, верхний же голос «подголашивает», выполняет вспомогательную функцию.

#### *Пример 38*

Это еще раз подтверждает предположение, что в двухголосных песнях и инструментальных наигрышах южной России главным голосом является нижний, а дополнительным, поддерживающим — верхний.

Разделение функций голосов в контрастном народном двухголосии отмечается народной музыкальной терминологией в разных местностях русского Юга хотя и неодинаково, но близко по смыслу. В белгородском селе Сетищи, например, певицы так уславливаются между собой перед началом пения: «Я на ядрёный голос возьму, она — на тонкай». А сравнительно недалеко, в селе Палатове, по тому же поводу скажут: «Басы подхватят — и пошел в гору!» Километрах в тридцати от Палатова, в Селиванове, в сходной ситуации объясняются иначе: «Это надо договориться, кто будя заводить, а кто — взводить». Здесь имеется в виду, что главная роль принадлежит нижнему голосу, мелодию которого ведет в ансамблевом разделе запевала, а вспомогательная — верхнему, который «взводит» подголосок. В калужском селе Пеневичи те же понятия выражаются словами «Один тянет тонким (верхний. — В. Щ.), а другой — затягивает» (нижний голос, запевала). В другом калужском селе, близ Козельска, двое мужчин следующим образом растолковывали свои взаимоотношения в процессе пения: «Он держит бас или выводит — по-всякому. Он чует: если он держит бас — я вывожу. А можно наоборот».

Верхний подголосок не всегда вокализует на нейтральных гласных. В ряде местностей русского Юга принято отчетливо выговаривать слова всем участникам ансамбля. Примечателен в связи с этим случай, который произошел во время нашей совместной поездки по селам Алексеев-

<sup>1</sup> Сообщено В. Н. Медведевой.

ского района Белгородской области, с известным народным певцом из села Афанасьевка, где исполнитель подголоска всегда четко произносит слова, Ефимом Тарасовичем Сапелкиным. В Ново-Уколове он сделал такое замечание певцам: «Не колядите. Коляжения много! Резче выговаривайте! Надо слово говорить, чтобы песня была, как яичко!» На что ему ответили: «Кто выводя — тон выводя, а слова он не говорит, ему тяжело слова говорить». Встречаются промежуточные случаи, когда, начав произносить слово в процессе пения, подголашивающий переходит на свободную вокализацию.

В местном трехголосии крайние голоса значительно менее развиты интонационно по сравнению со средним. Они образуют квинтовый «каркас», внутри которого линия среднего голоса «вычерчивает» прихотливый рисунок. В подобных случаях запекает, как правило, исполнитель средней партии, наиболее самостоятельной, наиболее подвижной интонационно (см. пример 76). Очевидно, в данном случае средний голос является основным, ведущим. Доминирующая роль средней полифонической горизонтали в южнорусских песенных партитурах с трехголосной основой подтверждается следующим примером: обладательница высокого голоса Анна Венникова<sup>1</sup> — в тех случаях, когда ей предлагается роль запевалы, иногда не исполняет верхний подголосок, как обычно, а ведет среднюю вокальную партию. В народном пении запевала возглавляет хор, руководит исполнением песни. Ему отводится ведущая роль в ансамбле. Центральное положение партии запевалы в хоровой трехголосной партитуре также говорит о том, что интонационный «стержень» большинства трехголосных песен находится в середине напева (см. пример 36 б).

Характеризуя особенности развитого многоголосного распева южнорусских песен, важно отметить, что при хоровом исполнении, кроме трех основных голосов, большую роль в развитии напева играют голоса промежуточные. Функции голосов шести поющих одновременно народных певцов из села Афанасьевка Белгородской области во время исполнения песни «Мне не спится ноченькой»<sup>2</sup> распределились следующим образом (см. пример 155 а). Основное интонационное зерно песни содержится в средней вокальной партии. Ее ведут, «соревнуясь» по правилам южнорусской гетерофонии, голоса «Г» (запевала) и «В». Крайние голоса («А» и «Е») вместе с двумя средними образуют остов, костяк напева. В них сконцентрирован основной звуковой материал музыкальной строфы. Нетрудно убедиться в том, что певец «Б» отчасти поддерживает верхний подголосок, частично помогает партии средних голосов. Вокальная линия «Д» в основном сливается с басом, однако в ряде случаев она также устремляется вслед за средними голосами.

В других шестиголосных записях зафиксировано несколько иное соотношение голосов. Случается, что сразу три певца «подголашивают»

<sup>1</sup> Участница одного из лучших народных ансамблей южной России — хора из с. Афанасьевка Алексеевского р-на Белгородской обл.

<sup>2</sup> Песня записана от шести народных певцов с помощью особой методики: во время совместного пения каждый из исполнителей направлял свой голос в отдельный микрофон, присоединенный к одному из шести одновременно включенных магнитофонов. Такой способ записи позволил точно зафиксировать линию каждого голоса в народной хоровой партитуре.

наверху. Исполнители трех главных полифонических партий (тех, что образуют «остов» напева) нередко отказываются на время от избранной роли «ревнителей порядка» и дают волю художественной фантазии, переключаясь в сферу интонирования одного из соседей. Плавные переходы между голосами, свободные перемещения горизонталей рождают эффект непринужденных интонационных «переливов», создают впечатление прихотливой игры радужных, чистых красок. Только в исполнении опытного и хорошо слаженного народного ансамбля песня достигает совершенства, полной художественной законченности.

Не раз приходилось наблюдать, как народные певцы южнорусских сел перед началом записи специально рассаживаются по голосам. В центре обычно располагается запевала. С одной стороны от него занимает свое место высокий подголосок, с другой — самый низкий голос. Остальные участники ансамбля размещаются по краям, образуя полукруг.

При исполнении песен позднего городского происхождения встречаются случаи, когда нижнему ведущему голосу противопоставляются два подголоска, каждый из которых относительно самостоятелен мелодически и обособлен фактурно. Например, при исполнении песни «По диким степям Забайкалья» в белгородском селе Палатове так объяснили распределение вокальных партий: «Здесь два голоса подводят»<sup>1</sup>.

**Выводы** Подводя итоги анализа многоголосной фактуры южнорусских песен, можно выделить следующие важные моменты, наиболее рельефно отражающие индивидуальные особенности данного местного народного музыкального стиля.

Для всех форм южнорусского многоголосия — гетерофонии, контрастной полифонии с двухголосной основой и полифонического трехголосия — характерна большая свобода, самостоятельность каждого голоса в развитии напева. Народные певцы не боятся резких диссонирующих сочетаний и жестких функционально противоречивых последовательностей созвучий. Такие явления, как параллелизм секунд, противоположное движение голосов в диапазоне секунды, разрешение секунды в унисон, не являются случайностью, «погрешностью» голосоведения. Они художественно целесообразны и нисколько не противоречат эмоциональному складу экспрессивных, броских, внешне эффектных южнорусских песен.

При большой самостоятельности обособленных полифонических пластов в двухголосии и трехголосии все голоса достаточно строго и логично согласуются по вертикали, формируя своеобразную красочную гармонию. Органичное сочетание полифонического начала с гармоническим составляет одну из важнейших особенностей местного многоголосия.

Повсеместно распространенные в России формы народного многоголосия — гетерофония и двухголосие — представлены на Юге в особой, оригинальной разновидности; среди песен, принадлежащих к данному стилю, не являются редкостью примеры контрастной полифонии с трех-

<sup>1</sup> В данном случае употреблен украинско-белорусский народный музыкальный термин, что указывает на определенную связь южнорусского фольклора с соседними народными музыкальными культурами.

голосной основой. Трехголосие выдерживается не всегда от начала до конца. Нередко в одном напеве чередуются приемы гетерофонии, контрастного двух- и трехголосия. Трехголосное изложение напева наиболее последовательно соблюдается в песнях восточных районов Белгородской области (левобережье Оскола). Трехголосный полифонический распев — одно из самых значительных художественных достижений народного музыкального творчества южной России.

В контрастной полифонии русского Юга фактурно отграниченные голоса выполняют неодинаковые функции. Главенствующую роль в двухголосном распеве играет нижний голос, в трехголосном, как правило, средний. Верхний подголосок во всех случаях имеет вспомогательное значение, он «расцвечивает» напев, дополняет и обогащает его, расширяет его интонационно-ладовую сферу.

Тип многоголосного склада в местных песнях зависит как от их жанровой принадлежности (что, очевидно, тесно связано со временем происхождения той или иной песни)<sup>1</sup>, так и от особенностей определенной, узко локальной, традиции в народном пении. Один и тот же коллектив может исполнить свадебную песню, используя возможности двухголосия, и хороводную или протяжную — в богатом трехголосном распеве (см. примеры 9, 36б, 155а). В то же время характер многоголосного распева песен, принадлежащих к одному жанру, в разных местностях неодинаков: например, в северо-западных районах Белгородской области в хоровом изложении хороводных песен преобладает гетерофонный склад (см. примеры 16а, 17а, в, г, д, е, 19), а для песен названного жанра, записанных на северо-востоке той же области (в Алексеевском, Красногвардейском районах), характерна развитая многоголосная (чаще трехголосная) хоровая фактура (см. примеры 138, 36б, 76).

Закономерности южнорусского многоголосного распева оказывают значительное воздействие на все основные элементы музыкальной формы: мелодику, гармонию, лад, ритмику, испытывая, само собой разумеется, обратное воздействие со стороны названных компонентов музыкального языка.

## Глава пятая

**Лад в одноголосных и многоголосных вариантах напева** Рассматривая произведения музыкального фольклора южной России с точки зрения их ладовой организации<sup>2</sup>, необходимо учитывать, что исследование одноголосного, сольного варианта песни во многих случаях не дает того полного представления о ее звуковом составе, какое дает изучение песенной партитуры в полной, многоголосной форме.

<sup>1</sup> Понимание автором категории жанра изложено им в статье «Принципы жанровой классификации русского музыкального фольклора» (см. 114, с. 144—163).

<sup>2</sup> Лад здесь понимается не как звукоряд, а как организация музыкальных звуков по их функциональным тяготениям, как логически обоснованная взаимосвязь устойчивых и неустойчивых тонов.

При исполнении многоголосной по своей природе песни одним человеком (соло) выявляется лишь основная канва напева, главная музыкальная мысль (см. примеры 74, 75)<sup>1</sup>. Сравнивая сольные варианты с многоголосными, мы убеждаемся, что вспомогательные голоса играют весьма существенную роль в ладогармоническом развитии напева. Их обязательно нужно учитывать при исследовании ладовой структуры произведения. Вполне точно отражают одnogолосные записи ладовую сторону напева только в тех случаях, когда многоголосные варианты тех же песен выдержаны в гетерофонной фактуре, поскольку в песнях гетерофонного склада все голоса равноправны, каждый из них использует весь диапазон напева.

Во избежание неточностей, в данной главе для анализа привлекаются главным образом многоголосные варианты напевов<sup>2</sup>. Сначала рассматриваются лады со звукорядами небольшого диапазона, затем более развитые ладообразования, связанные с использованием широкой звуковой палитры.

**Лады в напевах  
с ограниченным  
звукорядом**

Ладовые особенности песен во многом связаны со спецификой жанра, с требованиями жанровой стилистики. Так, на юге России мелодии в объеме терции встречаются почти исключительно в плачах или в песнях, генетически связанных с традициями народного причитания<sup>3</sup>. На слух местного жителя монотонно повторяющаяся терцовая попевка (даже если пение доносится издалека, еле слышно) воспринимается как весть о беде. В данном случае можно говорить об обобщенной интонационно-ладовой информации. Как правило, с возрастанием эмоционального напряжения амплитуда напева расширяется: от интонирования малой терции исполнитель плача переходит постепенно к выпеванию большетерцовой ячейки. В подобных случаях мелодическая интонация большой («мажорной») терции, очевидно, понимается исполнителем как более экспрессивная, более скорбная<sup>4</sup>.

#### *Пример 39*

Терцовая звукорядно-ладовая структура сиротской свадебной песни «Уж ты ива, моя ивушка», записанной в Короченском районе Белгородской области, может объясняться генетическими связями этого характерного примера со свадебным причитанием. В названной песне так же, как и в сольных причитаниях, наблюдается постепенное «рас-

<sup>1</sup> Пример 74 показывает, что в многоголосных песнях лад полностью не выявляется даже в двухголосии. Лишь в совместном пении трех голосов раскрывается вся ладовая «палитра».

<sup>2</sup> Одноголосные примеры приводятся в тех случаях, когда песня исполняется в быту только соло, а также тогда, когда одноголосный напев точно воспроизводит ладовый контур многоголосного варианта (например, в песнях, имеющих гетерофонную фактуру).

<sup>3</sup> Редким исключением является исполнение «постовых» и масленичных песен в курском селе Плехово. Об особенностях их ладового строения см. в книге А. В. Рудневой «Курские танки и карагоды» (84).

<sup>4</sup> Наряду со звукорядами, не превышающими диапазона терции, в южнорусских плачах используются ладовые конструкции, объединяющие терцию (наверху) с квартой (внизу). Значение терции как основы лада в подобных конструкциях сохраняется.

качивание» терцовой интонации. Обратим внимание еще на один существенный момент в ладовом строении этого произведения: в рамках терцового звукоряда сменяются два ладовых устоя (на I и II ступенях). Завершение музыкальной фразы или всей строфы на II ступени звукоряда способствует непрерывности течения музыкальной мысли. Поскольку оба устоя обладают относительной самостоятельностью (песни подобного типа иногда завершаются не на I, а на II ступени звукоряда), в данном примере наблюдаются элементы секундовой ладовой переменности.

*Пример 40*

В наиболее полной форме принцип непрерывной смены ладовых опор проявляется в песнях квартового диапазона, основанных на вариантном повторении трех звуков (трихорд в кварте). В русском музыкальном фольклоре встречаются, главным образом, две разновидности квартового трихорда: с терцией у основания звукоряда и с секундой внизу.

*Пример 41 а*

Обе они отличаются выгодным свойством рассредоточенности ладовых тяготений: каждый из трех звуков, формирующих мелодию, обладает большой весомостью. Все звуки поочередно могут выполнять роль тоники в зависимости от метроритмических факторов.

Напевы в диапазоне кварты, основанные на трех звуках, типичны для обрядового русского фольклора самых разнообразных местных стилей, но способ обращения со звуковым материалом в разных певческих традициях не одинаков. Главным отличительным свойством южнорусских мелодий квартового диапазона является их подвижный характер, определяемый особенностями местной пляски. В ряде случаев секунда расположена в основании звукоряда, что является характерной особенностью местных напевов (см. пример 116 а).

При полном четырехзвучном заполнении чистой кварты обычно сохраняется текучесть, непрерывная переменность ладовых тяготений. Их острота несколько возрастает благодаря достаточной функциональной определенности малой секунды, входящей в звукоряд (см. пример 4).

Одной из самых распространенных на юге России форм ладообразования является такая, когда при общем квинтовом объеме звукоряда четыре звука размещаются в следующей последовательности (считая от основания звукоряда): 3м; 2б; 2б.

*Пример 41 б*

Ладовыми опорами в подобных конструкциях служат обычно нижний и терцовый (второй от основания) тоны. В процессе развития напева «по смыслу» выделяется то первый, то второй ладовый устой, благодаря чему возникает терцовая ладовая переменность.

*Пример 42*

Данный вид ладовой переменности принципиально родствен секундовой переменности в напевах квартового диапазона (см. пример 4). Примеров подобного рода среди свадебных, иногда хороводных песен на юге России встречается множество. По принципу «четырёхзвучия в квинте» строятся звукоряды напевов некоторых колыбельных, колядок (см. пример 124).

В ряде случаев можно наблюдать иные разновидности ангемитонных ладообразований квинтового диапазона. Интересна нейтральная по наклонению последовательность звуков, в которой содержатся две большие секунды, расположенные на расстоянии малой терции одна от другой.

*Пример 43*

В данном примере основным стимулом ладового развития служит противоречие между двумя устоями: на I и II ступенях звукоряда.

Принцип секундовой ладовой переменности находит последовательное воплощение в определенном типе южнорусских напевов с пятиступенным звукорядом в объеме квинты. Оригинальный способ функционального подчеркивания смены устоев применен в хороводной песне «А по белой зорюшке».

*Пример 44*

Ладовая опора на большую секунду от основания звукоряда после экспозиционного построения с устоем на I ступени приобретает в данном примере большую весомость благодаря усилению интонационного тяготения ко второй тонике. В результате понижения терцового тона звукоряда (в нижнем голосе) не только изменяется ладовая окраска песни, но и устойчивость нового ладового центра усиливается. В самом деле, функционально определенное, направленное разрешение малой («фригийской») секунды придает особую значительность завершающему строфу унисону. Наряду с текучей переменностью ладовых опор в напевах квинтового диапазона, специфически южнорусской особенностью является их ритмическая организация. Индивидуальный оттенок им придает быстрый темп, моторность и своеобразная акцентность, что способствует ясности, простоте ладовой логики.

В напевах более позднего происхождения, получивших основное распространение, видимо, уже в XVIII веке<sup>1</sup>, звукоряд поступенно заполненной квинты приобретает несколько иной вид. Он трактуется как пятиступенный мажорный или минорный лад с тоникой внизу. Квинтовый звук в подобных примерах имеет значение побочной ладовой опоры.

*Пример 45*

Ангемитонные и диатонические пятиступенные конструкции в объеме квинты, очевидно, послужили основой для более развитых типов ладообразования: различных видов пентатоники и полной семиступенной диатоники. Как на базе квинтовой четырехступенной ангемитоники могли возникнуть пентатонные образования, видно из *Примера 46 а*

Добавление септимы к квинтовой основе привело в данном случае к расширению звукоряда до пределов пентатоники. Пентатоника в песнях южной России не является редкостью, но и не играет такой существенной роли, как в музыкальном искусстве донских казаков. Примером произведения, основанного на пентатонике, может служить белгородский вариант свадебной песни «Не свивайся, трава, с повитью».

*Пример 46 б*

<sup>1</sup> Об этом свидетельствует, в частности, их сравнительно поздняя поэтическая стилистика, а также употребление в текстах исторически поздних понятий, относящихся к явлениям русской действительности XVIII—XIX столетий.

**Лады с тритоновой  
основой**

Своеобразной формой местного ладового мышления являются лады с опорой на тритон.

Первые записи южнорусских напевов, основанных на увеличенной кварте, сделал К. В. Квитка в 1937 году, во время экспедиции в Курскую область. С того времени коллекция песен с тритоновой основой в фонотеке Кабинета народной музыки Московской консерватории заметно возросла. Многочисленные примеры южнорусского тритонового лада были обнаружены, кроме Курской<sup>1</sup>, также в Белгородской, Воронежской, Тульской, Орловской, Калужской, Харьковской областях.

Какова природа целотонных образований в напевах южнорусских песен? Чем объясняется локальное распространение на территории России типовых тритоновых попевок? Как, в какой форме преломляются закономерности русского ладового мышления в напевах со звукорядом увеличенной кварты? Вот основные вопросы, возникающие при знакомстве с этим оригинальным явлением.

Относительно происхождения тритоновых ладовых конструкций в песенном искусстве южной России трудно дать ответ в однозначной и категорической форме. Документальные сведения о характере и структуре напевов с увеличенной квартой появились совсем недавно и для определения исторических корней этого явления могут быть использованы лишь косвенные данные.

Напевы с целотоновым мелодическим контуром могли существовать еще во времена славянской общности: песни с тритоновой основой имеются в музыкальной фольклоре некоторых других славянских народов (например, у поляков, чехов)<sup>2</sup>.

Профессор В. М. Беляев на одной из фольклорных конференций высказал предположение о том, что объяснение тритонового ладового строения южнорусских песен следует искать в инструментальной исполнительской практике. По мысли В. М. Беляева, слуховое восприятие некоторых характерных инструментальных звучаний могло воздействовать на ладовое мышление народных певцов.

Расшифровка записей игры на двойной жалейке («пищиках») — самом распространенном духовом инструменте на юге России — показала, что многие инструментальные наигрыши действительно опираются на тритоновый ладовый «костяк». Однако наряду с увеличенной квартой в них широко используются чистые кварта и квинта, что, по-видимому, свидетельствует о том, что целотонные образования являются не оригинальной случайностью, вследствие несовершенства конструкции инструмента, а служат особым средством художественной выразительности.

*Пример 48 а, б*

Некоторые жалеечники вовсе не используют тритоновых звучаний в своих импровизациях.

<sup>1</sup> О природе целотонных ладовых конструкций в песнях Курской обл. см. в книге А. В. Рудневой (84).

<sup>2</sup> Тритоновые попевки встречаются в народной музыке многих народов мира. Целотонные ладообразования тесно связаны с законами акустики. В них преломляется верхний «звончатый» отрезок натурального ряда обертонов.

*Пример 47*

*Пример 48 в*

Не получили большого распространения целотонные последования звуков в наигрышах на дудках (см. пример 38).

Думается, что неверно было бы объяснять распространение тритоновых попевок на юге России лишь подражанием звучанию народных инструментов. Более логично предположить, что лады с увеличенной квартой нашли широкое применение в народном искусстве благодаря своим особым выразительным свойствам. В свое время А. Д. Кастальский отмечал особую насыщенность, «звончатость» целотонных звучаний (37). Тритон, благодаря своей акустической жесткости, «прорезает» воздух, слышен на большом расстоянии. Это характерное свойство увеличенной кварты, очевидно, оказалось удобным для пения в степи, под открытым небом. К тому же акустическая насыщенность и броскость тритоновых попевок полнее передает повышенную эмоциональность, экспрессивность образного строя южнорусских песен. Этим, надо полагать, и объясняется широкое использование целотонных ладообразований в музыкальном фольклоре южной России.

По-видимому, некоторые разновидности тритоновых ладовых конструкций генетически связаны с квинтовой ангемитоникой. В тех случаях, когда основной устой в ангемитонных четырехзвучных попевах в объеме квинты находился в центре звукоряда (на терцовом тоне), нижний звук воспринимался певцами как неустойчивый, тяготеющий к тонике. Стремясь приблизить ладово неустойчивый звук к устойчивому, народные исполнители в процессе пения инстинктивно суживали расстояние между ними. Малая терция таким образом превращалась в большую секунду, выполняя функцию большесекундового вводного тона.

*Пример 49 а*

Основательность такого предположения подтверждается примерами из исполнительской практики современных нам народных певцов. В процессе исполнения подвижных напевов, основанных на квинтовой ангемитонике, они иногда постепенно суживают диапазон звукоряда, в результате чего чистая квинта превращается в тритон.

*Пример 49 б, 50*

Интересно, что к целотонному превращению первоначального квинтового ладового «каркаса» в четырехзвучных ангемитонных конструкциях местные певцы приходят иногда и в тех случаях, когда основной устой расположен внизу звукоряда. Можно также предположить, что целотонный четырехступенный звукоряд мог возникнуть путем интонационного расширения чистой кварты. Таков, очевидно, путь кристаллизации двух основных разновидностей южнорусских тритоновых ладообразований:

- а) целотонное четырехзвучие с устом на II ступени звукоряда;
- б) целотонное четырехзвучие с устом внизу.

*Пример 51 а, б*

Оригинальной разновидностью ладов с тритоновым звукорядом является совмещение в вертикальной проекции двухголосия двух больше-терцовых ладовых ячеек, расположенных на расстоянии большой секунды одна от другой. В такой форме целотонные образования сложились

в исполнительской практике жителей русских сел Харьковской области<sup>1</sup>.

*Пример 51 в*

Вышеописанная конструктивная особенность «харьковского» тритонового лада повлияла на особый характер ладовой логики в подобных напевах. В некоторых обрядовых песнях Харьковской области ладовые устои чередуются на расстоянии большой секунды (I—II ступень звукоряда). Таким образом, секундовая ладовая переменность, характерная для других типов ладообразования в южнорусском фольклоре, проявляется также и в напевах со звукорядом увеличенной кварты.

*Пример 51 в, 52*

Наряду с простейшими целотонными ладами, не выходящими за рамки объема увеличенной кварты, на юге России достаточно широкое распространение получили две более сложные ладовые конструкции, опирающиеся на тритон в качестве структурной основы.

Первая конструкция — переменный лад в напевах квинтового диапазона со звукорядом, состоящим из трех больших и одной малой секунды (считая от нижнего тона). Устой здесь, как правило, расположен в основании звукоряда, и лад в целом имеет лидийскую окраску. В то же время в нем наблюдаются черты секундовой переменности.

*Пример 53 а*

Вторая конструкция — переменный лад в напевах, имеющих объем большой сексты и интервальный состав: малая терция плюс три большие секунды. Обычно в напевах, основанных на таком звукоряде, наблюдается подвижная смена ладовых устоев: в некоторых примерах четыре звука из пяти поочередно выполняют роль опорного тона<sup>2</sup>.

*Пример 53 б*

Данный пример интересен тем, что в нем совмещаются два традиционных лада: целотонное образование из двух больших терций, основания которых смещены относительно друг друга на большую секунду<sup>3</sup> (см. подобную ладовую структуру в примерах 51 в, 52 а) и ангемитонная конструкция, включающая в себя малую терцию и две большие секунды (см. примеры 42 и 124). Для такого лада, как мы установили, характерна терцовая ладовая перекраска. Совмещение обеих ладовых «ячеек» влечет за собой указанную четырехкратную переменность устоев.

*Пример 53 е, ж, з, и*

Необходимо также отметить, что звукоряд песни «Затрубили в трубушку рано по заре» (см. пример 9) по своему звуковысотному строю заметно отличается от натурального и темперированного, принятых в европейской профессиональной музыке. Третий звук от основания

<sup>1</sup> Свойства фактуры южнорусских песен играют в данном случае важную ладообразующую роль (см. пример 25).

<sup>2</sup> В сольных вариантах напевов, опирающихся на тритон, большей частью используется весь звукоряд полного, многоголосного варианта песни (см. примеры 8, 9), хотя обычно это бывает многоголосный распев не гетерофонного, а контрастно полифонического типа.

<sup>3</sup> В данном случае ладовая переменность возникает не вследствие чередования опорных тонов на I и II ступенях звукоряда, как это чаще бывает в подобных примерах, а в результате противопоставления двух устоев, каждый из которых окружен нижним и верхним вводными тонами (II и III ступени).

звукоряда (кварта) интонируется народными певцами с некоторой тенденцией к повышению (по сравнению с темперированным строем). Выше, чем в обычном тритоне, звучит вершина увеличенной кварты, находящейся между вторым и верхним звуком, считая от основания звукоряда.

*Пример 53 к*

Эта особая черта, присущая южнорусским напевам, придает отдельным интонациям и созвучиям неожиданный свежий колористический эффект.

Песни, изложенные в звукоряде, образуемом малой терцией и последованием больших секунд в пределах тритона, встречаются в разных районах русского Юга. В частности, такой звуковой состав характеризует воронежскую свадебную песню «Осередь двора широкого клеточка», вторая строфа которой приведена в пример 115 г.

*Пример 53 л*

Оригинален пример, принадлежащий также к воронежским свадебным песням, в котором упомянутый звукоряд дан в обращении: малая терция оказывается в верхних пределах диапазона, целотонная же последовательность ступеней находится в основании системы.

*Пример 53 м (см. также пример 134 б)*

В воронежской свадебной песне «За Днепром, за рекою» сопоставление двух ладовых опор на разных уровнях выступает особенно отчетливо. Возникает эффект квартовой переменности: минорное трехзвучие сопоставляется здесь с мажорной попевкой миксолидийского наклонения.

*Пример 54*

Интересна тенденция к расширению целотонной последовательности за рамки тритона, наблюдающаяся в ряде местных песен. Иногда в напевах секстового диапазона исполнители высоко интонируют основание звукоряда, отчего малая терция в подобных ладовых конструкциях интонационно приближается к большой секунде.

*Пример 55 а*

При такой исполнительской трактовке лада слышны четыре большие секунды подряд.

*Пример 55 б*

В третьей строфе песни «Там татары шли» (см. пример 149 а) запевала добавляет к интонации увеличенной кварты большую секунду сверху.

*Пример 55 в*

Среди белгородских песен встречаются примеры с пятиступенными целотоновыми звукорядами.

*Пример 56*

Лады с увеличенной квартой составляют индивидуально-характерную особенность музыкального фольклора южной России. В отличие от тритоновых последований в песнях Севера, когда целотонность трактуется обычно как дополнительная интонационно-ладовая краска и реализуется обычно в поступенном нисходящем мелодическом движении, южнорусский тритон служит основой лада, его опорой<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Для песен Севера более типичны лады с уменьшенной квартой и уменьшенной квинтой в качестве структурной основы.

**Шестиступенная  
и семиступенная  
диатоника**

Шестиступенная и полная семиступенная диатоника свойственна хороводным и лирическим песням сравнительно позднего происхождения, получившим распространение, очевидно, в XVIII—XIX столетиях.

Однако встречаются напевы, опирающиеся на полные диатонические звукоряды, и в то же время тяготеющие к более ранней традиции. Примером ранней диатоники может служить семиступенный переменный лад в песне «У нас во лузях» (см. пример 163). Эта песня, исполнявшаяся обычно в пору покоса, сохранила некоторые черты календарной обрядовости<sup>1</sup>. Пентатонная ладовая основа в ней временами дополняется малыми секундами, «достраивающими» звукоряд до семиступенного.

В подобных примерах можно усматривать переходные формы ладового мышления от старого (традиционного) стиля к более позднему.

Развитые ладообразования, как и гармонические соединения в южнорусском музыкальном фольклоре, правомерно и целесообразно рассматривать с позиций традиционного европейского музыкознания. Во-первых, в народной музыке проявляются общие закономерности, свойственные музыкальному искусству как виду художественного творчества, независимо от национальных традиций, школ, направлений и т. п. Во-вторых, в сравнительно поздних формах русского фольклора, сложившихся к концу XVII столетия, очевидны следы воздействия западноевропейского музыкального искусства, как бытового, так и профессионального. Один из источников подобного воздействия — постоянное соприкосновение с реформированной Ником церковной музыкой. Жители русских сел регулярно слушали церковные песнопения во время богослужений, наиболее музыкально одаренные из них пели в церковных хорах. Встречаясь с певцами старшего поколения, автору этих строк неоднократно приходилось слышать о их занятиях в любительских хорах под руководством регентов. Просветительская деятельность регентов среди русского сельского населения способствовала введению в народный певческий обиход кантов и новых бытовых песенных жанров, сформировавшихся под непосредственным влиянием западноевропейского музыкального искусства.

Думается, не следует преувеличивать специфические свойства музыкального фольклора, как это иногда принято в фольклористических исследованиях последнего времени. В конечном счете, изучение народной музыки должно содействовать более глубокому ее пониманию и специалистами-музыкантами и любителями, а для этого прежде всего важно найти то общее, что роднит музыку народную с профессиональной — национальной и европейской.

Таковы главные методологические принципы, которыми руководствуется автор не только в данной главе, но и в других разделах исследования.

Среди типичных для юга России диатонических структур прежде всего привлекает внимание группа ладов с большой секундой в каче-

<sup>1</sup> Песни, приуроченные к определенному времени года и связанные с календарной обрядовостью, очевидно, можно причислить к ранним образцам местного фольклора.

стве нижнего вводного тона. Самый характерный из таких ладов — миксолидийский. Он получил широкое распространение в южнорусских районах, по-видимому, благодаря заметной структурной роли увеличенной кварты (между VII и III ступенями). Мажор с VII низкой ступенью, в силу сохранения в нем элементов целотонности, характерной для местного обрядового фольклора, удачно сочетает традиционные черты с новыми. Это хорошо видно на примере простой по форме прибаутки, в которой особенно заметна генетическая связь миксолидийского лада (в данном случае неполного) с одной из основных разновидностей южнорусского тритона — целотонным образованием с устоем на II ступени звукоряда.

*Пример 57*

Миксолидийское наклонение придает своеобразную «нейтральную» ладовую окраску песням подвижного плясового характера, сообщая им сходство с гармошечным перебором.

*Пример 58*

Для целого ряда южнорусских песен, особенно лирических, содержащих большую секунду в качестве вводного тона, характерен принцип сочетания в одной строфе (и во всем произведении в целом) нескольких ладовых наклонений, имеющих одну тонику. Речь идет об особом переменном ладе, в котором интонационной перекраске подвергаются III и VI ступени. Варьирование названных ступеней лада в большинстве случаев не отражается на функциональной роли того или иного мелодического либо гармонического оборота, оно имеет скорее колористическую функцию. «Расцвечивая» напев различными ладовыми оттенками, народный исполнитель может от строфы к строфе изменять в аналогичных местах интонационную трактовку одних и тех же ступеней звукоряда: то это будет большая, то малая, то нейтральная терция или секста. Многомикрофонная запись хорового исполнения подобных песен, произведенная от одного из лучших фольклорных коллективов русского Юга — ансамбля села Афанасьевка Белгородской области, показала, что в один и тот же момент народные исполнители могут интонировать терцию (или сексту) разной высоты, что при обычном прослушивании не ощущается: как правило, побеждает один из вариантов интонирования (благодаря большей яркости тембра и силы голоса одного из участников ансамбля или в результате того, что большее количество певцов отдало предпочтение той или иной ладовой краске). Поскольку ладовая переменность указанного типа носит более или менее произвольный характер и не играет заметной функциональной или формообразующей роли, в данном случае лишь условно можно говорить об одноименном эолийско-дорийско-миксолидийском ладе с элементами мелодического мажора. Правильнее будет назвать его «одноименным» ладом с большой секундой в качестве нижнего вводного тона и интонационной перекраской III и VI ступеней<sup>1</sup>.

*Пример 59 а, б (см. также пример 151 а)*

Из других диатонических ладов с большесекундовым нижним ввод-

---

<sup>1</sup> Термин Д. Кастальского «переливчатый лад» ввиду его многозначности в данном случае неприменим.

ным тоном достаточно заметное место в южнорусском музыкальном фольклоре занимает натуральный минор.

Мы не будем подробно останавливаться на выразительных свойствах этого лада, так как для характеристики южнорусского стиля он мало показателен. Песни, выдержанные в натуральном миноре, характерны не только для искусства русского Юга, но и для всей русской народной музыкальной культуры в целом.

В южнорусском фольклоре особенно рельефно проявляется характерное формообразующее свойство VII натуральной ступени в миноре: в ряде лирических песен интонационно-ритмический упор на вводном тоне служит действенным средством отграничения заключительной части строфы от всего предыдущего музыкального построения (см. пример 153 б, в, г).

Для некоторых образцов мужской лирики, по-видимому, раннего происхождения, характерно избегание нижнего вводного тона. В песне «За речкою у нас было, за рекою» (см. пример 103) минор с VI высокой ступенью имеет особенно мягкую форму функциональных связей благодаря отсутствию в каденциях вводнотоновости с ее направленным тяготением.

Выбор большой, а не малой секунды в качестве нижнего вводного тона играет ту же роль, что и неиспользование VII ступени: стремление к рассредоточенности, переменности ладовых тяготений, характерное для всей южнорусской народной музыки, получает таким путем основательную возможность для реализации.

#### Ладовая переменность

Из целотоновых (вместо полутоновых) отношений вводного тона к основному устою вытекает самая распространенная в южнорусском фольклоре форма ладовой переменности (не считая уже отмеченной одноименной) — секундовая переменность. Она образуется на основе сравнительного интонационного равновесия большесекундового нижнего вводного и основного тонов. В этом случае тоника порой воспринимается как верхний вводный тон в тональности VII ступени. Часто переход, перелив из одной тональности в другую настолько мягок и пластичен, что невозможно отдать предпочтение одной из них. Попеременное чередование двух ладовых опор создает впечатление замкнутого круга, в котором оба ладовых центра поочередно играют роль тоники.

*Пример 60 а* (см. также пример 155 а)

Нередко внутри каждой из двух тональностей наблюдается одноименная ладовая перекраска. Рассмотрим с этой точки зрения лирическую песню «Эх, кому волюшка»... (см. пример 60 а) <sup>1</sup>.

Уже в запеве противопоставлены друг другу два ладовых устоя — *си-бемоль* и *до*. Хоровой раздел начинается в *до* миноре, установившемся во второй части запева. В конце первой половины строфы (на словах «неволя, кто») происходит возвращение к исходному ладовому центру запева *си-бемоль*. Затем снова звучит *до* минор, однако завершается строфа устоем *си-бемоль*. Таким образом, хотя начинается и заканчивается вся песенная строфа в одной и той же тональности, эта

<sup>1</sup> Песня записана в с. Афанасьевка Алексеевского р-на Белгородской обл. Запись 1964 г.

тональность не является все же основной. Обе половины хорового раздела, занимающего центральное место в форме, начинаются в тональности II ступени по отношению к исходной. Эта вторая ладовая настройка играет не меньшую роль, чем первая. Оба ладовых центра, расположенные на расстоянии большой секунды по отношению друг к другу, поочередно выполняют функцию тоники. Каждый из двух устоев имеет в разных частях напева неодинаковую ладовую «настройку». Устой *до* связан с одноименным эолийско-дорийским ладом, устой *си-бемоль* — с одноименным мажоро-минором (ионийско-эолийским ладом).

Ладовое строение песни «Да мне не спится ноченькой» (см. пример 155 а) почти в точности совпадает с тональным планом только что рассмотренного напева. (Схему ладового развития ее первой музыкально-поэтической строфы см. в примере 60 б.)

Тональные соотношения такого рода можно считать каноническими.

Благодаря непрерывной ладовой переменности музыкальное развитие всей песни протекает безостановочно, конец строфы воспринимается не столько как «точка» (логическое завершение), а как «запятая» (смысловая цезура).

Другие (не одноименные и не секундовые) виды ладовой перекраски встречаются в музыкальном фольклоре южной России сравнительно редко.

В хороводной песне «Во горнице, во светлице» две тональности находятся в квартовом соотношении.

#### Пример 61

Квартово-квинтовые сопоставления тоналностей, относящихся одна к другой как доминанта к тонике, характерны для песен позднего, городского стиля. В то же время в произведениях, принадлежащих к позднему пласту, сохраняются особые, присущие преимущественно южнорусскому фольклору, черты ладовой логики.

Например, внутри первой строфы песни «Чтой-то тяжко» (см. пример 158 б) содержится отклонение из минора в мажорную субдоминанту (соль-диез минор — до-диез мажор). Завершается строфа в до-диез-мажоре, который воспринимается как доминанта новой тональности. Однако в начале второй строфы становится ясно, что заключительный раздел предыдущей строфы был выдержан в одноименном мажоре. Так одноименная ладовая переменность, характерная для традиционных южнорусских песен, по-своему преломляется в песнях городского происхождения.

Оригинальные ладовые структуры со сложным тональным развитием встречаются в лирических («тягальных») песнях. Такова, например, белгородская песня «Ах, да ты да долина»<sup>1</sup>.

#### Пример 62

Ее первая строфа изложена в одноименном эолийско-миксолидийском ладу (*ля-бемоль*). После минорного запева, оканчивающегося на натуральном вводном тоне, начинается хоровой раздел, до конца выдержанный в мажоре с VII низкой ступенью.

<sup>1</sup> Песня «Ах, да ты да долина» записана в с. Афанасьевка Алексеевского р-на Белгородской обл. Запись 1958 г.

Во втором запеве чередование терций обратное: сначала — мажорная, затем — минорная. Это новый музыкальный материал, не встречающийся в предыдущей строфе. Со вступлением поддерживающих голосов начинается построение, структурно соответствующее запеву первой строфы. Завершается этот отрезок так же, как и запев первой строфы, звуком *соль-бемоль* (на долгом слоге «ой»), на этот раз выполняющим функцию вводного тона в миксолидийском мажоре.

Неожиданно октава переходит в септиму, новое созвучие приобретает характер доминантовой функции и разрешается в терцию до-бемоль мажора (а не в ля-бемоль мажор, как в первой строфе). После этого короткого отклонения в тональность III ступени возвращается устой *ля-бемоль*, однако интонационно-ладовые краски опять новые: натуральный минор сменяется мелодическим мажором, в котором ладово-характерный интервал малой септимы на VII низкой ступени играет основную функциональную роль. Непрерывная радужная игра ладовых красок придает этому оригинальному произведению особенно светлый, радостный, даже торжественный характер.

В заключение укажем еще на одну весьма оригинальную особенность ладового мышления в свадебных песнях, сопровождающихся сольным причитанием. Речь идет о политональности, об одновременном совмещении двух ладов. Иногда исполнительница свадебного плача ведет свою мелодию в ладу, который находится в диссонантном соотношении с основным ладом песни.

#### Пример 63<sup>1</sup>

Резкость противоречия двух ладовых «пластов» усугубляется использованием четвертитонных и иных интонационных сдвигов в сольной партии. Конструктивная жесткость такого приема усиливает экспрессивность звучания.

#### Характерные созвучия и аккорды

Ладовые закономерности южнорусского народного многоголосия нашли своеобразное преломление в песенной гармонии.

Характерные местные черты гармонического мышления проявляются уже в аккордике песен анализируемого стиля.

В песнях, ладовое развитие которых основано на целотонных связях, заметное место в гармонической вертикали занимают жесткие созвучия в объеме увеличенной кварты. Тритоновые гармонии применяются в виде двухзвучия, трехзвучия, а особо напряженные диссонантные сочетания в каденциях песен включают в себя три большие секунды.

#### Пример 64 а, б, в

Не только секундовые и целотонные созвучия придают индивидуальный, неповторимый оттенок местной песенной гармонии. В напевах, записанных на юге России, можно отметить ряд характерных аккордов терцовой структуры.

В некоторых произведениях, основанных на семиступенной диатонике, благодаря сочетанию низкой VII ступени (большесекундового

<sup>1</sup> Данный пример интересен тем, что плач исполняется в том же ритме и с теми же словами, что и напев. Таким образом, стремление к выявлению ладового контраста должно быть у исполнительницы причитания более осознанным, чем в тех случаях, когда причитание ритмически и по смыслу обособлено от песни.

нижнего вводного тона) с высокой VI образуется яркий, свежий, не-ожиданно острый большой септаккорд VII ступени.

*Пример 65 а, б*

Не менее специфичен малый мажорный септаккорд VII ступени, употребляемый в минорных напевах.

*Пример 65 в*

Большое распространение в южнорусском песенном искусстве получили два трезвучных аккорда терцовой структуры, строящиеся на VII низкой ступени: мажорное трезвучие и мажорный квартсекстааккорд. Оба они выполняют роль доминанты. В то же время, в силу ослабленности вводнотонного тяготения, автентические связи в последовательностях данного типа смягчены, затушеваны.

В. Трамбицкий справедливо отмечает некоторые плагальные черты подобных соединений (103).

*Пример 66 а, б*

Менее распространено трезвучие минорной доминанты.

*Пример 66 в*

Высокая (дорийская) секста (она же — секста миксолидийского мажора при наличии одноименной ладовой переменности) играет особую выразительную роль в многоголосии русского Юга. Исполнители явно любят светлыми созвучиями в мелодическом положении сексты, выделяя их метроритмически (долгий звук, совпадающий с логическим ударением стиха и интонационным акцентом), фактурно (обособленный аккорд) и синтаксически (кульминация местная, либо общая)<sup>1</sup>.

*Пример 67 а, б*

**Логика  
гармонического  
мышления**

Итак, мы видим, что в песнях южной России встречаются характерные, излюбленные местными певцами гармонии. Но не только строение отдельных аккордов и их окраска служат признаком местного стиля. Чтобы правильно понять роль того или иного созвучия в гармонической последовательности, необходимо уяснить специфику народного функционального мышления.

Соотношение устойчивых и неустойчивых созвучий ощущается народными певцами иначе, чем музыкантами-профессионалами. Так, например, «тоническое трезвучие» и «тоническая терция» в традиционных песнях южной России, по-видимому, отсутствуют. Совершенной тоникой, способной заключить песенную строфу, может служить только унисон. Трезвучие, построенное на основном устое, требует обязательного разрешения (см. пример 67 а). Не может завершиться музыкальная мысль также и терцовым созвучием. В каденциях ряда песен терция с основанием на I ступени лада выполняет функцию неустойчивого созвучия (см. пример 64 в, 3-я четверть).

Гармоническое мышление общеевропейского типа с его пониманием трезвучия как самостоятельной ладотональной функции (а не гар-

<sup>1</sup> Высокая секста в песнях северных и центральных районов России, а также записанных от русских старожилов Сибири, обычно имеет значение мелодической и ладовой краски, не оказывая в большинстве случаев столь значительного воздействия на характер гармонии, как это наблюдается в южнорусском песенном творчестве.

монической краски) стало развиваться в России приблизительно с начала XVIII столетия.

*Пример 68*

Появление трезвучия в качестве ладогармонической основы в южнорусских песнях объясняется либо городской традицией, либо воздействием украинского искусства (см. пример 158 в).

Назовем еще одну весьма характерную черту функционального мышления народных певцов южной России. Разнообразные формы ладовой переменности в южнорусских песнях (среди них, как мы помним, главное место занимает секундовая переменность) в вертикальной «проекции» порождают гармоническую полифункциональность.

В наиболее древних по происхождению напевах вся логика гармонического развития нередко вытекает из противоборства двух ладовых опор, выявляющихся одновременно, что создает резкое функциональное противоречие, требующее разрешения.

*Пример 69*

В приведенном примере секундовая переменность ладовых опорных тонов (*ми* и *фа-диез*) полностью выявлена уже в запеве песни. В хорошей части песни оба устоя время от времени совмещаются, «сталкиваются», порождая весьма ощутимый гармонический конфликт.

Некоторые проявления гармонической полифункциональности в образцах обрядового фольклора были отмечены ранее. Назовем бифункциональное двузвучие, объединяющее I и IV ступени лада (см. пример 16 а). Оно используется обычно в конце строфы и служит целям неполного, частичного завершения формы. Встречаются случаи совмещения всех ступеней лада (основного устоя вместе с неустойчивыми звуками), в одном полифункциональном созвучии (см. пример 64 в). К разряду явлений полифункциональности относятся также упоминавшиеся ранее примеры параллелизма больших секунд в многоголосии (см. примеры 23 а, б). При соединении некоторых характерных трехголосных созвучий именно благодаря параллельному движению больших секунд создается особо резкое противоречие между звуками, принадлежащими к разным гармоническим функциям.

*Пример 70*

В песнях с тритоновой ладовой основой гармоническая полифункциональность придает особую терпкость, жесткость и насыщенность многоголосному звучанию, что особенно остро ощущается при тесном расположении голосов.

Полифункциональные сочетания перешли «по наследству» в песни более позднего происхождения с более развитой ладовой организацией. В примере 36 б созвучия, отмеченные звездочкой, обладают признаками по крайней мере двух гармонических функций. Участие полифункциональных образований в гармоническом развитии сообщает всему произведению особый выразительный оттенок, повышающий общий эмоциональный тонус художественного высказывания, усиливающий экспрессию.

Принципиально близок гармонической полифункциональности особый прием использования неприготовленных задержаний, весьма характерный для музыкального искусства южной России.

*Примеры 70 и 71 а, б, в*

В обоих примерах отчетливо выступает жесткий параллелизм секунд, только в одном случае секунда оказывается брошенной, неразрешенной (см. пример 70), а в других разрешается как неприготовленное задержание (см. пример 71 а).

Нередко бифункциональные сочетания чередуются с задержаниями, образуя последование напряженных концентрированных созвучий (см. пример 71 г).

**Формообразующая  
роль гармонии**

Совмещение функций — одна из самобытных черт южнорусской песенной гармонии. Отметим ее достаточно ощутимые формообразующие свойства. Наиболее очевидно это в напевах плясового характера. Каждому простейшему относительно законченному построению (типа фразы) соответствует полный гармонический цикл (см. пример 76 б).

Музыкально-поэтические строфы некоторых плясовых песен гармонически представляют собой рассредоточенную последовательность созвучий по схеме: «тоника — доминанта — тоника». В первой (экспозиционной) части оказываются тонические созвучия, связанные с дополнительными, поддерживающими сочетаниями во второй (разработочной) — аккорды доминанты, окруженные вспомогательными гармониями. Разрешение доминанты совпадает с окончанием строфы. Новая строфа снова начинается с тоники. Здесь гармония служит едва ли не главным средством формообразования (см. пример 122 б).

В некоторых песнях переход от одной функции к другой настолько рельефен, что в момент смены гармонии возникает ощущение метрического акцента. Это показывает, что гармония может заметно воздействовать на метрическую структуру песни.

*Пример 72*

Развитие музыкальной мысли в южнорусских песнях тесно связано с постепенным возрастанием фактурного и гармонического напряжения от начала к концу строфы. В кульминации, которая совпадает с заключительной каденцией, оно достигает наивысшей силы. Серия аккордов, предшествующих заключительному унисону, подводит логический итог музыкальному развитию.

*Пример 73* (образцы заключительных каденций см. также в примере 28)

Особую весомость подобной кульминации-каденции придают звуковая плотность и насыщенность хоровой партитуры, кристаллизация в ней гармонической фактуры, контрастно противопоставленной преимущественно полифоническому изложению всего предшествующего музыкального материала (см. строфу указанного типа в примерах 46 б, 102, 150 а, 151 а, б). Как видим, гармония и в этом случае служит важным средством формообразования.

Вслушиваясь в пение крестьян южной России, снова и снова убеждаешься в том, что своеобразное ощущение гармонических функций в становлении песенной структуры внутренне осознано народными певцами и несомненно влияет на весь характер их музыкального творчества.

**Выводы**

Подытоживая результаты анализа ладовой организации и аккордового строения южнорусских песен, отметим следующие существенные моменты.

Ладовые формы в музыкальном фольклоре анализируемого стиля чрезвычайно разнообразны. Наряду со скромными терцовыми, квартовыми и квинтовыми образованиями встречаются развитые ладовые системы, включающие в себя несколько родственных тональностей в рамках полной семиступенной диатоники.

Большая группа песен имеет тритоновую ладовую настройку. Лад с увеличенной квартой, по-видимому, генетически связан с традиционно русскими ангемитонными конструкциями квинтового диапазона.

Для развитых южнорусских ладообразований характерна большая секунда в качестве вводного тона.

Важное значение в тональном развитии местных песен имеет принцип ладовой переменности. Особенно типична одноименная ладовая перекраска и секундовая переменность. Одновременное совмещение двух ладов, которое встречается в некоторых свадебных песнях с плачем, создает своеобразные политональные структуры.

Ладовые закономерности народной музыки заметно отражаются на особенностях песенной гармонии. В песнях с тритоновыми ладами нередко встречаются целотонные аккордовые сочетания.

Вводнотоновая функция, которой наделяется в южнорусских песнях большая секунда, приводит к образованию красочных гармоний, соединяющих черты автентичности с чертами плагальности.

Ладовая переменность и полиладовость сочетается с гармонической полифункциональностью.

Характерна для южнорусского музыкального фольклора важная формообразующая функция песенной гармонии.

## Глава шестая

**«Главный голос» и  
и «основная  
мелодия»  
в многоголосной  
структуре напева**

Изучая особенности мелодики песен южной России, следует постоянно помнить о многоголосной природе местного пения. Отсюда возникает необходимость использования самого термина «мелодия» в разных аспектах. Дело в том, что, с одной стороны, в любой песне можно выделить главный голос (или основную мелодическую линию, формирующуюся внутри подголосочно-полифонической структуры) и голос или голоса вспомогательные. Мелодический рисунок и структура партии главного голоса, естественно, рельефнее и выразительнее, чем в голосах вспомогательных. С другой стороны, мелодию главного голоса не всегда можно назвать собственно мелодией песни, то есть линейной фиксацией основной музыкальной мысли произведения. Главная мелодическая линия внутри полифонического целого совпадает с основной мелодией песни в гетерофонии и в двухголосии. Как мы помним, в гетерофонии ею может считаться любой голос, в двухголосии, как правило, нижний.

В развитом трехголосии «главный голос» и «основная мелодия» — понятия не совпадающие. Для того чтобы в этом убедиться, достаточно попросить одаренного певца исполнить трехголосную песню в сольном варианте, после чего сравнить сольный вариант с хоровым. Ведь именно в одноголосном изложении основная мелодия песни выступает в обнаженном, незавуалированном виде, поскольку один певец, не подддержанный ансамблем, стремится выявить самые существенные моменты напева, содержащиеся в линии (а не в аккорде). Поэтому сравнение сольного и хорового вариантов одной песни может помочь определить главную мелодию в многоголосной песенной партитуре.

Сравним с этой целью трехголосный и одноголосный<sup>1</sup> варианты песни «Закатилось за горюшку солнышко», вычленив из трехголосного варианта средний голос (в данном случае — основной, ведущий).

*Пример 74 а*

Сопоставим эту запись с сольным вариантом.

*Пример 74 б*

В многоголосном примере, начиная со второй половины строфы, когда функции голосов окончательно закрепляются, ведущий (средний) голос целиком выдержан в диапазоне кварты. Заметно более развит мелодически, как и следовало ожидать, сольный вариант: его границы расширены за счет V ступени лада. VI и VII ступени лада выявляются лишь в многоголосии.

Таким образом, в южнорусском трехголосии основная мелодия, как правило, шире и значительнее среднего (основного) голоса.

Сравнивая трехголосный вариант песни «По лугам девка гуляла» с ее же одноголосным<sup>2</sup> вариантом, мы также убеждаемся в том, что, начиная с четвертого такта многоголосного примера, когда голоса окончательно находят свои места, основная мелодическая линия, проявляющаяся в сольном варианте, распределяется между средним и нижним голосами.

*Пример 75*

Приведем трехголосный вариант хороводной песни «Гуляю, гуляю я до полуночи».

*Пример 76 а*

Сравним его с сольным вариантом песни, исполненным одним из участников трио (см. пример 119 а). Сравнение подтверждает установленную закономерность: одноголосный вариант мелодически богаче и полнее среднего (ведущего) голоса в трехголосной партитуре. Присутствие нижнего вводного тона в сольной мелодии усложняет ее интонационно и увеличивает ее объем. То же самое наблюдается и при сопоставлении многоголосного и одноголосного вариантов песни «В нас по Дону» (см. примеры 76 б и 119 б).

Итак, при изучении мелодики южнорусских песен с развитой многоголосной фактурой мы будем иметь в виду следующие возможные значения термина «мелодия»:

<sup>1</sup> Все варианты записаны от участников одного коллектива — народного трио из с. Афанасьевка Белгородской обл. — в один и тот же день.

<sup>2</sup> Оба варианта записаны экспедицией Московской консерватории в 1965 г. в русском с. Староверовка Харьковской обл.

1. Мелодия как определяющая интонационная структура песни, выраженная линейно. Такая «обобщенная мелодия» распределяется обычно между голосами, расположенными ниже верхнего (вспомогательного) подголоска, не затрагивая крайние верхние ступени звукоряда. В главных чертах мелодический рисунок песни выявляется в ее сольных вариантах.

2. Мелодия главного (ведущего) голоса.

3. Мелодия вспомогательных голосов.

Такого дифференцированного подхода к исследованию мелодии не может быть при анализе песен гетерофонного склада, поскольку в них все голоса являются вариантами одной мелодии.

Особый случай представляют собой двухголосные напевы некоторых обрядовых песен, основанных на целотонном звукоряде в объеме увеличенной кварты. Сольный вариант таких песен вбирает в себя все основные мелодические компоненты многоголосного и полностью использует звуковую «палитру», охватывая весь диапазон напева (см. примеры 8, 9). При анализе одноголосных мелодий подобного рода в известном смысле допустимо обращаться с ними, как с образцами гетерофонии: мы можем быть вполне уверены, что верхнего подголоска, расширяющего общий диапазон напева, в них быть не должно. В то же время необходимо помнить, что наряду с основной мелодией широкого охвата важное значение для развития музыкальной мысли в таких напевах (в их многоголосной форме) имеет полифоническое сопоставление двух мелодических линий более узкого диапазона.

Существует также особая разновидность южнорусских песен, в которых взаимодействуют одновременно нижний, верхний голос и широкая вокальная партия обобщающего характера, охватывающая весь диапазон напева, которую ведет еще один из участников ансамбля.

#### *Пример 77*

Для выявления основной мелодии в подобных случаях достаточно среди взаимодействующих голосов выбрать вокальную партию широкого диапазона, синтезирующую основной мелодический контур напева.

**Рисунки вокальных партий в развитом многоголосии**

Рассмотрим мелодическую структуру отдельных вокальных партий в южнорусской народной хоровой партитуре.

В развитом южнорусском многоголосии каждый из голосов отличается от других в первую очередь по той роли, которую он играет в раскрытии лада песни. Все голоса имеют общую основную ладовую опору, совпадающую с основным тоническим устоем, однако побочная опора (более или менее постоянная) в каждом из них особая, отличная от других. В двухголосии чаще всего верхний голос опирается на квинту по отношению к основному устою, нижний — на карту.

В трехголосии верхний голос имеет, как правило, квинтовую побочную опору, средний — квартовую, а нижний движется в пределах терции или даже секунды, опеая снизу и сверху (а иногда только снизу) основной устой.

#### *Пример 78 а, б*

В переходных формах от двухголосия к трехголосию нижний голос, в зависимости от степени самостоятельности, либо поддерживает основной (второй сверху), временами сливаясь с ним, либо завоевывает

собственную ладово-интонационную сферу, эпизодически присоединяясь к вокальной партии среднего голоса.

Противоречие между V ступенью лада в верхнем (вспомогательном) голосе и IV ступенью в основном, ведущем, служит наиболее действенным стимулом гармонического развития напевов множества традиционных южнорусских песен (см. пример 76 а, б).

Для напевов харьковских песен, выдержанных в рамках тритона, характерно упругое «отталкивание» одного голоса от другого.

Верхний голос тяготеет к вершине тритона, будто силясь уйти от основного устоя. В нем сконцентрировано основное мелодическое напряжение напева. Нижняя полифоническая линия воспринимается как более уравновешенная. Она мягко «обволакивает» тонику снизу и сверху.

*Пример 79 а*, (см. также пример 52 а)

Сходная картина наблюдается в некоторых белгородских наигрышах на двойной жалейке. «Центробежные силы» мелодического развития в них проявляются еще более определенно: оба голоса стремятся удалиться друг от друга, разойтись в разные стороны от основного устоя, расположенного в центре звукоряда. Основные интонации верхнего голоса — многократно повторенная напряженная большая секунда в верхних пределах диапазона и резко звучащая увеличенная кварта. Нижний голос опирается на звуки одной из разновидностей квартового трихорда, он значительно более уравновешен. Унисон на тонике, завершающий то или иное музыкальное построение, воспринимается как закономерный итог достаточно напряженного интонационно-мелодического и гармонического развития (см. пример 79 б).

Рассматривая линейные рисунки отдельных вокальных партий, мы на множестве примеров убеждаемся в том, что основной голос в многоголосных песенных партитурах состоит, как правило, из различных вариантов заполнения квартовой интонационной «ячейки». Чаше всего тот или иной мелодический оборот начинается энергичным скачком от основания кварты к вершине, после чего следует интонационный спад. Южнорусская мелодия развивается обычно волнообразно, без заметных общих кульминаций. Иногда в силу динамической инерции нисходящего движения мелодия как будто не может остановиться и «пробегают» мимо основного устоя, но тут же вновь возвращается к нему. Это сообщает тонике большую весомость, устойчивость.

*Пример 80 а* (см. также примеры 62, 150 а)

В подавляющем большинстве напевов традиционных песен вариантное повторение квартовых «интонационных циклов»<sup>1</sup> лежит в основе мелодического развития основного голоса. При этом народные творцы проявляют поистине поразительную мелодическую изобретательность: за интонацией вопроса следует спокойный строгий «ответ».

*Пример 80 б*

Нисходящий «квартовый трихорд» сменяется поступенно заполненной от основания к вершине квартой, после чего мелодические скачки с последующим заполнением подготавливают плавную волну.

<sup>1</sup> «Интонационный цикл» — термин Х. Кушнарева. Им пользуется также Т. Бершадская (см. 7).

*Пример 80 в*

Энергия мелодического скачка порождает длительный интонационный спад с сопротивлением доминирующему направлению движения, затем сравнительно коротким квартовым мелодическим оборотом уверенно завершается музыкальная мысль.

*Пример 80 г*

Перечислить все встречающиеся комбинации четырех звуков в напевах южнорусских песен вряд ли возможно: тонкое музыкальное чутье подсказывает народным музыкантам все новые и новые возможности мелодического варьирования.

В харьковских целотонных двухголосных напевах мелодическая линия состоит не из квартовых, а из терцовых звеньев. В этом заключается мелодическое своеобразие русских обрядовых песен Харьковской области. И даже в рамках мелодии терцового диапазона народные музыканты проявляют композиционную изобретательность: почти каждый новый мелодический оборот — это новая комбинация звуков.

*Пример 81*

Верхний подголосок, в большинстве случаев выполняющий, как мы помним, вспомогательную функцию, как правило, строится по принципу длительного опевания V ступени лада. Иногда мелодическое построение начинается скачком от примы к квинте. Чаще всего побочная опора окружена секундовыми вспомогательными тонами сверху и снизу.

*Пример 82 а*

Характерное средство мелодического развития в верхних голосах — многократное повторение секундовой интонации. Именно благодаря непрерывной повторности одного интонационного элемента мелодическая напряженность неуклонно возрастает, и заключительная тоника воспринимается как долгожданный итог развития музыкальной мысли.

*Пример 82 б*

Типичное для песен южной России сопоставление нижнего голоса, имеющего квартовую побочную опору, с верхним вспомогательным подголоском, опирающимся на квинту и развивающимся по принципу многократного повторения секундовой интонации, хорошо видно на примере обрядовой песни Белгородской области «Ой, заря моя, зорюшка».

*Пример 83*

Интенсивное мелодическое развитие этого простого, на первый взгляд, напева целиком вытекает из его двухголосной природы. Мелодическая линия верхнего и нижнего голосов, взятых порознь, предельно проста. Партия каждого голоса основана на варьированном повторении определенного мотива. Однако из их сочетания возникает действенный гармонически-полифонический конфликт: нисходящей направленности интонаций, заполняющих квартовые скачки в нижнем голосе, противостоят восходящие секундовые интонации верхнего голоса, закрепляющие квинтовый тон лада (нижнего устоя). Это взаимодействие ладовых опор по вертикали и стимулирует развитие двухголосной мелодии.

Устойчивые мелодико-интонационные соотношения в южнорусском музыкальном фольклоре сказываются на ладовом формировании напевов, способствуют выпуклому выявлению тональных планов. Специфические ладообразующие свойства южнорусской мелодики очевиднее всего в напевах с переменным ладом. Переход в ведущем голосе от

одной побочной квартовой опоры к другой служит заметным качественным признаком возникновения нового ладового центра.

*Пример 84 а, б*

**Одноголосные  
мелодии; партии  
в гетерофонии**

Рассмотрим мелодии сольных вариантов многоголосных по своей природе песен и напевы гетерофонного склада, где нет разделения вокальных партий на главную и вспомогательную, и каждый из голосов может быть привлечен для анализа в качестве основной мелодии. Звуковой состав одноголосного варианта напева увеличивается, по сравнению с ведущим средним голосом (в трехголосной хоровой партитуре) за счет добавления одной-двух ступеней снизу и сверху. Мелодическая линия сольного варианта обычно развивается между I и IV ступенями лада, временами затрагивая V ступень и нижний вводный тон.

*Пример 85* (ср. с примером 155а, см. средний голос, а также с примерами: 119а и 76а, 119б и 76б, 74б и 74а)

Мелодии песен гетерофонного склада в большинстве своем имеют квартовый либо квинтовый диапазон (см. примеры 4, 50, 130).

В мелодии обрядовых песен, в основе которых четырехступенные ангемитонные звукоряды в диапазоне квинты, в большинстве случаев достаточно явно ощущается квинтовая опора. В некоторых особо драматических по содержанию женских хороводных песнях, напевы которых выдержаны в рамках квинтового пентакорда, квинтовая интонация в сочетании с мелодическим выделением минорной терции играет весьма важную выразительную роль (см. пример 45).

Своеобразны квартовые напевы, основанные на интонациях увеличенной кварты.

Терцовые плачевые попевки по их мелодической структуре можно выделить в отдельную группу. Обычно мелодический рисунок плачей состоит из повторяющихся терцовых звеньев, в каждом из которых после скачка следует поступенное его заполнение (см. пример 39).

**Мелодии  
сольных запевов**

Важно обратить внимание на особенности мелодического строения сольных запевов, и в первую очередь тех из них, которые предваряют хоровые разделы песен с развитой многоголосной фактурой.

Если в хоровой части многих южнорусских песен квартовые мелодические опоры основного (нижнего в двухголосии, среднего в трехголосии) голоса функционально контрастируют с квинтовой побочной опорой в верхнем голосе, то в запеве обычно квинтовые и квартовые мелодические опоры чередуются, «спорят» друг с другом на расстоянии. Поэтому запев, как правило, бывает шире основного голоса в хоровой партитуре по диапазону, он включает в себя не только IV, но и V ступень лада.

*Пример 86 б*

Однако в запеве диапазон и звукоряд песни в большинстве случаев не раскрываются полностью. В нем содержится основное «зерно» напева, намечается главный гармонический конфликт произведения. Крайние ступени звукоряда, особенно VI, выявляются чаще всего в хоровом разделе, расцветивая напев новыми мелодическими и ладовыми красками.

Перенесение основного ладового конфликта из горизонтали в верти-

каль отчетливо заметно в харьковской обрядовой песне «По мосту, мосточку».

*Пример 87*

В ней ярко проступает «противоборство» двигательных мелодических упоров на кварту и квинту лада в запеве и одновременное «столкновение» тех же тонов в разных партиях хоровой партитуры. Ступени VI (сверху) и VII (снизу) выявляются лишь в многоголосной части напева.

Показательно, что в сольных вариантах подобного рода песен в части, соответствующей запеву, встречается как V, так и IV ступени лада, а в музыкальном построении, совпадающем с хоровым разделом многоголосного варианта того же произведения, квинта больше не участвует в развитии мелодии<sup>1</sup>

*Пример 88*

В песнях с переменным ладом основные ладовые центры выявляются уже в запеве (см. примеры 155 а, 60 а). В хоровой части показанный в запеве «тезис» развивается и углубляется.

В ряде случаев ладовая структура запева отличается от хорового раздела песни. Эта закономерность характерна для обрядового фольклора. Так, в белгородской свадебной песне «У нас вечер, вечеринка» запев выдержан в четырехзвучном мажорном ладу квинтового объема с устоем внизу.

*Пример 89*

Со вступлением хора ладовая структура напева в корне меняется, приобретая вид типичного для определенного рода южнорусских обрядовых песен переменного образования со звукорядом в объеме большой сексты, состоящего из малой терции и трех больших секунд (считая от основания).

Мелодия запева более выразительна, индивидуализирована по сравнению с остальным мелодическим материалом. Она служит своеобразной «увертюрой» к основной части строфы. В запеве, как правило, заложено основное интонационно-мелодическое и ладовое ядро напева.

Сравнение сольных и хоровых частей многоголосных песен показывает, что народным творцам присуще удивительно тонкое чувство формы. Они не используют обычно в запеве все содержащиеся в ладовом «спектре» песни звуковые краски, оставляя некоторые из них в резерве для обогащения хоровой части строфы. Разумная экономия средств художественной выразительности, большой такт и вкус в их применении составляют одно из главных достоинств лучших произведений народной музыки.

**Индивидуальные  
мелодические  
свойства  
южнорусских  
напевов**

Определенные типовые черты в мелодике южнорусских песен — свидетельство стилевого единства в местном музыкальном фольклоре. Однако отсюда не следует, что мелодия каждой конкретной песни на юге России не обладает индивидуально-характерными чертами. Мелодическая структура — одно из существенных средств художественной выразительности южнорус-

<sup>1</sup> В некоторых песнях с тритоновой основой, в хоровой партии которых «сцепляются» по вертикали две терцовые мелодические «ячейки», расположенные на расстоянии большой секунды одна от другой, мелодия запева охватывает весь звукоряд увеличенной кварты (см. пример 113 г).

ских напевов, хотя и не столь определяющее, как в песнях большинства других местных русских стилей. В сольном варианте южнорусская песня значительно проигрывает по сравнению с хоровым ее звучанием. Именно в многоголосии, во взаимодействии голосов между собой сконцентрирована основная сила художественного воздействия южнорусской народной музыки. И все же, несмотря на свою в известной мере подчиненную роль, мелодический рисунок песен анализируемого стиля достаточно индивидуален и неповторим.

Сравним две обрядовые песни, основанные на одном и том же анге-митонном звукоряде квинтового диапазона: щедровку «Щедрики, вед-рики» и свадебную величальную «Рюмочка винная».

*Пример 90* (ср. с примером 42)

Как видим, мелодический облик обоих напевов весьма различен. Если в щедровке одна и та же назойливо повторяемая попевка закрепляет прямолинейность, эмоциональную однозначность просительной интонации, то в величальной изменчивость, подвижность непрерывно варьируемой попевки сообщает напеву мелодическую протяженность, широкое дыхание, эмоциональную приподнятость, отвечающую светлым поэтическим образам текста песни. Сходство ладового строения и одинаковый звуковой состав мелодий не мешают народным певцам создавать музыкальные образы совершенно разного эмоционального содержания.

Беспрестанное подчеркивание опорных звуков минорного трезвучия в мелодическом рисунке песни «Ой, дудки, вы, дудки» способствует нагнетанию тревожного сумрачного настроения, что соответствует ее драматическому содержанию.

*Пример 91*

Родственные черты можно обнаружить в мелодической структуре, общем характере напевов и в других близких по содержанию хороводных песнях «Ой, на дворе дождь, дождь» (см. пример 45) и «Свёкор-батюшка, пусти погулять» (см. пример 76 а).

Совсем иного типа мелодия в раздольной протяжной песне «У нас по матушке, по Волге»: широкие энергичные мелодические ходы как будто наглядно воспроизводят картину разбушевавшейся стихии, почти зримо рисуют могучие всплески вздыбленных волн (см. пример 156 в).

Мелодическая структура каждой песни — это самостоятельный художественный организм. Народные певцы особо выделяют песни с развитым мелодическим рисунком. Это видно из следующих замечаний, высказанных ими во время записи: «Ета песня с солями, заковычками», «Дюже в ней колен много, в етой песне» (Белгородская область). «У етой песни заковычек дюже много — людей надо побольше». (Там же.) Когда сравнительно молодая певица спела запев проще, чем пожилая и более искусная, в белгородском селе Сетищи заметили с сожалением: «Покучерявля бы её!» (т. е. требуется запев с более узорчатым мелодическим рисунком). О песне с извилистой мелодической линией здесь же было сказано: «Там колен много, поворачивать надо». Или: «Она крутая дюже. Не повернем ее на этот мотив. В ней переводов много».

В песне обязательно выявляются в той или иной степени характер ее исполнителя. Показательны мелодические различия в женском и муж-

ском исполнении одной и той же песни. Еще заметнее отличия в мелодическом развитии песен, входящих преимущественно либо в женский, либо в мужской репертуар. В женских песнях (к их числу принадлежат большинство обрядовых и прежде всего свадебные) мелодии, как правило, достаточно пластичны, закруглены, сравнительно мягки, хотя и в них проступает волевое, активное начало (см. примеры 8—15, 114 а — е). Иначе звучат песни мужские. В них мелодическая линия подчас подчеркнута угловата, изломана. Для напевов песен, исполняемых мужчинами, характерно последование размашистых скачков,

*Пример 92 а, б, в*

применение широких мелодических ходов,

*Пример 92 г*

использование резких характерных интонаций (например, жестких тритоновых мелодических оборотов).

*Пример 92 д*

Иная мелодическая структура в лирических песнях городского происхождения. Их образный строй и стилистика (в узком понимании) заметно отличаются от традиционных крестьянских песен (как мужских, так и женских).

*Пример 93 а, б, в, г*

Для лирических песен городской традиции нередки острые, подчеркнута индивидуальные интонации с ощутимой опорой на гармонию общеевропейского типа.

#### Выводы

Итак, основные признаки южнорусской мелодики заключаются в следующем: в многоголосной песне (с трехголосной основой) можно различить мелодию ведущего голоса, мелодии вспомогательных голосов и главную мелодию обобщенного плана, переходящую из среднего голоса в нижний и обратно.

Наиболее характеристичной для данного стиля оказывается ладовая сторона мелодии. Во многих произведениях наблюдается распределение голосов по «ярусам», в каждом из которых мелодия имеет свои особые упоры. Чаше верхний голос имеет квинтовую побочную опору, средний — квартовую, а нижний опекает главный устой. В напевах, основанных на увеличенной кварте, наблюдается «отталкивание» голосов, противоположная интонационная устремленность полифонических горизонталей.

Мелодические рисунки отдельных голосов, при всем их разнообразии, имеют волнообразный контур без устремленности к общей кульминации. Диапазон вокальных партий ограничен. В большинстве случаев главный голос не превышает объема кварты, а вспомогательные голоса в основном не выходят за пределы терции (верхний) либо секунды (нижний).

Мелодии сольных вариантов песен имеют более широкую звуковую амплитуду. Крайние точки их диапазона совпадают с верхней границей среднего голоса и с нижней границей нижнего в хоровой партитуре.

Наиболее индивидуализированы и мелодически развиты сольные запевы. Иногда они контрастируют с хоровой частью песен даже в ладовом отношении. Почти всегда остаются мелодические и ладовые «резервы», которые расходуются лишь в хоровой части строфы.

При общем сходстве приемов мелодического развития в песнях

южной России, в каждом конкретном случае эти приемы используются по-иному. Неповторимым индивидуальным обликом обладают не только разные напевы. Одна и та же песня предстает в многочисленных индивидуально окрашенных мелодических вариантах. Структура мелодии и ее развитие формируются под воздействием многих факторов. Не только образный смысл текста определяет характер песни, но и ее происхождение, жанровое назначение, среда, в которой она бытовала, наконец, отношение к ней того или иного исполнителя.

## Глава седьмая

Определение законов ритмического строения народных песен — одна из наиболее сложных задач в фольклористике. Об этом свидетельствуют напряженные споры между композиторами и музыковедами по поводу тактировки русских народных песен, не утихающие до настоящих дней<sup>1</sup>. На примере южнорусских песен мы попытаемся определить некоторые закономерности национального ритмического мышления.

В наше время большинство исследователей сходится во мнении, что музыкальную ритмику народной песни надлежит рассматривать во взаимосвязи с ритмикой стиха. Необходимость такого комплексного изучения песенной ритмики убедительно доказали русские фольклористы А. Потебня (78), П. Сокальский (97), К. Квитка (39), Е. Гиппиус (18), А. Руднева (86).

При анализе ритмической стороны песни автор настоящей работы также придерживается методики сопоставления напева со стихом.

**Силлабический и мерно-цезурованный стих** В музыкально-поэтическом обрядовом фольклоре южной России, так же как и традиционном песенном творчестве украинцев и белорусов, при пении отдельные стихи членятся на два, реже на три структурно ограниченных «отрезка». Музыкальные цезуры, совпадая со стиховыми, делят поющий стих в строго определенном ритмическом соотношении. Иными словами, в процессе пения с началом каждого нового стиха, соответствующего новому музыкальному построению, музыкальные времена, заполняющие промежутки от цезуры к цезуре в предыдущем построении, повторяются в прежней последовательности.

### Примеры 94 и 95

В примере 94 каждая музыкальная фраза членится в месте стиховой цезуры на два построения, по времени относящихся одно к другому как три — к двум.

В примере 95 трем музыкальным построениям соответствуют три структурно обособленные части стиха. При этом музыкальная фраза

<sup>1</sup> По этому поводу еще в середине прошлого столетия высказывался А. Н. Серов в своей лекции «Русская народная песня как предмет науки»: «Если заставить, например, трех музыкантов в одно и то же время записывать слышанную песню, то в интервалах, — предполагая верный и развитый слух в каждом записывателе, — на бумаге разница между тремя не встретится, — но по отношению к ритму непременно встретится более или менее важное различие» (93, с. 38).

каждый раз делится в ритмически-временном отношении на отрезки 2:2:3. На эту важную особенность сочетания ритма стиха с ритмом напева в фольклоре восточных славян первым из русских исследователей обратил внимание А. Потебня. На основании изучения ритмических закономерностей в украинской народной поэзии исследователь пришел к следующему важному выводу: «Размер народной песни первоначально возникает вместе с напевом, почему синтаксическое деление стиха совпадает с естественным делением напева» (78, с. 12).

Вслед за Потебней к сходному заключению пришел П. Сокальский. Линию, намеченную Потебней и Сокальским, продолжил и развил К. В. Квитка, который, в свою очередь, опирался в своих исследованиях на результаты трудов Ф. Колессы (42).

Песенный стих, имеющий устойчивую цезуру в строго определенном месте стиховой строки, обычно называют «силлабическим».

Причиной определения вышеописанной формы стиха как силлабической послужило то обстоятельство, что в песнях, основанных на сочетании напева со стихом подобного рода, в каждой стихотворной строке содержится обычно одинаковое количество слогов.

Однако уже Потебня обратил внимание на заметные отклонения от такого правила в украинской песне. Квитка также отмечал в своё время, что в украинской песне «отклонения в сторону увеличения или уменьшения числа слогов [...] сравнительно часты, — не в западных областях, а в восточных». (39 с. 5)

Нарушение принципа равносложности стихотворных строк характерно не только для песенного творчества восточной Украины, но и для южнорусского музыкального фольклора.

Очевидно, разрастание и сжатие стиха с силлабической основой является результатом процессов развития народного стихосложения.

Варьирование количества слогов в стихе со структурно определенной цезурой (цезурами) — весьма существенная черта южнорусского стиля. Изменения в размерах стиховых строк влекут за собой характерные изменения в ритме напева, что играет важную художественно-выразительную роль.

Количество слогов в стихе может изменяться как в сторону увеличения, так и в сторону уменьшения от некой средней нормы, в большинстве случаев достаточно ощутимой.

Приведем несколько примеров подобного колебания в размерах строк силлабического в своей основе песенного стиха, воспользовавшись формулами музыкально-слогового ритма.

#### *Пример 96*

Мы видим, что количество слогов в каждой стиховой строке варьируется в достаточно широких масштабах. Хотя основная силлабическая схема угадывается во всех приведенных примерах без особого труда, причём она действительно является структурной основой, «костяком» стиха. Фактически, как мы только что убедились, количество слогов в разных строках такого стиха не одинаково.

Самой существенной особенностью песен, имеющих стиховую основу подобного типа, является наличие ярко выраженной цезуры, членящей стих и напев на строго определенные временные отрезки. Поэтому представляется возможным назвать данную форму народного стихо-

сложения «мерно-цезурованным стихом». Структурные и выразительные свойства мерно-цезурованного стиха полностью выявляются только в неразрывной связи с напевом. Взятый изолированно, этот стих приобретает некоторые совершенно новые качества. Народные певцы могут выразительно декламировать текст песен, и тогда сам принцип ритмической трактовки стиха становится иным. Ритмически организующая роль в стихе принадлежит в таких случаях не цезуре, а логическим (смысловым) ударениям (двум или трём), собирающим вокруг себя, притягивающим к себе все безударные акцентируемые слоги. При этом смысловые акценты не имеют постоянного закрепленного места в стиховых строках, сменяющих одна другую; нередко в той или иной строке они смещаются относительно того места, которое занимали в предыдущей. Они будто бы «кочуют», попадая в различных строках не на одни и те же по порядку отсчёта слоги:

Ни по рёчушке	ни по быстренькой	рой плывёт
Ни по бёрежку	ни по крутеньким	девки идут
Расприумную	ох и МARYЮШКУ,	звать идут
— Ты пойдём, пойдём,	да и МARYЮШКА,	рой ловить
— Уж вы кумушки,	вы подруженьки,	не ждите
Вот как я себе	первого рОЮШКУ	поймала
Первый рОЮШКО —	свекор-бАТЮШКА.	Чем не отец?
Второй рОЮШКО —	свекровь-мАТУШКА.	Чем не мать?
Третий рОЮШКО —	друг Иванушка.	Чем не друг?

Как мы видим, при декламации мерно-цезурованный стих превращается в акцентный (ударник) (см. 40).

Для изучения музыкально-ритмических закономерностей важно установить взаимодействие стиха с напевом именно в процессе пения, поэтому мы не будем в дальнейшем касаться правил речевого произнесения поэтического песенного текста.

Термин «мерно-цезурованный стих» будет применяться в настоящей работе исключительно по отношению к стиху, непосредственно связанному с напевом<sup>1</sup>.

**Песенная синтагма** Для удобства рассмотрения явлений, связанных со стихом, делимым устойчивой цезурой на соизмеримые части, необходимо дать название относительно законченным синтаксическим построениям внутри стиховой строки.

Потебня предлагал назвать их «синтаксическими стопами» (78). Этот термин не совсем верно отражает сущность данного рода явлений. Ведь понятие «стопа» пришло из теории и практики метрического стихосложения и имеет довольно определенный смысл: в античном стиховедении оно обозначало движение стопы ноги при отсчете долгих (ударных) и кратких слогов. Поэтому к многосложным «синтаксическим стопам» мало подходит такое название.

Страдает определенным недостатком и другой термин, укоренившийся в музыкальной фольклористике, — «полустипише». При наличии в стиховой строке двух цезур приходится согласно такой терминологии

<sup>1</sup> В тех случаях, когда количество слогов во всех строках песенного текста одинаково, а структурные цезуры ярко выражены, автор применяет традиционный термин «силлабический стих».

говорить о «трёх полустишиях», в то время как трёх половин по логике вещей быть не может.

В. Елатов применительно к белорусской народной песне употребляет в сходных случаях термин «песенная синтагма» (28). Это понятие отражает закономерности структуры стиха в связи с музыкальными закономерностями, в этом заключается его большое достоинство.

Термин «синтагма», заимствованный Елатовым из стиховедения, не противоречит в данном случае своему основному значению. Стиховеды называют синтагмой цельную синтаксическую и интонационно-смысловую единицу (слово или группу слов) (94).

В понимании Елатова песенная синтагма — это музыкально-текстовая структурная единица, логически относительно завершённая.

Таким образом, противоречия между лингвистическим и фольклорно-музыковедческим толкованием данного термина не наблюдается. Елатов указывает следующие основные признаки песенной синтагмы: 1) наличие в поэтическом тексте, входящем в песенную синтагму, одного главного (логического) ударения; 2) соответствие музыкальной интонационной волны относительно завершённой речевой волне. Елатов находит, что в основе песенной синтагмы лежит «определённый эмоциональный порыв, интонационно-смысловая волна, сочетающая в себе выразительность слова и музыки» (28, с. 45).

Ощущает автор работы в ритмических основах белорусской народной песни и структурную роль цезур — пауз, отграничивающих «определённые порции» мелодического материала, связанные «единым дыханием» (28, с. 46).

Все эти наблюдения точно характеризуют некоторые важные особенности структуры наиболее традиционных восточнославянских песен.<sup>1</sup>

Поэтому термин «песенная синтагма» будет в дальнейшем применяться нами в тех случаях, когда музыкальный мотив полностью совпадает с цельным синтаксическим стиховым построением, отграниченным цезурой или двумя цезурами: в начале и в конце среднего «отрезка» стиховой строки.

По отношению к стиховому выражению песенной синтагмы чаще будет употребляться термин «стиховая синтагма»

Мерно-цезурованный стих встречается преимущественно в песнях, генетически или фактически связанных с тем или иным обрядом. Поэтому для характеристики явлений, связанных со структурной единицей песенной синтагмы, наиболее показательны свадебные и хороводные песни.

Анализируя наиболее характерные ритмические структуры в произведениях традиционного музыкального фольклора южной России, мы будем порознь рассматривать структурно отграниченные музыкальные построения, связанные с отдельными звеньями мерно-цезурованного стиха.

**Ритмы дробления**      Наиболее существенной особенностью ритмических рисунков в южнорусских песнях, сопровож-

<sup>1</sup> Важно отметить, что В. Елатов не всегда последователен в конкретном применении данного термина к песенному материалу, называя «синтагмой» и «полусинтагмой» порой однотипные построения.

дающихся пляской, является укрупнение длительностей от начала к концу песенных синтагм.

*Пример 97*

В отношении ритмической динамики подобные структуры могут иметь двоякое значение. С одной стороны, после упругого ритмического сжатия, постепенное увеличение музыкальных длительностей воспринимается как ослабление, затухание напряжения. В природе сходное впечатление производят раскаты грома или отклики эха. «Эффект эха» хорошо виден там, где после окончания первой песенной синтагмы почти в точности повторяется ритмическая фигура, как отголосок, отражение затухающей волны (см. пример 97ж).

С другой стороны, ритмическая остановка на долгом звуке после предыдущих более коротких, производит впечатление смыслового акцента. Если рассматривать анализируемые ритмические рисунки с такой точки зрения, то получается, что вся энергия ритмического развития направлена от дробных длительностей к более крупным и достигает своего предела в самом весомом, самом долгом заключительном звуке.

Какому же из этих двух принципов мы должны отдать предпочтение при анализе ритмики южнорусских песен?

Забегая несколько вперед, можно сказать, что оба указанных способа ритмической организации, видимо, в той или иной степени находят применение в южнорусском фольклоре, проявляясь в тесном взаимодействии.

Однако первый принцип (концентрация основного напряжения в начальной дробной ритмической фигуре, играющей роль динамического импульса) более характерен для музыки анализируемого стиля.

Доказательством тому служит прежде всего несовпадение во многих случаях ударения в слове со слогом, попадающим на долгий звук (см. пример 97 в, д, ж), и одновременно с тем тенденция к энергичному ритмическому дроблению в начале фразы. Когда самый большой по длительности звук не подчеркивается слоговым ударением, его акцентность заметно ослаблена. В свою очередь мелкое ритмическое дробление способствует сгущению ритмического напряжения.

По-видимому, именно дробление в сознании народных исполнителей утяжеляет, активизирует ритм.

Ту же закономерность подтверждает наличие ритмических рисунков с тяжелыми и одновременно дробными долями в южнорусской пляске. Согласно народной терминологии, зафиксированной А. В. Рудневой в Суджанском районе Курской области, такой ритм имеет в этих местах название «пляски в три ноги» (82).

*Пример 98 а*

В южнорусской хореографии используется также и другой характерный ритмический рисунок, являющийся инверсией, обращением первого (см. пример 98б). Это так называемые ритм пляски «в две ноги» (82) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Необходимо отметить, что на юге России такая терминология применяется не повсюду. О пляске «в две ноги» и «в три ноги» говорят еще в связи с ритмами перепляса («дробушек»).

Показательно, что когда пляска сопровождается пением, дробление в напеве нередко совпадает с ритмической остановкой в движении (воспринимаемой как удар, акцент), чем усиливается весомость, значимость дробной фигуры (см. пример 98в, г).

Вообще, для южнорусских песен характерно при увеличении количества слогов в полустипии ритмическое дробление в самом начале песенной синтагмы. Поэтому подтекстовку, выполненную Н. Бачинской в песнях из сборника М. Стаховича (100), не всюду можно признать правильной. Например, в песне «Зеленое моё винограды» более верным, на наш взгляд, было бы иное распределение текста под нотами.

*Пример 99*

**Метрика**

Опираясь на все эти данные, свидетельствующие об активизирующей роли ритмического дробления, можно более или менее аргументированно показать особенности метрики в музыкальном фольклоре данного стиля.

Вопрос о ритмическом чувстве создателей народных песен достаточно сложен. Необходимы комплексные исследования психологов, акустиков и музыкантов-фольклористов для удовлетворительного ответа на этот вопрос. В данной работе делается попытка выяснить некоторые закономерности русской песенной метрики, пользуясь исключительно средствами музыкального анализа.

Если ритмическая динамика в южнорусском народном музыкальном искусстве действительно основана преимущественно на эффекте затухания энергии от «сгустка» дробных длительностей к «разреженному пространству» последующих долгих нот, то при сопоставлении музыкального ритма со структурой стиха мы в большинстве случаев заметим точное совпадение ритмического мотива, на начало которого падает акцент, со стиховой синтагмой. Можно заметить также согласование каждого структурно замкнутого музыкального построения (мотив, фраза) с границами соответствующей поэтической синтагмы.

Следовательно, по всей вероятности, в сознании народных певцов песенная синтагма приобретает значение такта.

Имеем ли мы право говорить о такте в народной музыке, свободной от правил строгой акцентной метрики?

Думается, что имеем. Только понятие такта и метра должно быть в данном случае расширительным.

Такое объемное толкование музыкальной метрики содержится в работе Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений»: «Музыкальный метр — это та сторона ритма, которая... создает объединение, группировку временных долей в более или менее крупные цельности вокруг некоторых центральных, опорных моментов, так или иначе качественно выделяемых» (54, с. 136).

Следовательно, с этой точки зрения для определения метрической структуры в том или ином произведении народной музыки нам нужно установить тот качественный метрический признак, по которому ритмическое движение во времени разделяется на отдельные цельные «ритмические отрезки». В местах соединения, «стыка» такого «отрезка» с последующим при нотировании песни должна быть поставлена тактовая черта.

В книге Мазеля и Цуккермана мы встречаем также и следующее ценное замечание, подчёркивающее неодинаковую, двойную роль тактовой черты в музыке, принадлежащей к разным стилям: «Тактовая черта имеет более широкое значение, чем показ ударяемой доли. Она является гранью, переломным моментом в ритмических и гармонических сменах с затакта на сильную долю; в других случаях она является показателем начала и конца построений». И далее: «Если в одних случаях построения действительно целиком укладываются в рамки тактов и тактовые черты совпадают с цезурой, то в других случаях тактовые черты не разделяют построений, а, наоборот, указывают на связь между звуками, расположенными по обе стороны черты» (54, с. 142).

Анализ произведений народной музыки показывает, что тактовая черта действительно может играть двойную роль при нотировании народных песен: в одних случаях она служит разделительной гранью между двумя построениями (разделительная тактовая черта), в других — соединяет два ритмических построения в кульминационной точке метрической «ячейки» (соединительная тактовая черта).

Если для профессиональной музыки, для музыки некоторых других русских областей более органичен второй из названных типов тактировки (расстановка тактовых черт по метрическим акцентам), то в обрядовых песнях русского Юга мы обычно встречаемся с разделением тактовой чертой отдельных музыкальных построений. Тактовая черта в подобных случаях совпадает со структурной цезурой (см. пример 145).

Как видно из последнего примера, ударения в словах песни с мерно-цезурованным стихом не играют важной метроорганизующей роли; они не попадают на сильные (или даже относительно сильные) доли такта. Организатором метрики в данном случае является цезура между песенными синтагмами. Сильная доля такта подчеркивается не акцентом, а учащением метрической пульсации, активизирующим ритм (см. пример 96). Тактовые черты в этом примере должны совпадать с границами стиховых синтагм.

Советскими исследователями (в частности, Е. В. Гиппиусом и А. В. Рудневой) неоднократно отмечались две наиболее характерные особенности музыкально-слового ритма в песнях с силлабическим (в нашем случае — мерно-цезурованным) стихом.

Первая особенность заключается в том, что в тех случаях, когда в стиховой синтагме содержится четное количество основных (не подвергавшихся дроблению) слогов, все эти слоги, как правило, по продолжительности музыкального звучания равны между собой. Особенно типично это для южнорусских песен моторного характера.

Вторая особенность песенной ритмики связана с наличием нечетного количества слогов в стиховой синтагме. Чаще всего при таком ее строении четность музыкальных времен в песенной синтагме сохраняется благодаря увеличению длительности звучания последнего слога вдвое по сравнению со всеми предыдущими.

Во многих случаях этот последний долгий слог оказывается безударным. Когда долгота слога не совпадает с ударностью, значительно ослабляется акцентность как длительно звучащего звука, так и слога-

вого ударения, поскольку оба названных признака, способных указать место метрического акцента в подобных случаях, не согласуются друг с другом.

*Пример 97 в, г, д, ж*

Таким образом, в песнях с мерно-цезурованным стихом наиболее бесспорен, логически оправдан способ распределения тактовых черт на нотном стане по цезурам между песенными синтагмами<sup>1</sup> (см. пример 145).

Разумеется, неверным было бы утверждать, будто для обрядовых южнорусских песен характерен только такой тип метрической организации, в котором тактовая черта выполняет разделительную функцию. Особую группу составляют песни, в метрике которых сочетаются оба принципа — как разделительный, так и соединительный. Обычно первые ритмические построения отделяются одно от другого, однако в конце музыкальной фразы («музыкальной строки») метрически выделенным оказывается относительно долгий звук, совпадающий с соответствующим логическим ударением стиха. Это ударение чаще всего попадает на середину (а не на начало) слова, что усиливает впечатление непрерывности движения.

*Пример 101*

В таких примерах первая (или первые) тактовая черта (черты) отделяет (отделяют) одно построение от другого, а последняя оказывается в середине фразы, подчеркивая местную кульминацию.

Из примеров южнорусского музыкального фольклора с таким смешанным типом метрики прежде всего нужно выделить большую группу свадебных песен с пляской, в которых стих с четырнадцатисложной силлабической основой имеет две цезуры и одно сильное ударение на последнем слоге (см. пример 112).

Смешанный тип метрической организации характерен также для распевных свадебных песен лирического содержания (см. примеры 8, 9). Целый ряд хороводных и наиболее традиционных лирических песен, записанных на юге России, имеет сходное метроритмическое строение (см. примеры 4, 5).

Такие неоднородные метрические структуры характерны именно для песен русского Юга. В центре России и на Севере чаще встречаются песни, имеющие два (или три) основных метрических акцента, которые совпадают с логическими ударениями стиха и выделяются ритмически (главным образом, благодаря укрупнению музыкальных длительностей, совпадающих с ударными слогами). Главные стиховые ударения, взаимодействующие с метрическими акцентами, находятся, как правило, на третьем слоге как от начала, так и от конца строки (стих с двусложными анакрузой и эпикрузой)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В метрической организации песен западнорусской традиции (смоленских, брянских, орловских) также важную роль играет постоянная цезурованность стиха и напева. Однако акцентирование начальных долей песенной синтагмы обычно не ощущается. На первый план выступают музыкально-синтаксические закономерности. В свадебных и хороводных песнях русского Юга, в силу их плясовой природы, цезурой предваряется обычно ярко выраженный метрический акцент.

<sup>2</sup> О ритмических особенностях песен, подчиняющихся описанной закономерности, ценные сведения содержатся в работах Е. В. Гиппиуса и А. В. Рудневой (см. 18; 86).

В песнях южной России со смешанным типом метрики первое логическое ударение не имеет обычно постоянного, закрепленного места в стиховой строке и, по всей видимости, не играет структурно-организующей роли. Начало первого такта, очевидно, совпадает не со смысловым ударением стиха, а с началом стиховой строки. Инерция метрической размерности заставляет подчиниться такому внешне нелогичному способу организации песенного ритма. Так, в четырехдольной свадебной песне «Кукушка рябушка», записанной в Воронежской области, тактовая черта попеременно то отделяет одну фразу от другой, то указывает место метрического акцента. Этот основной музыкальный акцент подчеркивается длительным распеванием ударного слога (предпоследнего в стиховой строке).

*Пример 102*

Все вышеизложенное о метрических закономерностях южнорусского песенного искусства относится почти исключительно к обрядовому фольклору. Метрика протяжных («тягальных») песен южной России подчиняется иным, особым правилам.

Структура стиха в таких песнях не оказывает заметного воздействия на способ метрической организации (правда, в основном метрические акценты согласуются с логическими ударениями стиха). Большинство образцов южнорусской песенной лирики имеет четкую метрическую пульсацию с правильным делением напева на равные (обычно четырехдольные) такты.

Не исключено, что акцентный тип метрики протяжных песен, записанных на юге России, объясняется влиянием воинских традиций на местную народную культуру. «Ратные люди» южнорусского пограничья, создатели и хранители местного фольклора, хорошо были знакомы со спецификой акцентной метрики, характерной для походных песен. Приобретенные в воинском быту музыкальные навыки вполне могли быть использованы жителями городов и слобод вдоль Белгородской засечной черты в искусстве мирного времени.

Такое предположение подтверждается прежде всего тем, что именно в лирике, в жанре, культивируемом в мужской среде, обнаруживается эта новая черта. В жанрах, бытующих в кругу женщин, хранительниц очага, с большой силой проявляется как раз охранительная, консервативная тенденция.

В отношении метрической организации в песенной лирике русского Юга много общего с необрядовыми песнями донских казаков. Это сходство, очевидно, следует объяснять сходством жизненных условий воинов — станичников и воинов — ландмилиционеров.

Исполняя протяжную («казачью») песню, народные певцы из придонских станиц нередко активно подчеркивают метрическую схему напева энергичными взмахами руки, отбивают такт ногой.

По сравнению с подчеркнуто-угловатыми песнями донских казаков песни южной России отличаются большей мягкостью, большей пластичностью.

Примером южнорусской мужской протяжной песни, организованной по законам строгой акцентной метрики, может служить песня «Эх, да за речкою», записанная в селе Нижняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области в 1961 году.

*Пример 103*

Инерция ритмического движения четкими четырехдольными тактами оказывается здесь настолько сильной, что даже некоторые смысловые (логические) ударения стиха, наиболее сильные, не совпадают с музыкальными акцентами.

Разумеется, четырехдольная схема не является единственной ни в казачьем воинском музыкальном фольклоре, ни в протяжных песнях южной России. В обеих народных культурах встречаются музыкальные произведения с трехдольными, с переменными размерами.

Однако основная тенденция, проявляющаяся в метре южнорусских лирических песен, — это стремление к правильной квадратности схемы.

**Характерные  
размеры**

Метрическая переменность в русской народной музыке самых разных местных стилей на юге России существует в следующих типичных формах. Среди смешанных размеров наибольшее распространение получили пятидольные и семидольные. При этом обычно отчетливо ощущается деление обобщающего метрического построения на составные части, разъединенные цезурой (3+2; 2+3; 4+3). Названные неквадратные метрические конструкции встречаются главным образом в свадебных, изредка — в хоровых песнях<sup>1</sup>.

*Пример 104б* (см. также примеры 1, 49б, 51, 87, 94, 95, 100, 108, 116, 130, 133, 136, 145).

Некоторые хороводные (а иногда — и свадебные) организуются путем группировки первичных двухдольных ячеек в более крупные трехдольные (шестимерные) ритмические построения (см. примеры: 10, 43, 45, 50, 76а, 77, 91, 123, 131, 143, 144).

Следует обратить внимание также на шестидольные размеры с внутренним делением на две группы по три, встречающиеся в свадебных песнях. Поскольку эти размеры чрезвычайно редки в народной музыке других районов России, их следует считать одним из отличительных признаков южнорусского музыкального «диалекта» (см. примеры 2, 40). Укажем и на оригинальные песенные образцы с переменным шестисемидольным метром (см. пример 6). Распространены на юге России и строгие квадратные двух- четырехдольные метры. Они сообщают подвижным хороводным и свадебным песням, а также колядкам, прибауткам и инструментальным плясовым наигрышам напористую моторность (см. примеры: 4, 5, 7, 11, 42, 48, 112, 124, 125, 137, 138, 127, 128, 129). В этом отношении южнорусские песни с движением ближе к плясовым, чем к хороводным. И с точки зрения хореографии в них сочетаются хороводные элементы (движение по кругу, орнаментальные построения) с плясовыми (первичные дроби «в две ноги», «в три ноги» и т. п.).

Одной из впечатляющих ритмических находок в южнорусском музыкальном искусстве является «перекрытие цезуры» (термин А. В. Рудневой) между двумя тактами с разделительной тактовой чертой. Этот оригинальный эффект достигается благодаря художественно оправдан-

<sup>1</sup> Следует отметить, что свадебные песни с дробными пятидольными и семидольными тактами типичны также для западнорусского стиля. Особенно много таких песен звучит на свадьбах Смоленской обл.

ному нарушению прерывистости мерно-цезурованного стиха путем ритмического заполнения одной или нескольких цезур (см. пример 95 г).

Особенно красиво звучит в некоторых обрядовых песнях ритмическое варьирование той или иной части стиха: поэтическая синтагма повторяется на новом музыкальном материале, причем время звучания отдельных слогов увеличивается или уменьшается. Таким образом, один и тот же «отрезок» стиха получает различную музыкально-смысловую «нагрузку», что придает всему произведению изысканно изменчивый облик (см. пример 104, а также 496, 79, 142).

Следует обратить внимание на оригинальные отклонения от строгих канонов музыкально-слогового ритма в южнорусском фольклоре, обязательных для подавляющего большинства русских песен с мерно-цезурованным стихом.

Как мы помним, в тех случаях, когда стиховая синтагма мерно-цезурованного стиха состоит из нечетного количества слогов, долгим, как правило, оказывается последний слог.

Однако в некоторых песнях южной России можно обнаружить нарушение этого стойкого признака. Например, в музыкально-поэтической строфе свадебной песни Белгородской области «Дремливо поле, дремливо» (см. пример 100) стих распевается таким образом, что в первом построении, объединяющем две песенные синтагмы, долгий слог дважды попадает в начало такта. В третьей синтагме он перемещается в середину. Лишь в конце второй «песенной строки» соблюдается обычная, каноническая «ритмическая интерпретация» стиха (сравним с музыкально-слоговым ритмом песни «Не тесан терем», см. 79). Такая вольность обращения с законами национальной ритмики свидетельствует о большой творческой свободе создателей южнорусского фольклора.

#### **Внутритактовая ритмика**

Четкая метричность в песнях южной России сочетается с произвольностью внутритактовой ритмики. Чрезвычайно характерны синкопированные ритмы. Хотя синкопа в южнорусских песнях не всегда бывает реальной. В ряде случаев синкопированным оказывается музыкально-слоговой ритм: одному слогу текста, распределяемому между относительно слабой и относительной сильной долями, соответствуют два или несколько звуков. Таким образом, в музыке, взятой изолированно от слова, синкопа не ощущается. Она проявляется только в пении. Такую синкопу обычно называют «внутрислоговой».

#### *Пример 105*

Реальная, очевидная синкопа возникает в том случае, когда отдельный синкопированный звук сочетается с одним обособленным слогом.

#### *Пример 106*

В ряде случаев внутрислоговая синкопа в одном голосе совмещается с реальной — в другом.

#### *Пример 107*

Если синкопа в одной горизонтали «накладывается» на равномерную метрическую пульсацию в другой, это всегда усиливает полифонические качества хоровой партитуры, индивидуализирует облик обеих вокальных партий.

Важна и формообразующая роль синкопы. Синкопа выделяет определенную долю такта из равномерного ритмического потока, благодаря чему возникает ярко выраженный метрический акцент.

*Пример 108а*

В некоторых песнях синкопы непрерывно следуют одна за другой, «нанизываются» на единый метрический стержень, располагаясь «гроздьями».

*Пример 108 б*

Активизации ритмики в песнях русского Юга способствует не только обильное применение синкоп, но и богатое использование рельефных неквадратных ритмических рисунков, привносящих во временные соотношения острую конфликтность.

Очень действенна, импульсивна ритмика запевов в протяжных песнях.

*Пример 109*

Противоречие между прерывистостью, некоторой «расплывчатостью» ритмического рисунка и сильной, резкой подачей звука сообщает таким запевам по-мужски своевольный, властный оттенок.

Мы уже отмечали активизирующую роль ритмического дробления в песнях русского Юга. Одним из специфических приемов, помогающих насыщению музыкального потока дробными ритмическими структурами, служит прием огласовки согласных. Короткие внеслоговые гласные, добавляемые к согласным в процессе пения, сводят музыкальную распевность к минимуму, что придает напеву подчеркнуто волевой характер.

*Пример 110*

Обратим внимание и на использование дополнительных гласных во время длительного распевания отдельного слога.

*Пример 111*

Таким путем исполнители, видимо, стремятся преодолеть смягчающее воздействие внутрислоговых распевов, наполнить движением песни со статичным музыкально-слоговым ритмом.

Вспомогательные гласные, накладывающиеся в процессе пения на основную (слоговую) ритмику, «разрывают» слог на составные части, что сильно затрудняет восприятие песни аудиторией, незнакомой с особенностями данной традиции. У неподготовленных слушателей создается в таких случаях впечатление, будто у исполнителей плохая дикция, что они небрежно обращаются со словом. На самом деле это — специфический художественный прием, усиливающий эмоционально-смысловую весомость распетого слова.

Итак, южнорусские мастера владеют большим арсеналом средств, позволяющих активизировать ритмику напева. Широкое целенаправленное использование этих средств усиливает музыкальную экспрессию, сообщает песням бодрый, мужественный характер. Даже песни печального содержания звучат в селах южной России удивительно светло и оптимистично.

**Рисунки  
слогового ритма**

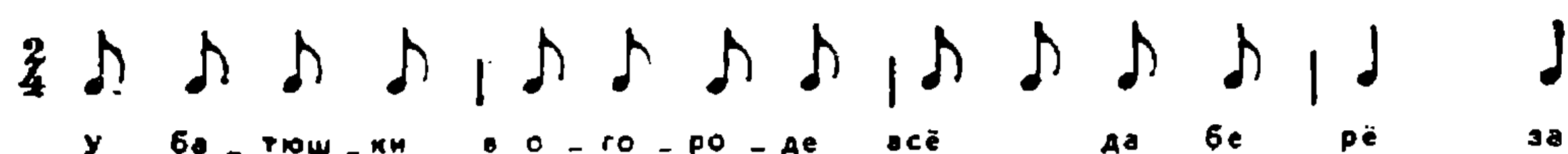
Метроритмическая сторона оказывается наиболее устойчивым элементом формы при вариантных изменениях песни. Исследователи русского музыкального фольклора неоднократно отмечали большую стой-

кость музыкально-слогового ритма в разных вариантах одной и той же песни<sup>1</sup>. При сравнении песен одного определенного типа, записанных в разных местностях и в разное время, можно обнаружить значительные разночтения в поэтическом содержании, в строении мелодии, фактуре, способе ладовой организации, однако музыкально-слоговой ритм обычно во всех родственных примерах остается неизменным.

*Примеры 112, 113, 114*

Отметим некоторые наиболее типичные для обрядовых песен русского Юга метроритмические структуры.

Метроритмическая формула, характерная для свадебных песен, основана на распевании стиха типа коломыйки с основой 4+4+6 слогов. Ритмический период в таких песнях состоит из двух тактов, разделенных устойчивой цезурой, за которыми следует построение с соединительной тактовой чертой, указывающей место логического стихового ударения (смешанный тип метрики):

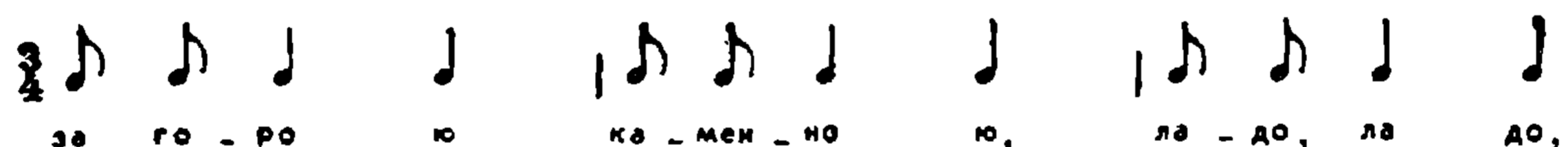


Свадебные песни такого рода записаны в разных районах Белгородской, Воронежской, Липецкой, Калужской, Тульской областей, в русских селах Харьковской области.

*Пример 112*

Типичны они также для фольклора Курской области (см. пример 11в, а также запись песни «Да за речкою огни горят» на грам-пластинке № 33Д—25612).

Другая метроритмическая формула, характерная для южнорусских свадебных песен, имеет следующий вид:



*Пример 113*

Песни такой метроритмической структуры распространены также в Белгородской, Курской областях, в русских селах Харьковской области, то есть в местностях, расположенных вблизи бывших засечных черт южнорусского пограничья — Белгородской и Украинской.

Т. И. Смылова, анализируя свадебный песенный репертуар в группе селений Суджанского района Курской области (95), установила пять типовых ритмоформул, тесно связанных с данным песенным стилем.

<sup>1</sup> См. об этом у Е. Гиппиуса (17) и В. Цуккермана (109). В фольклоре других славянских народов эта закономерность отмечается В. Гошовским (20).

Среди них три имеют широкое, почти повсеместное распространение на юге России. Прежде всего, это уже не раз упоминавшаяся коломыечная структура:



Восемь песен, зафиксированных Т. И. Смысловой, имеют в основе типовой напев со следующей ритмоформулой:



(см. примеры: 10, 50, 77, 115, 144).

Третья ритмоформула, встречающаяся в южнорусских песнях далеко за пределами Курского района, характеризуется ритмическим видоизменением напева при повторении первого полустихья (первой стиховой синтагмы): две стиховые синтагмы образуют в напеве зеркальную ритмическую структуру:



(см. примеры 141, 496, 89 — усложненная форма).

Многие ритмоформулы южнорусских свадебных песен встречаются на западнорусской этнографической территории (в Смоленской, Брянской областях), в Белоруссии и на Украине. Это свидетельствует о едином славянском происхождении традиционных ритмических структур и о взаимодействии русско-белорусско-украинских черт национальной культуры. Оригинальность южнорусской интерпретации данных типовых ритмоформул, имеющих более широкое распространение, состоит в активном дроблении музыкально-слоговой основы по законам мерно-цезурованного стиха.

#### Пример 115

Еще одна из распространенных формул слогового ритма на юге России характерна для свадебных песен, сопровождаемых пляской.



Ее трехсинтагмная структура родственна ритмическому типу напевов примера 115. Однако третья синтагма в приведенной схеме увеличена на одну долю, благодаря чему образуется несимметричная структура.

В песнях такого ритмического строения особенно часты явления перекрытия цезуры.

#### Пример 116 а, б

Встречаются и отклонения от нормы слогового ритма в сторону укрупнения основных единиц (см. пример 116е).

В известном смысле близка ритмическому типу напевов в примере 115 и ритмоформула некоторых хороводных песен, в частности песни «Ты черёма, черёмушка моя».

*Пример 117а*

По сравнению с напевами из примера 115 структура песни укрупнена вдвое и не имеет четких внутренних цезур. Музыкально-слоговые единицы в ней также нередко укрупняются (см. примеры № 117, 43, 86 б, а также 84, с. 32, 56, 57, 69, 99, 101).

Данная ритмоструктура близка и рисунку «Камаринской». Ее отличает утяжеление сильных долей путем дробления основной метрической единицы:

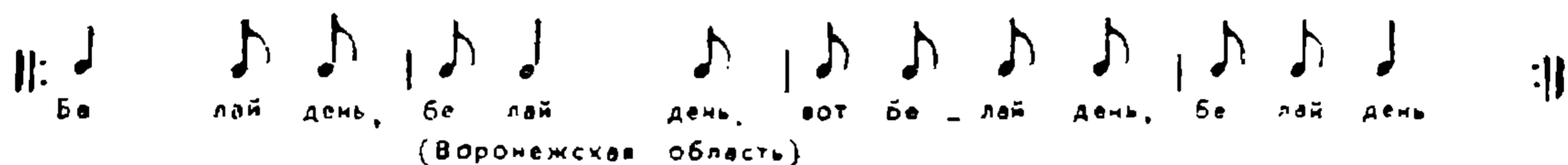
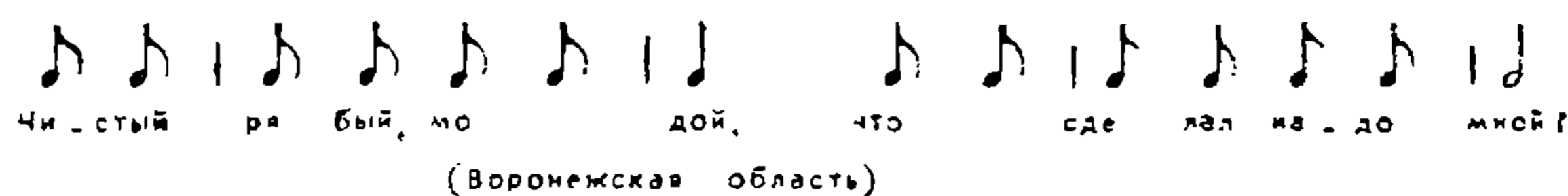


Советские исследователи обратили внимание на полиметрическую структуру песен типа «Камаринской», на возможность различной их тактовой редакции — либо с вынесением одной основной доли за такт, либо с группировкой основных долей по три, либо с «иктовым» началом фразы, как в приведенном выше примере (схеме) (см. 109). В южно-русских вариантах песен данного типа более предпочтительной можно считать предложенную нами тактовую редакцию, поскольку она более соответствует преобладающему на юге России плясовому движению с начальным дроблением главных единиц метрической пульсации.

Для хороводных и некоторых свадебных плясовых песен типично противопоставление сравнительно неторопливой и размеренной первой части строфы более дробной второй, с учащением ритмической пульсации вдвое, что связано с особенностями местной хореографии: плавное движение шагом сменяется обычно быстрым приплясыванием и притоптыванием.

Вот некоторые из подобных формул слогового ритма:

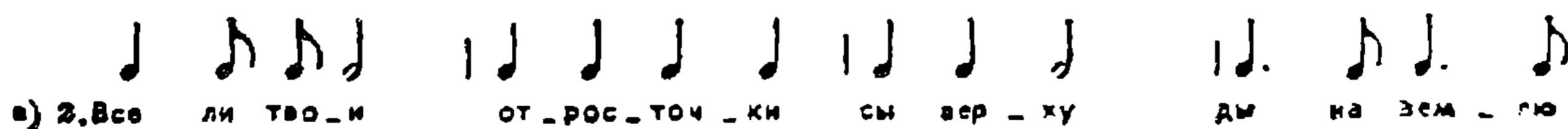
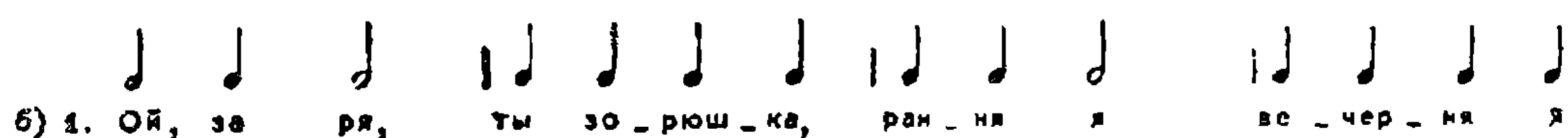
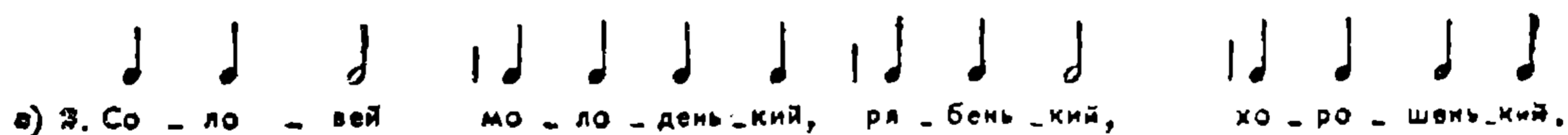




В большинстве случаев определенная ритмоформула связана с тем или иным соответствующим жанром песенного фольклора. Однако встречаются случаи, когда происходит сближение ритмических структур песен, принадлежащих к разным жанрам. В частности, сходными чертами обладают ритмические типы некоторых хороводных и свадебных песен. Так, мы видим приближение ритма хороводной песни «У ворот трава лебеда» к ритму свадебной «Ой, касатый наш селезень».

#### Пример 118

Вариант хороводной песни «Соловей мой, соловушка» (см. пример 4), помещенный в книге А. В. Рудневой «Курские танки и каргоды» (84, с. 273), по рисунку слогового ритма идентичен свадебной песне «Ты заря моя, зорюшка» (ср. с примером 17а). Примечательно, что воронежский вариант сиротской свадебной песни «Ты сосна моя, сосенка» (см. пример 134 б) имеет ту же слогоритмическую основу, хотя другие ее варианты, например белгородский (см. пример 63), обладают самостоятельной ритмослоговой структурой. Таким образом, к некому общему стереотипу ритмических рисунков тяготеют как песенные разновидности одного жанра, так и песенные образцы смежных жанров:<sup>1</sup>



(см. также пример 134 а, в).

<sup>1</sup> Цифрами обозначены порядковые номера песенных строф.

Чаще всего типовая слогоритмическая формула закрепляется за песенным текстом определенной стиховой структуры. Однако встречаются случаи, когда один и тот же текст получает различное ритмическое оформление в разных вариантах напевов (ср. примеры 115 б, ж и 114, б).

Наличие общих ритмических структур в музыкальном фольклоре тех районов, которые расположены в местах бывших военных поселений южнорусского пограничья, является еще одним подтверждением главенствующей роли исторических факторов в формировании южнорусской народной музыкальной культуры.

#### Полиритмия и полиметрия

Особо следует отметить такое своеобразное явление в ритмике южнорусских песен, каким является принцип полиритмии. Наиболее наглядно он выявляется в двуплановых партитурах свадебных песен, сопровождающихся плачем невесты. В этих случаях сольное причитание имеет собственный ритмический рисунок, относительно независимый, отличный от рисунка основного напева, исполняемого хором или ансамблем.

Полиритмия такого рода встречается не только в южнорусских песнях, но и в народной музыке других местностей.

Более показательным для интересующего нас стиля другое характерное преломление данного принципа. В песнях, исполняющихся с пляской, ритм танцевального движения хотя и согласуется с ритмом напева, но в то же время мелкие ритмические соотношения в рисунках пляски и музыкального сопровождения к ней часто целиком не совпадают. Плясовой ритм подчиняется в таких случаях своей особой логике, создавая второй план по отношению к песенному ритму.

#### Пример 119

«Противоборствуют» друг с другом и два основных плясовых рисунка: ритм пляски «в две ноги» и «в три ноги».

Следует отметить, что народное определение плясовых ритмов, зафиксированное А. В. Рудневой в Курской области, имеет узко локальное распространение. В других местностях русского Юга те же термины обозначают другие понятия. Так, в белгородском селе Репинка Красногвардейского района ритм «в три ноги» имеет следующий вид:

#### Пример 120 б

Ритм «в четыре ноги» имеет более развернутую форму:

#### Пример 120 в

Оба ритма в пляске накладываются попеременно или одновременно (при наличии нескольких танцоров) на ровное ритмическое движение партнера, который «выбивает», то есть энергично выстукивает подошвами мерный рисунок восьмыми долями.

#### Пример 120 а

Во взаимодействии эти ритмы создают прихотливую полиритмическую дробь. В народной терминологии такое противоборство ритмических фактур получило название «пересек».

В селе Нижняя Покровка того же района один танцор начинает притоптывать в определенном ритме на одну ритмическую единицу позже другого, что также создает полиритмический эффект.

Существуют на юге России и разнообразные другие формы ритмического движения, связанные с активным дроблением основных долей

и полиритмическим «соревнованием» партнеров в танце, певцов и инструменталистов с танцорами.

Когда мы рассматривали особенность внутритактовых ритмических структур в песнях южной России, то отмечали двойственную природу постепенного перехода от дробных длительностей к длительностям более крупным. С одной стороны, сжатие музыкальных времен при дроблении сгущает ритмическое напряжение, а увеличение продолжительности звуков способствует ослаблению динамики, ведет к затуханию ритмического импульса. С другой стороны, самый долгий звук «притягивает» к себе все более короткие, приобретая качество метрического акцента. Первый из указанных способов ритмической организации прямо противоположен второму.

Это характерное качество южнорусской песенной ритмики приводит к тому, что во многих напевах два различных метрических принципа сосуществуют.

Обрядовые песни южной России, как правило, подчеркнута метричны, ведь они сопровождаются плясовым движением, мерно организующим временные соотношения между звуками. Но отправные точки метрической схемы могут быть при этом резко противоположны: два различных метрических «контура» совмещаются друг с другом, нападываясь один на другой. В таких случаях мы имеем дело с явлением полиметрии (биметрии) в народной песне.

*Пример 121* (см. знаки " над нотным станом, а также пример 119 а)<sup>1</sup>.

Мы уже обращали внимание на возможность различной тактовой редакции песен типа «Камаринской», если исходить либо из двух конт-

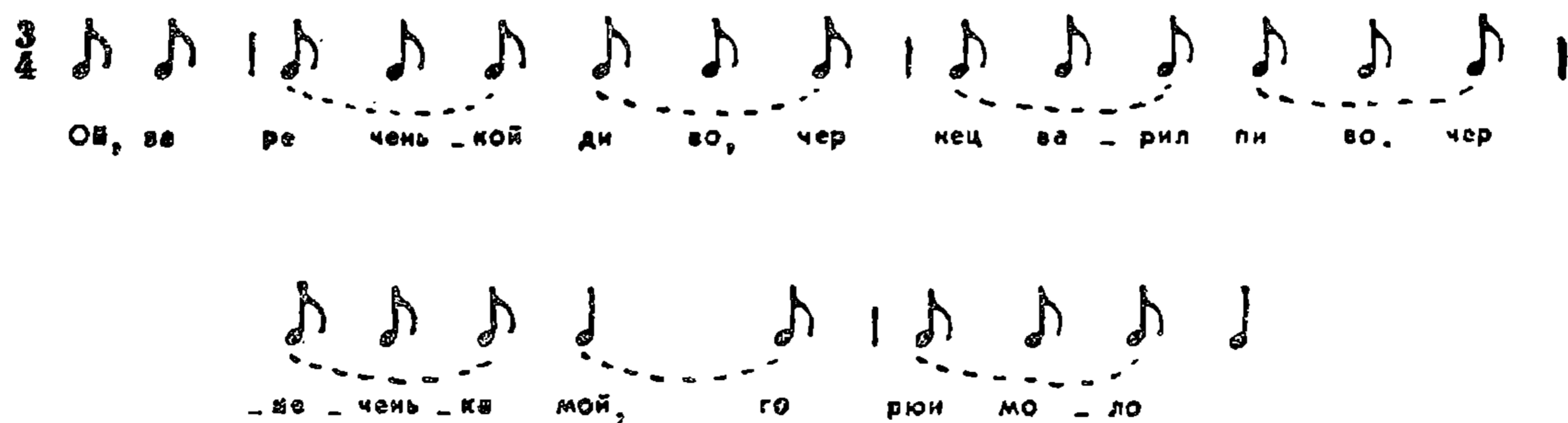
растных типов плясового движения



либо, учитывая возможность хороводного движения шагом, с группировкой основных длительностей два раза по три.

По-разному, как с выделением логических ударений стиха, поддерживаемых музыкальными акцентами (как в примере 149), так и по

<sup>1</sup> В. Захаров в тактировке песни «Ой, за речкою диво» (30, № 31) выявил еще одну, третью, возможность метроритмической трактовки песен, основанных на равномерном трехдольном движении с чередованием пяти-шестислоговых стиховых синтагм:



Возможен и четвертый способ тактировки —  $\frac{6}{8}$  (см. пунктирные лиги).

цезурам мерно-цезурованного стиха (та-та-ре шли, ка-вы-лу жгли),



соответствующим завершению музыкальных фраз и мотивов, может быть тактирована песня «Про татарский полон» (см. также пример 2).

Именно такая внутренняя противоречивость народного метра порождает основные трудности при тактировании народных песен. Все же, как мы установили выше, в южнорусском фольклоре в большинстве случаев более верным, более органичным оказывается принцип распределения тактовых черт по стиховым цезурам.

Укажем еще на одно характерное свойство южнорусской песенной метроритмики. Как явствует из примеров 112, 113, 114, 115, музыкально-слоговой ритм является, как правило, чрезвычайно устойчивым элементом музыкальной формы.

В то же время встречаются среди южнорусских песен оригинальные исключения из правила.

Так, в белгородской песне «За горою, за крутою» внутренние смещения ритмических соотношений образуют особый метрический «каркас», не совпадающий с традиционным (см. пример 113 а, е). В то же время общее количество музыкальных времен остается таким же, как и в других примерах данного типа. Таким образом, традиционная метрическая конструкция сочетается в белгородском варианте с иной конструкцией, диктуемой музыкально-слововым ритмом (тактовые черты совпадают с цезурами стиха).

*Примеры 122а, б*

Кроме того, равномерная повторность основных элементов плясового движения составляет самостоятельный метрический «остов» с равномерным двухдольным чередованием сильных и слабых долей.

*Пример 122в*

Следовательно, в интересующем нас случае в одной песне сосуществуют по крайней мере три метрические системы. Каждая из них по-своему логична, а вместе они составляют сложную полиметрическую структуру (см. пример 122).

Сходный случай несовпадения метрики, определяемой музыкально-слововым ритмом, с метрикой, подчиняющейся требованиям народной хореографии, мы наблюдаем в хороводной песне Воронежской области «За рекой, рекой, за быстрой такой».

*Пример 123 а*

Во время исполнения этой песни участники зимнего хоровода мерно покачиваются из стороны в сторону. Инерция неторопливого покачивания, согласующегося с пением, создает отчетливую метрическую пульсацию. При этом движения корпуса исполнителей как «живой маятник» отсчитывают трехдольные такты, грани которых совпадают с точками членения напева на музыкальные фразы<sup>1</sup>. В этом противо-

<sup>1</sup> В хороводной песне «Во лугах, лугах», принадлежащей к тому же типу зимних хороводных и записанной от тех же исполнителей, что и анализируемый пример, трехдольность членения напева ощущается еще более явно (см. пример 123 а).

речи двухфазного колебания (отклонение влево — возвращение к состоянию покоя, отклонение вправо — снова возвращение в исходную точку) и трехдольной метрической схемы уже содержится элемент полиметрии, правда, не ярко выраженной.

*Пример 123 а — г*

В то же время музыкально-слоговой ритм «диктует» напеву свои требования. Метрическое сечение напева по цезурам стиха не совпадает с метром, идущим от хореографического движения и от музыкальной структуры напева. Поэтому наряду с крупными трехдольными метрическими звеньями в анализируемой песне отчетливо проявляется переменный размер с вдвое учащенной метрической пульсацией:  $[7+5]+[8+4]$ .

В результате того обстоятельства, что синтаксическая структура напева не согласуется с синтаксической структурой стиха (стих «перекрывает» цезуру напева), возникает своеобразный весьма привлекательный эффект капризного несовпадения элементов формы, и в то же время создается впечатление взаимопроникновения частей, их прочного сцепления воедино (как естественное соединение концов бревен в срубе русской избы создает надежный каркас для всей постройки).

Таковы проявления принципов полиритмии и полиметрии в музыкальном фольклоре южной России.

#### Выводы

Итак, главные особенности метроритмики южнорусских песен кратко сводятся к следующим.

В основе метроритмического строения обрядовых песен лежит музыкально-ритмическое разделение на песенные синтагмы.

Одним из наиболее характерных для анализируемого стиля ритмических приемов является дробление или, наоборот, усечение силлабической основы стиха, что ведет к разнообразному ритмическому варьированию. Как правило, при разрастании размеров стиха за пределы силлабической схемы в музыке наблюдается ритмическое дробление начальных долей песенной синтагмы.

Внутри песенных синтагм ритмический рисунок бывает обычно таков, что длительности звуков постепенно возрастают от начала к концу. Как правило, метрически сильной в таких случаях оказывается дробная фигура в начале построения.

Это обстоятельство, как и целый ряд других признаков, свидетельствует о том, что песенная синтагма обычно выполняет роль такта.

Некоторые южнорусские обрядовые песни имеют смешанный тип метрического строения, когда тактовая черта попеременно выполняет то разделительную, то соединительную функцию.

Особняком в отношении метрической организации стоят протяжные песни южной России. В них чаще всего наблюдается акцентный тип метрики с мерным чередованием равных тактов.

Необходимо отметить ритмическую изобретательность южнорусских певцов. Богатое использование переменных и смешанных размеров, варьирование музыкально-слогового ритма, художественно оправданные нарушения канонов ритмического соотношения стиха и напева — все это свидетельствует о богатой творческой фантазии создателей местного фольклора.

Активность песенной ритмики в южнорусском фольклоре проявляется в широком использовании синкоп, применении разнообразных приемов дробления (огласовка согласных, введение дополнительных внутрислоговых гласных и т. д.).

Исключительная интенсивность ритмического развития связана с использованием принципов полиритмии и полиметрии. Впечатляющая яркость, свежесть, экспрессия песенных образцов южнорусского фольклора во многом происходит от местных особенностей песенной ритмики, ее богатства, насыщенности, волевой устремленности.

## Глава восьмая

**Нестрофические структуры** Большая часть песен южной России имеет строфическое строение<sup>1</sup>, но встречаются и такие песни, в которых строфическая организация отсутствует. С них, как более простых образцов песенной формы, мы и начинаем обзор.

Структура целого ряда местных песен, преимущественно обрядовых, опирается на короткое музыкальное построение, соответствующее одному стиху и повторяемое многократно каждый раз с новыми словами. Формы такого типа достаточно свободны. Музыкальные фразы в них не объединяются в предложения либо в период. Размеры произведения целиком зависят от количества стихов.

Подобные нестрофические структуры обычно весьма несложны. В основе их — принцип повторности. Однако непрерывное повторение элементарного музыкального оборота имеет подчас неодинаковый выразительный смысл.

В некоторых случаях с помощью такого приема имитируются монотонные просительные интонации. Это можно наблюдать, например, в колядках и щедровках.

### *Пример 124*

Иное выразительное значение приобретает аналогичный способ формообразования в песнях юмористического характера. В них нарочитое повторение одной музыкальной фразы (словно бестолковое «топтанье на месте») производит комическое впечатление. Поэтому структуры такого типа широко используются в детских прибаутках и шуточных песнях.

### *Пример 125*

Особую разновидность нестрофической композиции представляет форма причитания. В южнорусских плачах музыкальная интонация свободно следует за изменениями интонации речевой. Величина музыкальных построений изменяется в зависимости от протяженности стихов.

---

<sup>1</sup> Под формой музыкально-поэтической строфы автор подразумевает объединение двух или нескольких музыкальных фраз или предложений (совпадающих с границами стиховых строк) в одно синтаксически завершенное построение.

В отличие от северных причитаний, в большинстве своем имеющих строго определенную структуру и ясно очерченную мелодию, южно-русский плач — это свободная музыкальная декламация на основе варьирования одной интонационной «ячейки» неширокого диапазона.

*Пример 126*

Не имеют строфического оформления также некоторые плясовые и пастушеские инструментальные наигрыши. В них отдельные составные элементы формы чередуются в более или менее произвольной последовательности.

*Примеры 127, 128, 129*

Таковы основные разновидности нестрофических песенных структур в народном творчестве южной России.

<p><b>Строфика обрядовых песен</b></p>	Южнорусские песни, имеющие строфическую организацию, можно разделить на две большие группы.
--	---

К первой группе относятся главным образом песни свадебные и хороводные, ко второй — протяжные («тягальные»).

Рассмотрим сначала песни, принадлежащие к первой группе.

Музыкально-поэтические строфы большинства свадебных и хороводных песен образуются путем логического объединения в одно целое нескольких песенных синтагм.

От того, по какому принципу соотносятся песенные синтагмы внутри строфы, зависит особенность конкретной песенной формы.

В обрядовом музыкальном фольклоре южной России существует два основных типа строфических структур, различающихся между собой по принципу взаимодействия стиха с напевом.

<p><b>Принцип соответствия формообразующих элементов</b></p>	К первому типу принадлежат песенные строфы, в которых соблюдается точное соответствие каждого отдельного музыкального построения строго определенному, только с этим (и не с каким иным) <sup>1</sup> построением сочетающемуся стихотворному отрывку. Песенная синтагма в композициях, подчиняющихся такому принципу, выступает как вполне самостоятельный целостный элемент формы.
--	--

Наибольшее распространение в южнорусском народном творчестве получили песни с двухчастными строфами, состоящими из восьми песенных синтагм, сгруппированных по четыре.

Первая часть такой строфы состоит из двух фраз, каждая из которых объединяет две синтагмы. Музыкальная структура второй части — варьированное повторение первой; поэтическая «канва» в ней несколько иная: место слов с определенным значением занимают асемантические припевные слова.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Здесь в расчет не принимаются припевные слова, заменяющие любую часть стиха.

<sup>2</sup> При характеристике типовых строфических структур в обрядовом песенном фольклоре русского Юга автор пользуется принятой в фольклористике методикой сопоставления музыкального синтаксиса со стиховым. Части напева, соответствующие песенным синтагмам, обозначаются буквами, расположенными в числителе. Буквы, символизирующие ту или иную часть поэтической строфы, располагаются в знаменателе схемы. Припевные слова обозначаются буквой «п».

Пример 130<sup>1</sup>

$$\frac{\begin{array}{cc} A & B \\ (a + b) + (c + r) \\ A & B \end{array}}{\begin{array}{cc} A & B \\ (a + b) + (c + r) \\ A & B \end{array}} + \frac{\begin{array}{cc} A_1 & B_1 \\ (a^1 + b^1) + (c^1 + r^1) \\ n & n_1 \end{array}}{\begin{array}{cc} A_1 & B_1 \\ (a^1 + b^1) + (c^1 + r^1) \\ n & n_1 \end{array}}$$

(См. также примеры 14а, 42).

В ряде случаев фразы равны не двум, а одной песенной синтагме.

Пример 131 (см. также примеры 4, 45)

Тогда схема строфы выглядит следующим образом:

$$\frac{a + b}{a + b} + \frac{a^1 + b^1}{n + n^1}$$

Встречается разновидность двухчастной строфы, когда припевные слова составляют только первую фразу второй части. Текст и напев заключающей строфу фразы соответствует второй фразе первой части.

Примеры 132 (см. схему I); 133 (см. схему II)

$$\begin{array}{cc} \text{схема I} & \text{схема II} \\ \frac{a + b}{a + b} + \frac{a^1 + b^1}{n + b} & \frac{\begin{array}{cc} A & B \\ a + b + a + r \\ A & B \end{array}}{\begin{array}{cc} A & B \\ a + b + a + r \\ A & B \end{array}} + \frac{\begin{array}{cc} A_1 & B_1 \\ a^1 + b^1 + a^1 + r^1 \\ n & n_1 + b & r_1 \end{array}}{\begin{array}{cc} A_1 & B_1 \\ a^1 + b^1 + a^1 + r^1 \\ n & n_1 + b & r_1 \end{array}} \end{array}$$

(См. также пример 116 а — е)

Иногда первая фраза второй части построена на новом музыкальном материале:

$$\frac{a + b}{a + b} + \frac{a + b^1}{n + b^1}$$

(см. пример 102).

Изредка в свадебных и хороводных песнях встречается двухчастная строфа без припевных слов. В некоторых из таких песен один стих распет на всю строфу (в первой части строфы дважды повторено первое полустихье). Данная структура распространена далеко за пределами южнорусского региона и связана с хороводными песнями, в которых движение шагом чередуется с приплясыванием:

$$\frac{A + A_1}{A + A} + \frac{\begin{array}{cc} B & B_1 \\ (a + b) & a_1 + b_1 \\ B & B \end{array}}{\begin{array}{cc} B & B_1 \\ (a + b) & a_1 + b_1 \\ B & B \end{array}}$$

(см. пример 75).

<sup>1</sup> Во всех примерах, где рассматривается строение строфы, для анализа берется первая строфа песни.

Гораздо более характерны для интересующего нас художественного «диалекта» структуры нечетные, когда каждая полустрофа может состоять из трех песенных синтагм. В схеме это выглядит следующим образом:

$$\frac{a + b + c}{a + b + c} + \frac{a^1 + b^1 + c^1}{n + n_1 + c}$$

(См. пример 115, а также примеры 10, 50а, 51б, 77, 95, 144.)

Встречаются также одночастные строфы (без припева), членящиеся на три построения.

*Пример 134*

$$\frac{a + b + c^1}{a + b + c}$$

Особо нужно отметить типично южнорусскую музыкально-поэтическую строфу, в которой каждая третья синтагма по объему равна двум предшествующим (со стихом типа коломыйки)

$$\frac{a + b + c}{a + b + c} + \frac{a^1 + b^1 + c^1}{n + n_1 + c^1}$$

(см. пример 112).

Следует указать также на такие явления, когда при отсутствии повторности напев точно соответствует стиху и каждая песенная синтагма формируется на базе совершенно нового материала (как музыкального, так и словесного).

Песни, имеющие подобную структуру, отличаются особым разнообразием и богатством выразительных средств.

*Примеры 135, 136 (см. схемы I, II)*

$$I \quad \frac{a + b}{a + b} + \frac{c}{n}; \quad II \quad \frac{a + b + c + r}{a + b + c + r}$$

Все перечисленные формы песенных строф отличаются тем общим свойством, что их музыкальный синтаксис в основном аналогичен стиховому. Напев точно следует за текстом, как бы проясняя структуру и выразительный смысл стиха.

Структурное  
несоответствие  
стиха напеву

Однако можно привести множество примеров, когда музыкальная структура строфы свадебных и хороводных песен не соответствует стиховой. Построение напева подчиняется в таких случаях особой логике, отличной от логики формирования поэтической строфы. Подобная двуплановость композиции имеет важные художественные преимущества. Несовпадение граней структуры стиха и напева сглаживает конструктивные «швы» песенной формы, возникают неожиданные оригинальные композиционные решения. Все разновидности подобных структур можно отнести ко второму типу формообразования.

Простейший случай несовпадения формы стиха с формой напева — когда напев представляет собой варьированное повторение одной фразы, а повторение каждого стиха в поэтическом тексте организует его в двустрочные строфы.

*Пример 137*

Приведенная песня «Ты, Анна Григорьевна» по своему обрядовому назначению принадлежит к тем особым «просительным» припевкам, которыми завершается цикл свадебных величальных песен: девушки с шутливой настойчивостью просят, чтобы с ними расплатились по достоинству.

Если мы сравним эту песню с колядкой «Щедрики, ведрики» (см. пример 124), то обнаружим в музыкальном строении обоих образцов большое сходство, что объясняется близостью их образного содержания: как в том, так и в другом напеве без труда можно установить мелодическое родство музыкальных фраз с речевыми интонациями просьбы. Отсюда вытекает основная особенность музыкальной формы: в обоих случаях целое состоит из повторения сходных музыкальных построений.

При сопоставлении стихотворных рядов в сравниваемых примерах мы заметим, что в то время, как в колядке строки следуют подряд, без повторений, в свадебной припевке они повторяются. Двустилие, полученное в результате повторения строки, представляет собой хотя и не обособленную, но все же в известной мере замкнутую форму; благодаря сцеплению двух одинаковых стиховых строк образуется относительно завершенная структурная «ячейка»:

$$\frac{a + a}{a + a} \quad \frac{a + a}{b + b}$$

Достаточная оформленность такого стихового образования вполне позволяет определить его как песенную поэтическую строфу.

Таким образом, в интересующем нас примере музыкально-поэтическая строфа образуется исключительно благодаря особенностям стиховой организации. Основная формообразующая роль принадлежит в данном случае стиху.

Более сложный тип строфы находим в плясовой хороводной песне «Девка по саду ходила». Здесь четыре стиховых строки — две последние служат припевом — распеты посредством мелодико-ритмического варьирования одной музыкальной фразы.

*Пример 138*

$$\frac{A + A_1 + A_2 + A_3}{A + B + П + П}$$

Многократное повторение одного и того же ритмического построения сообщает исполнению песни особое эмоциональное напряжение. Неуклонное «нагнетание» эмоции оказывает порой почти гипнотическое воздействие на народных певцов: они все больше воодушевляются и входят в экстаз.

Оригинально несимметричное строение строфы в воронежской обрядовой песне «Ой, Марьюшка у батюшки дорогая была гостица». Здесь также все музыкальные фразы являются вариантами по отношению друг к другу.

*Пример 139*

$$\frac{A + A_1 + A_2}{A + B \quad П}$$

Принцип варьированного повторения одного музыкального построения при строфической оформленности поэтического текста характерен также для некоторых обрядовых песен лирического содержания. Например, в воронежской песне «Текут речушки», благодаря многократной повторности выразительного музыкального оборота, близкого интонации жалобы, передается настроение глубокой печали. Мы будто слышим горестные восклицания героини песенного произведения — девушки-сироты, оставшейся без родительского благословения.

*Пример 140*

Данный пример показателен с точки зрения структуры. Строфы песни «Текут речушки» имеют неодинаковое строение. Музыкальная форма здесь лишена определенности границ, масштаба, поскольку каждая музыкальная фраза может быть повторена неодинаковое количество раз без ущерба для общего впечатления. Поэтому вслед за изменением в структуре поэтической строфы естественно изменяется структура строфы музыкальной:

*Схема первой строфы*

$$\frac{A + A_1 + A_2}{A + B + B}$$

*Схема второй строфы*

$$\frac{A + A_2}{B + B}$$

В песенных строфах, имеющих закругленную музыкальную форму, несовпадения в последовательности повторяемых элементов музыкальной и стиховой структуры проявляются по-иному. Прежде всего следует обратить внимание на случаи различной группировки повторяемых элементов формы в напеве и стихе. Такой композиционный принцип можно условно назвать принципом «несоответствия повторности»<sup>1</sup>.

*Пример 141*

Приведем композиционные схемы песенных строф подобного строения:

$$\frac{a + b + b^1}{a + a + b} \text{ (см. пример 141)}; \frac{a + b}{a + b} + \frac{a + r}{n + b} + \frac{a^1 + r^1}{b + r} \text{ (см. пример 145)};$$

$$\frac{a + b + a}{a + b + b} + \frac{r + b^1 + a^1}{n + b + b} \text{ (см. пример 8)}; \frac{a + b}{a + a} + \frac{a + a^1}{b + b} \text{ (см. пример 89)};$$

<sup>1</sup> Разумеется, внутри подобных композиций возможны частные случаи структурного совпадения отдельных элементов стиха и напева.

$$\frac{a + a + b + b^1}{a + b + b + a} \text{ (см. пример 76 а); } \frac{a + b + a}{a + b + n} + \frac{г + д + е}{a + б + n^1} \text{ (см. пример 113)}$$

Таким образом, наряду с разнообразными строфическими формами, в которых строение стиха аналогично строению напева, на юге России большое распространение получили песенные композиции с неодинаковой структурой стиха и напева. В этом можно усмотреть один из общих принципов несовпадения элементов формы, типичных для формообразования в южнорусском песенном фольклоре. Наиболее очевиден данный принцип в так называемых цепных строфических формах.

**Цепная связь  
песенных строф**

В народном пении ощущается стремление к достижению единства, целостности всего многострофного «песенного организма». Этому во многом способствует заимствование каждой последующей строфой части стихотворного текста из предыдущей строфы. Подобный прием обеспечивает тесную связь между строфами, поскольку первая часть каждой новой строфы по содержанию как будто принадлежит еще и предшествующей строфе, повторяя последние строки ее значащего стихотворного текста. Так образуется цепная строфическая форма. Для песенного творчества южной России типичны следующие две ее разновидности:

**Цепные формы с припевом:**

$$A + B + П + П / B + B + П + П \text{ и т. д. (см. примеры)}$$

**Цепные формы без припева:**

$$A + A + B / B + B + B \text{ и т. д. (см. пример 141).}$$

Приведем некоторые оригинальные случаи использования цепных форм в песенном фольклоре русского Юга.

В белгородской «говеенской» песне «Заря наша вечерняя» достаточно развитая музыкально-поэтическая строфа строится таким образом, что из пяти песенных синтагм, входящих в ее состав, лишь одна (третья) основывается на новом словесном материале.

**Пример 142**

$$A + A + B + П + П^1 / B + B + B + П + П^1 / B + B + Г + П + П^1$$

В хороводной песне «Улица мала, карагод велик» первый стих двуступишия повторяется в пределах первой строфы, а второй переходит в запев следующей строфы.

**Пример 143**

Особенно оригинальна форма свадебных песен, в которых в начале каждой строфы исполняются сольные зачины с припевными словами. Поскольку в большинстве русских песен припевные слова завершают

строфу, отступление от этого правила можно рассматривать как весьма смелый и своеобразный композиционный прием<sup>1</sup>:

*Примеры 144, 145*

$$\begin{array}{l}
 \text{запев} \qquad \qquad \text{хоровой раздел} \qquad \qquad \text{запев} \qquad \qquad \text{хоровой раздел} \\
 \text{а) } (а + б + в) + (п + п^1 + в) + (г + д + е) / (п + п^1 + е) + (п + п^1 + е) + (ж + з + и) \\
 \text{б) } (а \qquad б) + (п \qquad б) + (в \qquad г) / (п \qquad г) + (п \qquad г) + (д \qquad е)
 \end{array}$$

В приведенных песнях мы видим сложную структуру, когда из трех частей строфы две принадлежат (по стиху) еще к предыдущей части формы.

Итак, связность развития, большая цельность композиции достигается в обрядовом южнорусском фольклоре главным образом благодаря богатому и разнообразному использованию цепных форм.

Подобный принцип связи песенных строф встречается в самых разных стилистических разновидностях русских песен. Однако только что разобранные образцы южнорусского фольклора демонстрируют такие виды цепных форм, которые можно рассматривать как существенные композиционные особенности данного песенного «диалекта». Сквозное, безостановочное развитие показательно для южнорусских песен с движением, в отличие, скажем, от старожильческих песен Сибири, каждая строфа которых обособлена (см. 61).

**Полифоническая  
биструктура**

Отметим еще одну совершенно уникальную форму, обнаруженную в свадебных песнях села Фоцеватова Белгородской области. Исполнители делятся на две группы — два хора. Оба хора имеют самостоятельные партии, причем второй хор вступает позже первого. Взаимодействие двух хоров образует ярко выраженную полифоническую фактуру таких свадебных песен. Принцип биструктурности проявляется здесь особенно рельефно (см. пример 115ж).

**Принципы  
формообразования  
протяжных песен**

Формообразование протяжных («тягальных») песен подчиняется особым правилам. Если для определения формы большинства произведений обрядового фольклора следует рассмотреть внутреннюю группировку песенных синтагм, то для выявления структуры протяжных песен необходимо применять несколько иную методику анализа<sup>2</sup>. Анализируя структуру лирической песни, мы должны принять в расчет целый ряд признаков.

Уже особенности многоголосной фактуры заметно влияют в данном случае на формообразование. Например, унисонные «узлы» отделяют одно музыкальное построение от другого.

<sup>1</sup> Особенности строфического строения таночных песен с припевными словами «лелимье, лелим» в начале строфы рассматриваются в книге А. В. Рудневой «Танки и карагоды Курской области» (84).

<sup>2</sup> Деление на песенные синтагмы «подспудно» ощущается во многих лирических песнях. Однако синтаксически отграниченные «отрезки» стиха в протяжной песне настолько обширны по наполняющему их музыкальному времени, что формообразующие свойства таких разросшихся синтагм весьма ослаблены.

Мелодико-интонационные и гармонические факторы также оказывают должное воздействие на оформление музыкального материала. В частности, смысловое выделение большесекундового вводного тона в ряде случаев способствует завершению одного из основных разделов формы. Нередко та или иная последовательность звуков или созвучий, объединяясь по законам мелодико-интонационной, гармонической или полифонической логики, образует цельное построение, обладающее свойствами структурного звена.

Немаловажную роль в кристаллизации формы протяжных песен играют метроритмические закономерности.

И, наконец, песенный стих со специфическими «разрывами» слов, с повторениями того или иного оборота речи и т. п. создает особую «канву» для внутренней компоновки элементов формы.

Для определения структуры лирических протяжных песен необходимо принять в расчет все перечисленные факторы в их взаимодействии, и тогда выявятся определенные типы структур, каждый из которых обладает собственными, достаточно характерными особенностями.

#### Роль сольного запева

Весьма существенную роль в формообразовании лирических (протяжных) песен играет сольный запев<sup>1</sup>. Он обычно служит экспозицией основной музыкальной мысли. Как правило, запев состоит из двух частей. В первой части запевала может полнее всего проявить свою индивидуальность. Здесь он волен достаточно свободно варьировать и видоизменять напев. Один и тот же певец нередко использует в запевах к разным песням сходные излюбленные мелодические обороты.

#### Пример 146

В то же время в одной и той же песне первые части зачинов у разных народных мастеров звучат по-разному. Начало запева нередко исполняется в свободной импровизационной форме *tempo rubato*.

#### Пример 147

Вторая половина запева, непосредственно вводящая в хоровой раздел, более лаконична и менее распевна, чем первая. В отношении темпа эта часть формы строго соответствует хоровому разделу. Здесь запевала принимает на себя обязанности «дирижера», показывая всем участникам пения основной характер исполнения. Нередко заключительное построение запева структурно принадлежит уже хоровому разделу, сливается с ним (см. примеры 150 а, б, 151 а, б), хотя в ряде случаев запев образует самостоятельную закругленную структуру (см. примеры 151 в, 153 в). Когда запев «вливается» в основной раздел формы, хор обычно вступает не сразу, а постепенно. К ведущему присоединяется, как бы поддерживая его, один певец, потом еще несколько и, наконец, в исполнение песни включаются все участники коллектива. Запев будто «обрастает» голосами хора.

<sup>1</sup> В плясовых песнях (свадебных и хороводных, а также в колядках) запев значительно менее развит и используется нередко лишь в начале первой строфы; все последующие строфы исполняются хором от начала до конца (см. примеры 131, 134 а, 135, 137, 138).

Таким образом, хоровая партитура как бы рождается и вырастает из одноголосного запева. Во второй половине зачина запевала уже не свободен в своем творчестве, лишен возможности импровизировать. Заключительные части запевов к одной и той же песне, исполненные разными певцами, почти не различаются между собой.

*Пример 148*

В большинстве случаев запев неотделим от хоровой части песни, поэтому при анализе его нельзя «отсечь» от основного «организма» произведения.

Не подлежит сомнению, что среди песенных форм существуют ранние и сравнительно поздние. Однако точно определить время рождения той или иной разновидности структур чрезвычайно трудно. Еще труднее установить, какой была песня в пору ее зарождения, без наслоений, привнесенных временем. И все же попытаемся, опираясь на свои наблюдения, наметить в общих чертах историческую эволюцию форм южнорусской песенной лирики, рассмотрев сначала структуры наиболее традиционные, с нашей точки зрения, а затем уже — более поздние. При этом по возможности постараемся установить их генетическую преемственность. Иными словами, попробуем проследить развитие композиционного мышления носителей южнорусского фольклора.

<p>Простая музыкальная периодичность</p>	По всей вероятности, еще во времена освоения «дикого поля» русскими ратными людьми сложилась такая песенная форма, когда одна лаконичная музыкальная фраза повторяется несколько раз подряд с небольшими вариационными изменениями. В такой форме изложена песня «Там татаре шли». <sup>1</sup>
--	---

*Пример 149а*

Уже в запеве полностью выявляется основной интонационный контур, завоевывается весь звукоряд. Здесь же намечается главный интонационно-гармонический конфликт между тоническим устоем и больше-секундовым вводным тоном (ля-бемоль). Однако интонационно запев несколько отличается от двух последующих построений, сходных между собой. Первое из них начинается с повторения слов «там татаре шли». Упругий мотив энергично завоевывает нижнюю и верхнюю границы напева и плавно ниспадает от вершины увеличенной кварты к ее основанию. Со слов «они ковылу жгли» начинается второе, заключительное проведение формообразующего мотива.

Подобный способ формообразования еще не позволяет строфе приобрести классическую завершенность. Структуры такого типа достаточно аморфны (ср. со сходными структурами обрядовых песен). В этом нетрудно убедиться, если сравнить первую строфу с четвертой. Диапазон последней разрастается вверх, структура ширится. Появляются верхние вспомогательные звуки, выходящие за границы тритона. Формообразующий мотив повторяется трижды, а не дважды, как в предыдущих строфах и в части последующих<sup>2</sup>. Таким образом, при

<sup>1</sup> Принадлежность этой песни к раннему периоду колонизации степных окраин Русского государства обосновывается в главе второй настоящей работы.

<sup>2</sup> Шестая строфа достигает еще больших размеров.

простом повторении музыкального построения, ввиду слабой оформленности такого приема, возможны колебания в размерах песенных строф.

По такому же принципу образуются строфы в масленичной песне «Я летала перепелкою».

*Пример 149 б*

Целое в них составляется из нескольких сходных музыкальных построений. Лишь заключительная, каденционная фраза несколько отличается от всех остальных. В этом примере величина песенных строф также неодинакова: четвертая строфа больше предыдущих на одно построение.

Данная песня — пример промежуточного жанра между обрядом и лирикой. В ней наличествуют важные признаки обрядовости: приуроченность исполнения к определенному празднику, образование строфы путем связи песенных синтагм. В то же время по образному содержанию она глубоко лирична. Можно предположить, что обрядовые песни подобного типа послужили генетической основой для нарождающейся песенной лирики. Во всяком случае, структурное сходство ранних лирических песен с некоторыми обрядовыми очевидно. Так, в рассматриваемой выше песне «Там татаре шли» достаточно ощутимо членение целого на песенные синтагмы.

Мы видим, что главное свойство структуры анализируемых двух песен — это непрерывное возвращение к исходному музыкальному материалу. Поэтому для удобства классификации можно условно назвать данный принцип формообразования «простая музыкальная периодичность».

Последование  
родственных  
структурных  
компонентов  
(пластичная  
структура)

Родствен данному принципу способ формообразования, основанный на непрерывном возобновлении короткой интонации или компактного интонационно-гармонического оборота. Как правило, и в данном случае происходит борьба между соседними тонами или двумя созвучиями,

одно из которых неустойчиво, а тоникальные свойства другого ослаблены. Завершением строфы служит ритмически выделенный унисон на главном устое.

*Пример 150 а*

Отличие данной формы от формы «музыкальная периодичность» заключается в том, что структурного единообразия в следующих друг за другом музыкальных построениях не наблюдается. Меняются их размеры и ритмическое «наполнение». Неизменной остается лишь система ладовых, интонационных, гармонических тяготений.

Образно можно назвать данный тип структуры «пластичной формой», так как родственные интонации и созвучия каждый раз по-новому группируются во времени, то растягиваясь, то сжимаясь. Следует отметить, что при видимой свободе в компоновке внутренних элементов формы, структура строфы в песнях данного типа опирается на строго определенный стиховой «костяк».

*Пример 150 б*

Стиховая основа здесь — нерифмованное двустишие: 8+8 слогов.

Вспомни, старый друг-приятель,  
Свое прежнее приятство.  
Целованье, милованье,  
С милым дружкой обманье.

В песне «Где ж ты был, шельма, пробывал» основная стиховая конструкция — двестише: 7+5 слогов.

По чужой сторонке  
Далеко летал.  
Соловей-соловушка  
Смутен, невесел,  
Повесил головушку,  
Зерна не клюет.  
Склевал бы я зернышко —  
Да волюшки нет.  
Запел бы я песенку —  
Да голосу нет.

Однотональная  
двухчастная форма

Одной из весьма типичных для юга России песенных форм является такая, когда вслед за структурно замкнутым построением экспозиционного типа следует другое, развивающее и завершающее музыкальную мысль. В такой форме изложена баллада «У нас во славном городе». Ее запев с частью хорового раздела составляет первую часть строфы<sup>1</sup>, завершающуюся длительным унисоном на главном устое.

*Пример 151 а*

Благодаря тому, что слово на месте ритмической остановки обрывается посередине («новая нови...»), с одной стороны, усиливается эффект разорванности, расчлененности формы, а с другой — достигается впечатление незавершенности мысли; мы ожидаем ее продолжения. И действительно, начинается вторая часть, причем на нее падает основная смысловая нагрузка. Этому способствует развитость многоголосной фактуры, богатство гармонических и полифонических средств, красочное и напряженное кадансирование.

Одно из важных качеств, которым отличаются песни, имеющие подобную структуру, — сохранение одной тональности на всем протяжении строфы (отсутствие отклонений и модуляций). Этот сопутствующий признак весьма существен для данной формы, которую можно назвать «однотональной двухчастной». Из приведенного примера видно, что «однотональная двухчастная» форма родственна форме «пластичной» и, очевидно, генетически с ней связана. В самом деле, здесь также можно наблюдать прихотливую игру аккордами соседних ступеней, волнообразную текучесть музыкальной мысли.

Сходство обеих структур проявляется также в общности стиховой основы. Чаще всего ее образуют двестишия: 7+5 либо 6+5 слогов (ср. примеры, 150а и 151).

1. Проявилась новая  
Да новинушка.  
Как жена мужа, она

<sup>1</sup> Поскольку строфа народной песни — это самостоятельное образование миннаторных размеров, музыкальные построения внутри строфы, несмотря на их небольшую протяженность, вполне могут рассматриваться как части целого.

- Ненавидела.  
Повела в зеленый сад  
Да зарезала.
2. Соловей с кукушкой  
Сговаривался.  
Полетим, кукушка,  
Во зеленой сад.  
В зеленом во саде  
Молодец гулял.
3. Красота, красотишка,  
Красота моя.  
Привела красотишка  
Парня до стыда.

Однако далеко не во всех лирических песнях **Сечение на неустое** музыкально-поэтические строфы с рельефным внутренним членением имеют такую однотональную структуру, когда все разделы строфы оканчиваются на одном и том же звуке (тоническом устое). Чрезвычайно распространены на юге России песни, в строфах которых одно из музыкальных построений завершается на большесекундовом вводном тоне. На короткое время возникает ощущение отклонения в тональность VII ступени. Затем следует каденционный оборот, закрепляющий основную тональность.

#### *Пример 152*

Песни с подобным строением можно встретить не только на юге России, они звучат повсеместно и неоднократно были записаны собирателями прошлого. Еще в минувшем столетии А. Бородин воспринял эту структуру как подлинно национальное явление, претворив ее в известном хоре поселян из оперы «Князь Игорь».

Песенные строфы, в которых содержится кратковременное отклонение в тональность, расположенную большой секундой ниже тоники, могут быть как двухчастными (см. пример 153 а), так и трехчастными (153 б, г), изредка — четырехчастными (153 в).

#### *Пример 153*

Если строфа трехчастна, первое построение обычно завершается тоническим устоем; к унисону на VII ступени голоса сходятся перед началом заключительной части (см. пример 153 б).

Можно обозначить структуры подобного типа общим названием «форма сечения на вводном тоне»<sup>1</sup>. По сравнению со всеми рассмотренными выше, данная структура отличается большей логичностью, большей закругленностью. Благодаря подчеркиванию неустойчивой ступени лада в момент кульминации достигается значительная весомость заключительной тоники, а вместе с тем и большая законченность музыкального высказывания.

Песни, принадлежащие к данному типу формообразования, имеют неодинаковую стиховую основу. В одних случаях это нерифмованные строки хореического склада с тремя логическими акцентами:

1. Ох, любитель он, любитель дорогой,  
Какова любовь на свете горяча.
2. Прокатились развеселы наши дни.  
Наступали слезовые времена.

<sup>1</sup> В данном случае чисто ладовый признак оказывается отчетливым «индикатором», указывающим на отличительную особенность формы.

В других — силлабический пятисложник:

1. Ничего горы  
Не породили.
2. Жаворонушка,  
Вольна пташечка,  
Ты воспой весной  
На проталинке.

Встречаются также стихи, по стилю переходные от поздних виршевых форм к силлаботонике:

Летел орел через садик,  
Да стал калину ломать.  
Любил парень девчоночку,  
Да не схотел ее брать.

Композиционный принцип отклонения в тональность неустойчивых ступеней ладового звукоряда с последующим возвращением к тонике типичен для многих лирических песен строфической формы. Однако конкретные проявления его в разных песнях неодинаковы. Например, в песне «Соловей, соловка»<sup>1</sup> происходит отклонение в тональность II, а не VII ступени, как в вышерассмотренных образцах.

#### Пример 154

Напев обладает весьма развитой ладовой структурой: каждая из трех частей песенной строфы оканчивается на новом устое. «Круговорот» тональностей обеспечивает непрерывное развитие формы песни в целом, усиливает связь отдельных строф между собой.

Таковы простые строфические структуры, характерные для южно-русской лирики.

#### Повторение хорового раздела

Обратимся теперь к анализу более развитых образцов традиционных песен, композиция которых складывается из двух структурно завершенных разделов, так или иначе скрепленных в единое целое.

Одна из таких форм, весьма типичная для южнорусской песенной лирики, образуется путем повторения хорового раздела строфы после небольшого связующего построения.

Подобную структуру музыкально-поэтической строфы находим в белгородской песне «Мне не спится ночью».

#### Пример 155 а

Начинается песня широким запевом, в котором показаны оба основных тональных устоя: *си* и *до-диез*. Затем следует большой структурно обособленный хоровой раздел, в котором совершается обратный переход от устоя *до-диез* к исходному устою *си*. Как будто бы круг замкнулся. Однако строфа не закончена. После мягкого гармонического перехода снова повторяется вся хоровая часть строфы.

Для терминологической краткости такой структурный принцип будет именоваться в дальнейшем принципом «повторения через связку».

Таким путем образуются строфы песен Белгородской области «С поля милый да не рано», «Хорошо нам, братцы да ребята», «У нас на горке, на крутой», «Скучное время, проходи поскорей».

#### Примеры 155 б, в, г, д

<sup>1</sup> В этом примере можно обнаружить следы украинского влияния.

Иногда хоровой раздел повторяется сразу, без связующего построения, как в воронежской песне «Ой, да разродимая моя сторонка».

*Пример 156 г* (см. также примеры 156 а, б, в)

Обычно при повторении соответствующей части напева повторяются и связанные с ним слова. Значительно реже повторенная часть напева исполняется с новыми словами (см. пример 155 в).

Для песен сравнительно позднего происхождения «Повторение запева» (воинская лирика, тюремная песня, романс) типично такое строение строфы, когда материал сольного запева полностью используется в хоровой части. Мелодия запева проходит либо в нижнем, либо в среднем голосе, а остальные голоса выполняют вспомогательную роль, дополняя и расцвечивая музыкальную мысль.

Композиционный принцип данной структуры мы назовем принципом «повторения запева» (полного или частичного).

В качестве примеров можно указать музыкальные строфы песен «Там во поле дуб зеленый», «Сидел ворон на белой березе», «Кочаты рано пропели», «Да кабы кто знал моего страданья».

*Примеры 157 а, б, в, г*

В некотором отношении данная структура сходна с формой «повторения через связку»: как тот, так и другой тип формообразования обладает тем отличительным признаком, что один из крупных разделов строфы повторяется (в последнем случае — с добавлением новых голосов).

**Куплетная форма** Одним из новейших веяний в южнорусском народном творчестве является исполнение песен, имеющих куплетную форму. Каждая строфа в подобных песнях представляет собой простой период, в котором два предложения находятся в вопросо-ответном соотношении. С точки зрения стихотворной организации каждый куплет представляет собой строфу, законченную по смыслу. Чаще всего она состоит из четырех стихотворных строк, нередко рифмованных. Внутри строфы отсутствует повторение элементов стиха. Песни, выдержанные в куплетной форме, по структуре мало отличаются от современных массовых песен. По своему происхождению они либо поздние городские, либо украинские, белорусские, польские. Основное, чем отличаются подобные песни от современных массовых, — это отсутствие структурно выделенного запева. Запев входит в состав периода, составляя неразрывное целое со всей остальной частью куплета.

*Пример 158*

Современная песня по форме близка песням советских композиторов. Примером использования композиционных приемов массовой песни в народном творчестве может служить образец, записанный в белгородском селе Шмарное.

*Пример 159*

В этой песне второе предложение каждого периода повторяется (точно так же, как припев во многих массовых песнях).

**Совмещение  
типовых структур**

Перечисленные семь принципов формообразования служат той композиционной основой, на которой зиждется построение музыкально-поэти-

ческих строк в песенной лирике русского Юга. В некоторых песнях сочетаются признаки разных типовых структур.

Рассмотрим некоторые наиболее интересные случаи такого сочетания.

Музыкальная строфа в песне «У нас под грушею» завершается развернутым кадансом после «унисонного узла» на VII ступени. Следовательно, перед нами структурный принцип «сечения на вводном тоне». В то же время, сравнив два последних такта с третьим и четвертым, мы обнаружим, что оба построения родственны. Они сходны по структуре, в них использованы общие интонации и гармонии. Это позволяет усматривать в данной форме и принцип «повторения» хорового раздела «через связку».

*Пример 160*

Сочетание признаков двух типовых структур можно обнаружить в песне «Да мне, матушка, тошно».

*Пример 161*

В ней строфа двухчастна, причем вторая часть в музыкальном отношении имеет много общего с первой (структурно они одинаковы). Поскольку в восьмом и девятом тактах используется музыкальный материал хоровой части зачина, можно трактовать композиционный принцип данной формы как принцип «повторения запева». Однако часть, соответствующая запеву, настолько мала и слабо оформлена по сравнению с остальными, что воспринимается как связующее построение между двумя сходными большими разделами. Поэтому в оформлении песенной строфы можно признать и принцип «повторения хорового раздела через связку».

В песне «Эх, можно ли, можно да младцу здесь разгуляться» запев завершается выделенным по смыслу большесекундовым вводным тоном, после чего следует построение каденционного типа, которое затем повторяется. Если рассматривать форму анализируемой строфы в целом, ее можно понять как структуру «сечения на вводном тоне». В том же случае, если запев при анализе отделить от хоровой части, выявятся черты типовой структурной формулы «повторения хорового раздела».

*Пример 162*

Поскольку в каждом произведении содержится не одна, а несколько строк, весьма существенным оказывается вопрос о способах развития формы в целом (от начала песни к концу).

**Неравенство  
соседних строк**

Во многих протяжных песнях обращает на себя внимание различие в строении первой и последующих строк.

Чаще всего первая строфа (запевная) бывает короче остальных. Поскольку все строфы, начиная со второй, в большинстве случаев имеют одинаковое строение, для выяснения отличительных свойств каждого из двух строфических образований, присутствующих в одной песне, достаточно сравнить первую строфу со второй.

В харьковской песне «Да красота моя» (пример 151 в) наложение нотной записи первого запева на второй такт хорового раздела второй строфы показывает структурное сходство этих построений. Первая строфа вместе с запевом по величине соответствует второй строфе без запева. Такое соответствие не во всех случаях бывает точным. Иногда

сходство между соответствующим построением хорового раздела во второй строфе и начальным зачином проявляется лишь в общих чертах (см. пример 62). Мелодия первого запева в последующих строфах оказывается либо в нижнем голосе, либо в среднем, либо рассредоточивается между нижним, средним и верхним<sup>1</sup> (см. примеры 152, 153 а, 151 б, в). Запев второй строфы, нормативной по отношению ко всем последующим, основывается на новом музыкальном материале. Он обычно носит декламационный характер и служит связующим звеном между строфами. Экспозиционный же зачин, неотделимый от всего «музыкального организма» песни, создает основное настроение, непосредственно вводя в круг образов произведения.

Подобное соотношение песенных строф в композиции целого можно назвать «разрастанием нормативной строфы».

Гораздо реже размеры первой строфы превышают размеры остальных строф. В таких случаях первый запев достаточно развит по форме, структурно закончен, он служит развернутой экспозицией основного песенного образа.

#### *Пример 163*

Все последующие запевы невелики по размерам, мало самостоятельны и выполняют скорее служебную роль, соединяя все структурно отграниченные разделы формы воедино. Назовем данную композиционную закономерность «усечением нормативной строфы».

#### **Образование полиструктур**

Признаки несовпадения структуры стиха со структурой напева, о которых уже шла речь в связи с особенностями строения обрядовой песни, достаточно отчетливо проступают также и в песенной лирике. Некоторые проявления названного принципа, общие для произведений разных жанров, в лирических песнях даже более отчетливы. Например, типичный принцип цепной формы в песне «Мне не спится ноченькой» (ср. пример 155 а) оказывается необыкновенно действенным благодаря тому, что конец каждой строфы и начало следующей за ней (первая часть запева) выдержаны в одной тональности<sup>2</sup>. Таким образом, не только повторение стиха создает дополнительную (межстрофическую) структуру: этому в значительной мере способствует общность лада в крайних разделах соседних строф. В данном случае можно говорить о явлении биструктурности.

Таковы основные особенности строфического строения южнорусских песен.

#### **Принципы варьирования напева**

Если рассматривать народную песню как целостный организм, прослеживая все изменения, которые в ней происходят от начала к концу, то на первый план выступают закономерности варьирования напева.

Тот факт, что народная песня представляет собой серию вариаций, не требует доказательств: это общепризнано. В некоторых трудах советских исследователей анализу приемов народного варьирования уделено значительное место (62, 7). В данном случае перед автором стоит

<sup>1</sup> Еще одно доказательство главенствующего положения нижних голосов в южнорусском многоголосии.

<sup>2</sup> Напомним, что данная песня изложена в переменном ладу.

задача определить, каковы особенности вариационного мышления южнорусских народных певцов.

При сличении песенных строф обнаруживаются композиционные закономерности, сходные с теми, которые были выявлены в свойствах фактуры песен, принадлежащих к данному стилю. В процессе развития напева от строфы к строфе на расстоянии проявляются характерные принципы полифонического и гармонического мышления, раскрываясь как будто в горизонтальной проекции.

**Варьирование  
в напевах  
гетерофонного  
склада**

Однако далеко не во всех лирических песнях музыкально-поэтические строфы с рельефным полно проявляется мастерство интонационного и ритмического варьирования. Вариационной изобретательностью будто компенсируется скромность прочих музыкальных средств. В этом можно усмотреть одно из интереснейших качеств народного творчества: высокое мастерство композиции в рамках определенного песенного стиля, в значительной мере регламентирующего творческую свободу народных певцов.

Рассмотрим в этой связи несколько одноголосных примеров. Многоголосные варианты этих песенных примеров изложены в гетерофонной фактуре, что отражается на форме сольного исполнения.

В обрядовой песне «Дремливо поле, дремливо» припевная часть второй строфы интонационно и ритмически заметно отличается от аналогичного раздела первой.

#### *Пример 164*

Мелодические рисунки сравниваемых построений по направлению прямо противоположны: там, где в первой строфе мелодия идет вверх, во второй она имеет нисходящий контур и наоборот. Сходны лишь заключительные части фраз. В первых синтагмах обоих построений можно заметить ритмические различия: во втором случае ритмический рисунок более разнообразен, более затейлив.

В данном примере следует обратить внимание на особый прием введения дополнительных призвуков в головном регистре, характерный для южнорусского пения. Эти легкие призвуки берутся вскользь и не воспринимаются как звуки мелодии. Их можно не принимать в расчет при анализе лада песни, поскольку звуковысотность головных призвуков не постоянна, более или менее случайна. Зато ритмически они несомненно обогащают напев и придают ему новую, свежую тембровую окраску. Умение пользоваться особыми головными призвуками является признаком зрелого мастерства народного певца.

При сопоставлении песенных строф в ряде сольных вариантов песен, имеющих в многоголосии гетерофонную фактуру, нередко можно заметить в аналогичных построениях расхождение мелодических линий в секунду.

#### *Пример 165 а, в*

Точно так же при наложении сравниваемых построений наблюдаются несовпадения аккордовых звуков в соответствующих гармонических созвучиях.

#### *Примеры 165 б, в, г*

В южнорусских песнях подобные музыкальные свойства уже отмечались в гармонической вертикали многоголосных вариантов. В про-

цессе вариационного развития те же свойства, как мы видим, проявляются в горизонтали, на расстоянии.

Резкость подобных расхождений в мелодических вариациях одноголосных напевов ни в коей мере не свидетельствует об отсутствии композиционной логики в народном варьировании. Певцы, очевидно, допускают возможность жестких звуко сочетаний в момент изменения прежнего интонационного контура и считают их вполне естественными в системе средств художественной выразительности. Вообще говоря, при графическом наложении записи одной строфы на запись другой мы обнаружим во многих случаях не только терпкие диссонансы, но и благозвучные консонансы. Нередко консонансы преобладают.

*Пример 166 а, б, в, г*

В целом вариации в сольных песнях соотносятся как голоса в многоголосном варианте той же песни. Этой особенностью сольных песенных примеров (в тех случаях, когда в многоголосии они излагаются в гетерофонной фактуре) можно воспользоваться для реставрации напева, для воспроизведения по сольному варианту картины многоголосия. В данном случае для выявления хорового распева вполне применимо использование сольной многострофной записи той или иной песни, то есть метода, сходного с тем, что был предложен Ю. Мельгуновым (59). Разумеется, намного предпочтительнее запись многоголосия от группы певцов, поскольку именно в ансамбле наиболее естественно выявляются закономерности сочетания и взаимодействия голосов. Однако при отсутствии слаженного коллектива певцов можно применить и метод графического наложения зафиксированных в нотах вариаций, если мы имеем дело с южнорусской песней и заранее известно, что в многоголосных ее вариантах голоса согласуются по принципу гетерофонии.

Аналогичную картину мы наблюдаем при сравнении строф в песнях гетерофонного склада, записанных в исполнении народного дуэта или ансамбля. В соответствующих местах сравниваемых песенных строф голоса проявляют большую свободу, они могут занять то или иное высотное положение в рамках звукоряда, однако функциональная роль каждого звука, как правило, в идентичных построениях регламентирована: либо это ладово устойчивый звук, либо неустойчивый, причем в каждом отдельном случае ощущается определенная гармоническая функция.

*Пример 167*

В то же время нередко встречаются и достаточно резкие расхождения в секунду и функциональные противоречия в соответствующих местах тех или иных сравниваемых строф.

*Пример 168*

Однако в подобных случаях обычно интонационное варьирование в отдельных голосах не нарушает закономерной южнорусской народной вертикали.

При графическом совмещении двух вариаций искусственным путем образуется новый, более насыщенный фактурно и гармонически вариант, не отличающийся по существу от естественных многоголосных образцов.

*Пример 169*

Ввиду того, что обрядовые южнорусские песни (хороводные и свадебные) в большинстве своем исполняются с пляской, вполне естественно для них ритмическое варьирование, раскрывающее разнообразие местных плясовых ритмов.

*Пример 170*

Это относится к южнорусским обрядовым песням любого склада.

**Варьирование в двухголосных напевах** В примерах традиционного двухголосия сохраняются основные закономерности варьирования напева, характерные для песен гетерофонного склада. В них также нередко встречаются диссонантные разночтения и несовпадения гармонических функций в аналогичных построениях; не является редкостью и воспроизведение различных модификаций плясовых ритмов.

*Пример 171*

Смещение голоса на секунду в аналогичных построениях сравнимых строф особенно естественно для песен, выдержанных в ангемитонных (либо в целотонных) звукорядах. В названных звукорядах встречаются лишь большие секунды. Народные певцы, по-видимому, учитывают относительную мягкость звучания этого диссонирующего интервала и охотно используют его в той или иной вариации.

*Пример 172*

Перечисленные приемы варьирования напева обладают родственными выразительными возможностями: в них заметно стремление южнорусских певцов к выявлению броских, эффектных композиционных средств, помогающих непосредственному выражению чувства и способствующих нагнетанию экспрессии.

**Варьирование в напевах с развитой многоголосной фактурой** К сходным художественным результатам приводят характерные приемы варьирования, применяемые южнорусскими певцами в развитом трехголосии, прежде всего в протяжной песне. Особую выразительную роль играют разнообразные формы задержаний, используемых обычно в момент ритмического дробления основной доли и потому мелодически активных, энергичных. Чаше они берутся поступенно, реже — скачком.

*Пример 173*

Попадая на место, где в других строфах используется аккордовый звук, подобные задержания интонационно обогащают напев. Они становятся показателем индивидуальной, творческой инициативы народного певца, проявлением его исполнительской свободы и эмоциональной непосредственности в тех рамках, которые установлены жесткими законами ансамбля. Иногда названный прием воспринимается как своеобразная «бравлада» исполнителей своим мастерством. Для южнорусского композиционного мышления показательным каждый раз иное выразительно-смысловое наполнение вокальной партии того или иного голоса в разных песенных строфах. Так, в первой строфе одного из вариантов песни «Эх, кому волюшка» средний голос вьется вокруг терцовых звуков в аккордах. Рисунок его мелодически подвижен, изменчив. Любование интонационными переливами сообщает партии среднего голоса характер прихотливый, немного капризный.

*Пример 174 а*

Иначе выглядит тот же голос во второй строфе: благодаря простоте, конструктивной четкости квартовых интонаций он приобретает характер решительный, активный.

*Пример 174 б*

Подобная смена настроения в рамках одного произведения подтверждает стремление певцов к предельно свободному (в границах художественно целесообразного) выявлению эмоций.

**Динамика  
варьирования**

Когда мы анализируем песни от начала к концу как целостный музыкальный организм, закономерно возникает вопрос: какова тенденция в вариационном изменении напева? Прослеживается ли на протяжении звучания песни процесс её развития, усложнения? Нельзя ли обнаружить признаки циклизации песенных вариаций, объединения их в крупные части, разделы?

В некоторых записях песен действительно можно указать на элементы усложнения гармонии и фактуры от начальной строфы к последующим. Например, в песне «Чем травушка зеленая?» в каденциях первых трех песенных строф наблюдается последовательное усложнение неустойчивых гармоний перед заключительной тоникой.

*Пример 175*

В варианте песни «У нас во лугу», записанном от хора из белгородского села Афанасьевка в 1967 году (инвентарный номер записи 2377/1) вариации группируются в два цикла. В первой серии вариаций верхний голос не выходит за пределы V ступени лада. Во второй половине песни он достигает VI ступени, причем эта свежая ладовая краска по-новому расцветивает напев, обогащает его. Таким образом, в данном конкретном случае можно установить как момент развития напева, так и признаки циклизации вариаций.

Однако при повторных записях варьирование происходит уже несколько иначе. Например, в записи той же песни, произведенной от тех же афанасьевских певцов в следующем, 1968 году, яркий показ в верхнем голосе VI ступени лада (что придает напеву особую праздничность, приподнятость) наблюдается уже в первых строфах.

*Пример 176*

Таким образом, весь «арсенал» ладовых средств использован певцами в самом начале песни, и момент развития (усложнения, обогащения звучания от начала к концу) здесь уже отсутствует.

Чаще всего в песнях имеет место свободная последовательность вариаций: встречаются то более, то менее сложные в ритмическом, гармоническом и фактурном отношении песенные строфы. Вот как, например, выглядят заключительные построения нескольких фраз (в порядке от первой к последующим) одного из вариантов воронежской песни «Эх, девушкам волюшка».

*Пример 177*

Звуковая фактура первой и пятой вариаций плотна и насыщена, в остальных же вариациях она проста.

Приступая к исполнению песни, зрелые мастера обычно ищут вначале лучшие, оптимальные варианты звучания голосов в условиях импровизированного ансамбля. Каждый из народных певцов в процессе пения преимущественно придерживается найденного интонационного

контура, лишь временами (обычно в соответствии с изменениями в другом голосе) отклоняясь от избранной линии. Если, например, певец чувствует, что недостаточно полно звучат голоса в какой-либо партии, или необходимо прибавить не прозвучавший в предыдущем проведении звук того или иного гармонического сочетания, или осталась неиспользованной оригинальная мелодическая либо ритмическая краска — он вносит свои коррективы. Причем подобную инициативу могут проявить сразу несколько певцов, в таком случае менее искусные немедленно уступят и подчинятся более искусному певцу.

Таковы наиболее существенные закономерности варьирования напева в южнорусской народной песне.

**Выразительный  
результат  
варьирования**

Для того, чтобы проследить, как различные вариационные приемы, характерные для песен русского Юга, проявляются в комплексе, рассмотрим несколько многоголосных примеров.

Сравним начало припевной части в первой и второй строфах белгородской песни «Затрубили в трубушку».

#### *Пример 178*

В первой четверти сравниваемых построений местоположение почти всех голосов в партитуре не одинаково. Характерно, что в первом случае 3-й голос (в отсчете сверху) ритмически более подвижен, чем во втором, при повторном проведении мелодия этого голоса смещается на секунду. Это свидетельствует о непринужденности творческой фантазии певца. О большой свободе варьирования полифонических линий, составляющих многоголосное целое, свидетельствует также и заметное отличие мелодического рисунка 3-го сверху и 2-го снизу голосов в сравниваемых построениях. Весьма характерно, что при столь смелом обращении с полифонической горизонталью певцы проявляют поразительное чувство ансамбля: несмотря на различия в интонационном заполнении созвучий, их реальный состав (по вертикали) остается неизменным.

Показателен с точки зрения вариационной изобретательности южнорусских певцов вариант свадебной песни «У нас на хате зелье», записанный от шести певцов, каждый из которых пел в отдельный микрофон.

#### *Пример 179*

Если сравнить соответствующие друг другу построения, вычлененные из первой, второй и третьей строф песни, то выявятся характерные вариационные различия как гармонического, так и полифонического свойства. Обращает на себя внимание различное звуковое наполнение третьей восьмой первого такта. Во второй вариации на нее попадает созвучие более напряженное, чем в первой: одновременно звучат все четыре секунды в объеме кварты, в том числе и чрезвычайно резкая малая. В третьей вариации в аналогичном месте добавляется басовый звук, благодаря чему созвучие приобретает большую функциональную определенность и звучит более насыщенно. Таким образом, в данном случае можно говорить о явлении гармонического развития на протяжении первых трех строф песни.

Характерно в данном примере и полифоническое варьирование: свободные интонационные сдвиги в пределах большой секунды наблюдаются в верхних голосах; при разрешении большой секунды в унисон

возникают резкие «перечения» и перекрестное движение голосов в диапазоне секунды. Указанные полифонические приемы, как мы помним, типичны для южнорусского песенного стиля. Во втором такте второй и третьей вариаций привлекает неожиданной смелостью размашистый мелодический ход второго сверху голоса — в форме широкой «обращенной» волны. Этот приметный интонационный оборот отчетливо выделяется после статичного повторения одного звука в соответствующем построении первой строфы.

О том, насколько сильно у южнорусских певцов ощущение внутренней соотнесенности горизонтали и вертикали в хоровой партитуре, можно судить по характеру вариационных изменений в верхнем голосе (см. пример 179). В конце второго из сравниваемых построений верхний голос исполняет терцовую втору к двум обрамляющим вариациям. Следует также обратить внимание на изменчивость положения одного из промежуточных голосов (третьего сверху). В данном случае он выполняет обычную для него функцию связующей партии между верхними подголосками и средними голосами: в первых двух вариациях этот промежуточный голос помогает верхним голосам, а в третьей вариации — средним.

Отметим ритмическое варьирование в четвертом сверху голосе: затейливое дробление последней восьмой в первом такте третьей вариации.

Примером богатого интонационного и ритмического варьирования голосов и одновременно чуткого сохранения ансамбля может служить белгородский вариант беседной песни «У нас во лугу», также записанный с помощью одновременного включения нескольких магнитофонов (благодаря чему удалось зафиксировать партии каждого из шести участников пения).

Приведем для сравнения первые половины второй и третьей строф песни (см. пример 176). Оба построения состоят из двух сходных фраз: каждая из них имеет одинаковый гармонический «каркас»: чередование относительно устойчивых созвучий на первой ступени лада и неустойчивых — на большесекундовом вводном тоне. Однако, несмотря на идентичность функциональной «схемы» в каждой фразе, конкретное звуковое раскрытие названной гармонической последовательности осуществляется каждый раз по-разному. Мелодические фразы второго голоса (в отсчете сверху) в первой из сравниваемых строф логически строятся как вопрос и ответ, во второй же строфе — их последовательность обратная. Линия первого голоса по направлению движения согласуется с мелодией второго: в первом проведении интонационно более напряженной оказывается первая фраза, во втором — вторая, что достигается благодаря большой смысловой весомости мелодической вершины на VI ступени лада (характерная секстовая интонация здесь акцентируется с помощью активной синкопы). Третий голос, вначале поддерживающий верхние подголоски, к концу второго проведения перемещается в область средних голосов, чем несколько уравнивает общее напряжение соответствующего построения. Четвертый голос в первой фразе каждого предложения ведет среднюю мелодическую линию, во второй — присоединяется к басу. Пятый голос во втором из сравниваемых построений образует новый интонационный и ритмический вариант.

Таким образом, участники певческого коллектива, подчиняясь строгим требованиям ансамбля и законам, диктуемым гармонией произведения, проявляют большую вариационную изобретательность, прихотливо изменяя мелодические линии своих вокальных партий.

**Выводы** Подводя итоги наблюдениям над особенностями формообразования в южнорусском песенном фольклоре, важно выделить следующие моменты.

При всем многообразии конкретных песенных структур в народном искусстве южной России их можно разделить на два типа. К первому типу принадлежат нестрофические образования, ко второму — строфические. В свою очередь внутри каждого из названных типов существуют более мелкие подразделения на группы со сходными структурными признаками.

Особенности формы южнорусских песен определяются главным образом закономерностями жанра. За каждым песенным жанром закреплены строго определенные разновидности структур. По-видимому, это объясняется родственным происхождением и сходством образного содержания песен, принадлежащих одному жанру.

Не имеют строфической оформленности некоторые колядки, прибаутки, причитания, инструментальные наигрыши. Причем в произведениях названных жанров отсутствие замкнутого внутреннего сцепления элементов формы имеет часто неодинаковый выразительный смысл (например, в плачах и прибаутках данный композиционный принцип находит резко противоположное образное воплощение).

Песни строфического строения имеют две основные разновидности. Первая разновидность представляет собой логичное объединение песенных синтагм. К ней принадлежит большинство свадебных и хороводных песен. Строфы, в которых отсутствует отчетливая расчлененность на песенные синтагмы, образуют вторую структурную разновидность. Ко второй разновидности относится большинство протяжных песен, а также песни городского и инонационального происхождения.

В обрядовом южнорусском музыкальном фольклоре выделяются оригинальные строфические структуры, состоящие из нечетного числа песенных синтагм (обычно из трех).

Чрезвычайно характерно для формирования строфы в южнорусских обрядовых песнях несоответствие структуры музыкальной структуре стиховой: внутренняя компоновка элементов стихотворной строфы отличается от порядка следования музыкальных фраз.

Несовпадение границ завершенных музыкальных построений с границами синтаксически обособленных стиховых образований при связной последовательности песенных строф также является характерным свойством местной народной композиции.

В южнорусском песенном фольклоре встречаются своеобразные местные разновидности сцепления песенных строф.

Строфы лирических (протяжных) южнорусских песен имеют семь основных композиционных разновидностей, которые условно можно обозначить следующими названиями: «простая музыкальная периодичность», «пластичная форма», «однотональная двухчастная форма», «форма сечения на вводном тоне», «повторение хорового раздела», «повторение запева», «куплетная форма». К одной разновидности принад-

лежат обычно песни, близкие по историческому возрасту и родственные по характеру образности.

При соединении песенных строф протяжных песен во многих случаях экспозиционная строфа по размерам и по строению отличается от всех последующих. Чаше экспозиционная строфа меньше остальных. На музыкальном материале ее запевной части в дальнейшем образуется первая часть хорового раздела разросшейся второй строфы, которая становится нормативной для всех следующих за ней. Значительно реже встречаются примеры, когда первая строфа протяжной песни более развернута, чем другие.

С музыкальной стороны последование песенных строф образует серию вариаций.

Принципы варьирования напева в южнорусском народном творчестве в определенном смысле сходны с закономерностями образования многоголосной ткани. Особенно характерны встречающиеся в южнорусских песнях резкие секундовые разночтения в вариациях, несовпадения гармонических функций в соответствующих друг другу созвучиях. Многие приемы варьирования напева в исполнительской практике южнорусских певцов способствуют выявлению броских, внешне эффектных композиционных средств, что, как неоднократно отмечалось, вообще характерно для данного местного стиля.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги рассмотрения особенностей южнорусской традиции в музыкальном фольклоре, следует признать, что избранный автором дедуктивный метод выявления типичных для нее свойств, проявляющихся порознь как в музыкально-этнографических, так и в музыкально-стилевых и исполнительских признаках, при расчленении художественного целого на отдельные музыкальные компоненты, порой затрудняет определение самой сути явления, поскольку лишь в синтезе, во взаимодействии разнообразные поэтические, музыкальные, хореографические, драматические элементы воссоздают целостную картину местной народной музыкальной культуры. В ряде случаев тот или иной обряд или его элемент, композиционный прием или определенное средство художественной выразительности, встречающиеся в южнорусском музыкальном фольклоре, имеют более широкое распространение как в национальной народной музыке, так и в песнях родственных славянских народов. Случается, что типичное для этих мест обрядовое действо, либо ладовое, фактурное, мелодическое, ритмическое, структурное свойство южнорусского напева имеет аналогии скорее в белорусском и украинском, нежели в русском народном музыкальном искусстве. Однако при сложении качеств, составляющих основу данной традиции, выявляется как ее национально-русское, так и регионально-местное существо.

Например, сезонные хороводные песни встречаются почти повсеместно. Обрядовая «Горка» на Печоре, весенние «ходовые», «круговые», «лужошные» песни в Сибири — наглядные тому примеры. Однако развитая система хороводных игр, связанных с земледельческим календарем, в сочетании с характерными сюжетами, особыми припевными словами, специфическими свойствами развитого многоголосия, дробными плясовыми ритмами, подвижным темпом, своеобразными ладовыми и мелодическими формами, расчлененностью структуры при непрерывном сквозном развитии — все это составляет характерный облик именно южнорусской народной хореографии.

Семицкие и русальные игры широко распространены не только у западных, но и у восточных славян. И все же сами песни, преимущественно плясовые, исполняемые на Троицу в южнорусских селах, оригинальны во многом как по содержанию, так и по форме.

Основные элементы свадебного обряда в южнорусском регионе (сватовство, сговор, девишник, выкуп невесты, расплетание косы, привоз сундука с приданым, свадебные дары, пир с величальными песнями)

составляют основу обряда бракосочетания в разных районах России. При всем том, южнорусские свадебные песни с их подвижными напевами, организуемыми типовыми ритмоформулами, с их оригинальными мелодическими, ладовыми приемами, с развитой полифонически-гармонической фактурой, типичны преимущественно для данного региона. Такой специфически южнорусский элемент свадебного обряда, как выпечка караваев, является неотъемлемой частью также и белорусской, и украинской свадеб. Однако южнорусские «каравайные» песни самобытны по языку, образному содержанию, по форме. Названия чинов свадебного обряда (дружко с подружьем, с честным поездом; свашки; рубашники, рубашницы, повозники) тоже в основном чисто местные. Сословные моменты, атавистически сказывающиеся на оформлении южнорусского свадебного обряда, дают о себе знать в некоторых узко локальных традициях Севера, Урала и Поволжья, что обусловлено во многом влиянием культуры «детей боярских», по свидетельству Д. К. Зеленина, активно заселявших в XVII — начале XVIII столетия указанные районы России (32). Все же «боярские» культурные воздействия на южнорусский песенный фольклор преломились совершенно оригинально сквозь призму основных переселенцев в «дикое поле», потомственных земледельцев из прилегающих к «южной україне» русских земель.

Песни, связанные с темой татарских вторжений, имеющие, по мнению К. В. Квитки, украинское происхождение, получили достаточно широкое распространение в России. А. С. Абрамский записал оригинальный вариант песни «Про татарский полон» на северной реке Мезень (1). В. Бакке зафиксировал варианты развития этого песенного сюжета на Урале. Однако на юге России распространены сугубо местные версии данного песенного сюжета, связанные с особенностями борьбы ратных людей южнорусского пограничья с татарскими поработителями. Структура песен «про татарский полон» и других, связанных с темой татарской неволи, как и их образное содержание, в южнорусском фольклоре получили ярко своеобразное преломление. Имеются в местной традиции также песни календарные и хороводные, связанные с темой татарских набегов, не встречающиеся за пределами данного региона.

Развитое многоголосие, в котором сочетаются гармонические и полифонические средства, составляет характерную особенность фактуры не только южнорусской, но и среднерусской, средневожской традиций. В то же время благодаря плотному, тесному расположению голосов в южнорусской песенной партитуре при звонкой прямой подаче звука, а также в результате использования неповторимо своеобразных средств музыкальной выразительности, песенное многоголосие русского Юга приобретает ярко самобытный музыкальный облик.

Особые ладовые формы в звукорядах, ограниченных пределами трихорда в кварте, четырехзвучия в квинте, звукоряды в объеме постепенно заполненных кварты и квинты, являются не только характерной чертой южнорусской песенности, а имеют значительно более широкое распространение. Известно, что П. Сокальский указывал на общерусские свойства подобных ладообразований (97). Однако в условиях соответствующего мелодического, полифонически-гармонического, рит-

мического, структурного преломления подобные ладовые формы приобретают совершенно особый местный колорит.

Диатоническая природа развитых русских народных ладовых систем не раз отмечалась исследователями музыкального фольклора (81). А. Д. Кастальский специальное внимание уделил характеристике ладов с звуковысотной перекраской III и VI ступеней, назвав подобные ладообразования «переливчатыми» (37). В то же время в условиях соответствующего полифонически-гармонического, мелодического, ритмического, фактурного оформления данные ладовые формы, имеющие довольно широкое распространение в России, получают неповторимо оригинальное преломление в южнорусском фольклоре.

Политональные соединения свадебного плача невесты с хором подруг имеют широкую географию в России (72). В южнорусских же селах подобные контрастные сочетания ладовых форм в одновременности приобретают подчас особо резкий и жесткий характер.

Некоторые ритмические типы, свойственные обрядовому фольклору южной России, имеют, как указывалось, аналогии в западнорусском, белорусском и украинском песенном фольклоре. В то же время при сравнении, скажем, белорусских или украинских обрядовых песен с южнорусскими выявляется национальная самобытность и местная специфика песен, сопровождающих народные обряды в южнорусских селах. В этих песнях характерные свойства открытого «акающего» и «якающего» местного говора, плотность многоголосной ткани, своеобразие ладового мышления, видоизменение основной формулы музыкально-слового ритма путем дробления или укрупнения нормативных временных единиц сообщают им неповторимое стилевое своеобразие.

Воссоздание целостной картины южнорусского музыкального фольклора в индуктивной взаимосвязи составляющих его разнообразных элементов — задача особая. Ее можно выполнить на основании осознания главных компонентов местного фольклора (113, с. 236—266).

Как неоднократно отмечалось, главными отличительными свойствами южнорусского народного музыкального искусства являются его яркая красочность, открытая эмоциональность.

Красочность образного мышления создателей южнорусского музыкального фольклора проявляется между прочим в разнообразном применении приемов, связанных со сведением воедино взаимопротиворечивых элементов композиции. К таким приемам следует отнести использование эффектов полиладовости, политональности и гармонической полифункциональности, полиритмии, полиметрии, полиструктурности.

Суммируя данные об особенностях отдельных музыкальных средств, мы можем определить типичные для данного стиля песенные формы.

Это необходимо как для установления географических границ стиля, так и для выяснения путей проникновения южнорусской традиции в местности, которые осваивались русскими людьми в XVIII, XIX, XX столетиях (Сибирь и Дальний Восток, Кубань).

Например, в русском селе Березовка Краснощековского района на Алтае экспедицией Московской консерватории записана следующая хороводная песня.

*Пример 180*

Мы видим, что поэтическое содержание этой песни типично для южнорусского фольклора: в ее тексте мы находим образы живые, полнокровные, порой с подчеркиванием эротических моментов. Условия бытования песни также сближают ее с южнорусскими хороводными: она подвижная, плясовая. Характерен для южнорусского стиля ее припев: «ой, лёли, лёли». В словах мы видим отражение акающего южного диалекта.

С музыкальной стороны многие признаки, в свою очередь, указывают на южнорусское происхождение данного примера: его напев имеет трехголосную фактуру, совмещающую черты гармонии и полифонии; в мелодии противостоят квартовые и квинтовые интонации; в ритмике преобладают дробные рисунки; по структуре алтайская песня напоминает песни типа «Гуляю, гуляю я до полуночи» (пример 76а)<sup>1</sup>. Все это свидетельствует о возможном южнорусском происхождении данного примера. Среди обрядовых песен, записанных в названном алтайском селе, встречается немало других, сходных по содержанию и строению с южнорусскими.

И действительно, как выяснилось, село Березовка на Алтае основали переселенцы с юга европейской части России, из Воронежской губернии. Старики еще помнят, как они, будучи маленькими детьми, совершали переход в Сибирь со своими родителями. Естественно, переселенцы принесли с собой обычаи своей родины, в том числе и обряды, сопровождающиеся пением. Интересно, что в Березовке удалось записать несколько южнорусских песен, не обнаруженных современными собирателями на родине березовцев, в Воронежской области.

Так путем целостного анализа песен можно установить их первоначальную родину, зная особенности музыкального «диалекта».

Южнорусская региональная песенная традиция складывалась из совокупности узко локальных традиций, сложившихся в том или ином селе, группе сел, определенном этнографическом районе. Границы внутрирегиональных песенных манер в ряде случаев обусловлены хозяйственно-административными факторами. Например, достаточно заметны различия между формами народного пения и музицирования на территориях, входивших в прошлом в разные губернии, уезды, волости, поскольку общение сельского населения на протяжении нескольких столетий осуществлялось преимущественно во время праздников, на ярмарках, общественных сходках в волостных, уездных, губернских центрах.

Так, в селах Волотово, Лубяное Чернянского района Белгородской области поют иначе, чем в соседних хуторах Большовского сельсовета Алексеевского района. Отличия в песенном репертуаре и манере пения сами колхозники из чернянских сел объясняют принадлежностью своей территории в прошлом к Курской губернии, в то время как хутора Алексеевского района издавна входили в губернию Воронежскую. В Волотове по этому поводу собирателям сказали: «Мы — русские, а те — совсем москаля, Воронеж». Москалями в этих местах называют

---

<sup>1</sup> Песни со сходной метроритмической структурой встречаются также и за пределами южнорусской территории. Показательными для южнорусской традиции являются в данном случае другие музыкальные признаки.

жителей коренных русских сёл, ведущих свою «родословную» со времен Московского государства XVI—XVII столетий.

И чем дальше отстоят русские села друг от друга, тем, естественно, больше отличий в обычаях их жителей можно заметить. Достаточно ощутимы расхождения в формах бытования музыкального фольклора, в стиле песен, в манере исполнения, скажем, в селах на юге Тульской области — и в русских селениях на севере бывшей Слободской Украины (в Харьковской области).

В условиях формирования южнорусской народной музыкальной культуры на протяжении длительного исторического периода наряду с административно-хозяйственными имели важное значение военно-административные факторы, влиявшие на локализацию очагов культуры.

В дальнейшем относительная обособленность местных традиций, сформировавшихся в слободах бывших сторожевых военных городов, поддерживалась земельно-правовыми установлениями, жестко закреплявшими благодаря «четвертному праву» сельское население в одной ограниченной местности.

Таким образом, при детальном фольклористическом обследовании каждого села можно выявить разнообразные мелкие частности в народном музыкальном быту на южнорусской этнографической территории и определить характерные черты узколокальных песенных традиций.

Однако это дело будущего.

Для нас в данном случае важно было выявить то наиболее общее и типичное, что определяет существо народного творчества в ареале всего южнорусского региона и что отличает данную региональную традицию от других — западнорусской, среднерусской и средневожской, севернорусской, старожильской уральской и сибирской, а также от казачьих.

Южнорусская традиция, естественно, не абсолютно обособлена от других местных русских манер, особенно от соседних. Резко контрастируя с музыкальной народной культурой Украины на юге, она постепенно видоизменяется на западе и на севере. Некоторые предварительные данные позволяют наметить в общих чертах основные стилевые разграничения в музыкальном фольклоре и определить место южнорусской культуры в ряду местных традиций.

Наиболее родственна южнорусской музыкальная культура донских казаков. Она является характерной разновидностью южнорусской традиции. Переход от стилей верхнего Дона в Воронежской области к донским казачьим стилям происходит плавно, постепенно. Все же, как уже отмечалось, в целом донская традиция настолько своеобразна, что требует специального исследования. В то же время ее необходимо изучать с учетом общих закономерностей южнорусского музыкального фольклора.

Некоторые общие с южнорусскими черты в песенном репертуаре, в поэтическом содержании песен и в строении напевов обнаруживаются

---

<sup>1</sup> Изучение других местных песенных традиций начато автором, и сделанные им наблюдения позволяют наметить некоторые наиболее общие контуры песенных «диалектов».

в фольклоре западных русских областей — Брянской, Смоленской. Эти связи прослеживаются далее на запад — в Белоруссии и на юг — на Украине. Такие связи свидетельствуют не столько о взаимовлиянии соседних культур, сколько об общности их происхождения, взаимоподдержке. Западную русскую традицию отличает от южнорусской в целом большая строгость, значительная экономия средств музыкальной выразительности, что проявляется в лаконизме формы песен, в преобладании гетерофонии в обрядовом песенном фольклоре, в использовании узких по диапазону ладовых конструкций, в скромности мелодики. Плясовые обрядовые песни для западнорусской этнографической территории в целом уже, по-видимому, не характерны. Значительное распространение на западе России получают собственно календарные песни, в ряде случаев завершающиеся характерными возгласами в головном регистре (гуканиями).

Переход от южнорусской традиции к среднерусской также происходит постепенно. Некоторые моменты, общие с южнорусскими, можно проследить в фольклоре центральных и западных районов Московской области. В частности, в указанных местностях обычным является присутствие плясовых песен в свадебном репертуаре.

Причины формирования южнорусской народной музыкальной культуры разнообразны. Они объясняются и некоторыми природными факторами (условия жизни в степных и лесостепных районах), и особенностями хозяйственного уклада (земледелие в плодородном черноземном районе).

Связь с природными условиями проявляется прежде всего в обращении к образам природы, почерпнутым из окружающей действительности. Возможно, открытый темперамент местных певцов и связанная с ним звонкая приподнятая манера пения также сформировались под воздействием жизни в привольной степи. Влияние земледельческого хозяйственного уклада на местную народную культуру проявляется в большой сохранности земледельческого календаря (в своеобразных хореографических его формах) и в обилии поэтических образов, связанных с символикой плодородия.

Однако самыми существенными в формировании южнорусской традиции, по-видимому, являются исторические предпосылки: краеугольный камень в развитие местной культуры заложили ратные люди городов и слобод вдоль южных пограничных укреплений Московского государства XVI—XVII столетий.

Освоение богатств южнорусского музыкального искусства, по существу начавшееся лишь недавно, еще далеко не завершено. Предстоит большая работа по широкому собиранию и дальнейшему изучению произведений южнорусского музыкального фольклора, что может раскрыть новые перспективные возможности для развития русской национальной музыки.

# ПРИЛОЖЕНИЕ I

## К главе первой Пример №1\*

1 М. Стахович, №4

а) 1. За - ле - но - е мо - е ты ви - но - градь - е, и ой ла - ли, да я - ли, ви - но - гра - дье.

А. Руднева, №8

б) 2. Да ты ми - лень - кий дру - жо - чек, не - ма - гля - дик, ой, лё - ли, а - ли, а - ли, лё - ли, не - ма - гля - дик.

## Пример №2\*

2 Н. Кохановская. Ст.-Оскольский у. Курской губ.

а) 1. Та - та - ре йдут, о - го - нь кла - лут под гру - ше - но на - шу ва - рят

Белгородская обл., с. Фощеватово (колыбельная)

б) 4. О - й, го - ре мо - ё, го - ре - вань - и - це, а к(и) - то ши ко - му дос - та - нет - ся?

М. Стахович №31. Орловская губ.

в) 1. Не шум шу - мит, гре - мит, мо - ло - дой тур - чан по - лон де - лит.

Белгородская обл. с. Подберезное

г) 6. Во - т(а), бред... саст - ру да не Русь от - лус - тил, а а... тн - л(ы) ... (о)т

\*Здесь и в дальнейшем в аналогичных случаях звездочкой отмечены номера нотных примеров, в которых записи песен даны в единой тактовой редакции.

## К главе второй

## Пример №3

$\text{♩} = 72$

1. Ох, да не ку- куй, дай не ку- куй,  
да в са- ду ли да ку- ку... (а - е - ей) да ку- ку- шеч- кя,  
(ей), ку- ку- шеч- кя,  
не ку- (у) - куй в са- ду да ря- ба... эй,  
не ку- (у) - ку- й в са- ду ши да ря- ба...  
в са- ду да ря- ба - (а) - я

## К главе третьей

## Пример №4

$\text{♩} = 64$

1. Со- ло- ве- й мой, да со- ловь- юш- ка, со- ло- ве- й мой, да мо- ло- день- кий.  
О- й, лё- ли, ай, лё- ли, ой лё- ли, э- ой, лё- ли.

## Пример №5

$\text{♩} = 60$

Да ска-жи-те вы, ку-муш-ки, ска-жи-те, го-лу-буш-ки,  
 ой, ля-ли, о-й, лё-ли, а-й, ля-ли, лё-ли, ля-о-ли  
 о-й,

## Пример №6

$\text{♩} = 120$

1. Э, да ся-ми-к(ы), ся-мик. О-ва-ли, вли.  
 2. Да мик, трой-цав день. О-ва-ли, вли.

## Пример №7

$\text{♩} = 60$

1. Хме - ль, да х(ы)-мя - ли - нуш - ка,

...я ши

да х(ы)-мя - ли - на - я ши пё - ру-ш(и) - ко.

Да и о - й, да лё - ли, о - й, лё - ли, ши,

лё - ли

да и лё - ли, да лё - ли, о - й, лё - ли

да и лё... лё - ли, да и

## Пример №8

$\text{♩} = 80$

Э - ох, у во - рот да бе - рё - зуш - ка, да

сто - я - ла (я), ох, сты - (о) - я - (о)ла

о - х лё - й ля - о - ли, лё, ох, лё - ли да,

ста - (о) - я - (о) - ла, а - ох ста - (о) - я - (о) - ла.

$\frac{a}{a}$

$\frac{b+v}{b+b}$

$\frac{г}{п}$

$\frac{b^1+v^1}{b+b}$

## Пример №9

$\text{♩} = 80$

1. Э - ох, да за-тру-би-ли, да в тру-буш-ку, да

э - о - х(ы)  
эх, о - х(ы)  
(э) ох,

ра - (э) - но по за - ре, ох,

ра - но по за - ре о - х(ы), йо - й, лё - ли,  
ра - но по за - ре о - х(ы), о - й, лё - (ё) - ли,

э - х(ы), лё - ли, ра - но да ра - но по за -  
 ра - но по за -  
 о - х(ы), лё - (ё) - ли, ра - но по за -  
 ра - (а) - но по за -  
 э - о-х(ы), лё - ли,  
 -ре- (е) ох, ра - но по за - ре  
 ох, ра - но по за - ре

(См. 84 а, с. 147)

## Пример №10

1. Ох, хме - люш - ка, да хме - ли - ну - ш(и) - ка, хме - ль я - ро - вой,  
 э - ой лю - ли, а - ли лей, лю - ли, хме - ль я - ро - вой,

## Пример №11

$\text{♩} = 120$

1. Ой, та - ра, та - ра, та - ра, да по - ра гос - тям со дво - ра, да

а - ли - на мо - я  
...на мо - я,  
ка - ли - на мо - я,  
а - ли - на мо - я,

ма - ли - на мо - я  
ма - ли - на мо - я

2. По - ра гос - тям со дво - ра а мне мла - дой не по - ра  
не по - ра

2. По - ра гос - тям со дво - ра, да а мне, мла - дой, не по - ра.

Ка - ли - на мо - я,  
Ка - ли - на мо - я,  
Ка - ли - на мо - я,  
Ка - ли - на мо - я

ма - ли - на мо - я  
ма - ли - на мо - я

(См. 84 а, с. 158)

172

Пример №12

$\text{♩} = 52$

1. Ох, ве-ре-я мо-я, ве-ре-(э)-юш-ка,

ох, ве-ре-я мо-я, о-х(ы), да то-

-че-на-(а)-я.

Э-о-х(ы), ля-(о)-ли, о-х(ы), да лю-ли.

Пример №13

13  $\text{♩} = 60$

Ой, печ-ка кля-ко-ча, ой, печ-ка к(а)-ля-ко-ча,

ка-ра-ва-ю хо..(ча)

Пример №14 \*

а  $\text{♩} = 72$

1. Ой, за-ря мо-я, зо-рюш-ка, ра-н(ы)ня-я, ве-чер(ы)ня-я, Ой, лё-ли, лё-ли, о-х(ы)лё-ли, лё-ли, лё-ли.

б  $\text{♩} = 108$

1. Ты, за-ря, зорюш-ка, -ря ве-чер-ня-я. Ой, ли, лё-ли, лё-ли, ты, за-ря ве-чер-ня-я.

с 7154 к

в  $\text{♩} = 120$

1. Ты за-ря мо-я, зорь-ка, зо-рюш-ка ве-чер-ня-я. И ой, лё-ли, лё-ли, лё-ли, зо-рюш-ка ве-чер-ня-я.

г  $\text{♩} = 90$

2. Зо-рюш-ка ве-чер-ня-я, сол-ныш-ко вы-хо-же-е. Лю-ли, я-ли, а-ли-лей, я-ли, я-ли.

## Пример №15

$\text{♩} = 72$

1. Бе\_рез\_ни\_чек лис\_то\_ва\_тый. Лей, лей, лис\_то\_ва\_тый, лей, лей.

2. А кто ю нас не\_же\_на\_тый, лей, лей, не\_же\_на\_тый, лей, лей.

## К главе четвертой

## Пример №16

$\text{♩} = 128$  (Заблудала молодушка)

а) тонический устой  $f$

$\text{♩} = 64$  „Как на море, на ручью“

б) тонический устой  $gis$

## Пример №17

$\text{♩} = 64$  „Соловей мой, соловушка“

а) тонический устой  $h$

$\text{♩} = 64$  „Как на море“

б) тоника-минорное трезвучие  $gis$

$\text{♩} = 128$  „Заблудила молодушка“

в) мне, да

$\text{♩} = 72$  „Ой, заря моя, зорюшка“

г) да зо\_рюш\_ка,

д)  $\text{♩} = 72$  „Ой заря моя“

ды ран-ня-я, да

е)  $\text{♩} = 64$  „Вилась, вилась верба“

эй, лёй

## Пример №18

18  $\text{♩} = 64$  „Там на море“

З. Да ку-па-ли-ся, чи-ча-ни-ли-ся д(ы)-ва бо-б(ы)-ра, ды

## Пример №19

19  $\text{♩} = 60$

А во-т(ы), не ску-чай, не об-ры-да-й, мо-ло-дец,  
по-жа-луй-ста о-то-й-ди п(ы)-рочь о-т(ы) ме-не.

Ой, о - й, во-т(ы), ля, лё - ли, во-т(ы), лё - ли,  
а, лё - ли, - вот, лё - ли, ой  
а - ли, лё - й, ля - ли, о - й, ля - ли.

## Пример №20

20  $\text{♩} = 76$  („Ой, на дворе дождь“)

ре - ше - том по - се - ва - я.

## Пример №21

21  $\text{♩} = 72$  („Ой, во поле лен“)

2. По чис-то - му бе - да бе-ла - й, ко - ля - ни - стай.

## Пример №22

22  $\text{♩} = 68$  („У камня белого“)

а)

2. У ко - ло - де-зю стю-дё - на - я во-да, а Гри-шенька на- по - ил ко - ня,  
Ах на, ах, на - на - на, э - ох,

22 | („Ой, только горе мое“) Воронежская обл.


б) 

### Пример № 23

23 | - «Вот да что-й то в садике зашумело»)

а) 

(„Там татаре шли“)

6)   $\text{♩} = 80$   
по по жа -

(„Как у наших у ворот“)

[illegible]

(„Текут речушки“)

Г)   $\text{♩} = 76$   
...аль - юш - ка

### Пример №24

„Как у наших у балках“

24  $\text{♩} = 60$

a)

...bl

„Ой, что ж это за ходатаи, за сваты“

♩ = 64

б) Ой, что ж э - то за хо - ро - ша - и

Example б) is a musical score in 2/4 time with a tempo of 64. It consists of two staves. The melody is written on the upper staff in a key with one sharp (F#). The lyrics are "Ой, что ж э - то за хо - ро - ша - и". The accompaniment is on the lower staff.

♩ = 52 „Ой, да князи, да бояре“

в) да ю - да - ри - м(ы) мы ло - м(ы)

Example в) is a musical score in 2/4 time with a tempo of 52. It consists of two staves. The melody is on the upper staff in a key with one sharp. The lyrics are "да ю - да - ри - м(ы) мы ло - м(ы)". The accompaniment is on the lower staff.

♩ = 60 „Затрубили в трубушку“

г) ра - но по за - ре

Example г) is a musical score in 2/4 time with a tempo of 60. It consists of two staves. The melody is on the upper staff in a key with one sharp. The lyrics are "ра - но по за - ре". The accompaniment is on the lower staff.

## Пример №25

25 ♩ = 100

На - ш(и) ка - ра - вай по ль - ю по - ше - л(ы),

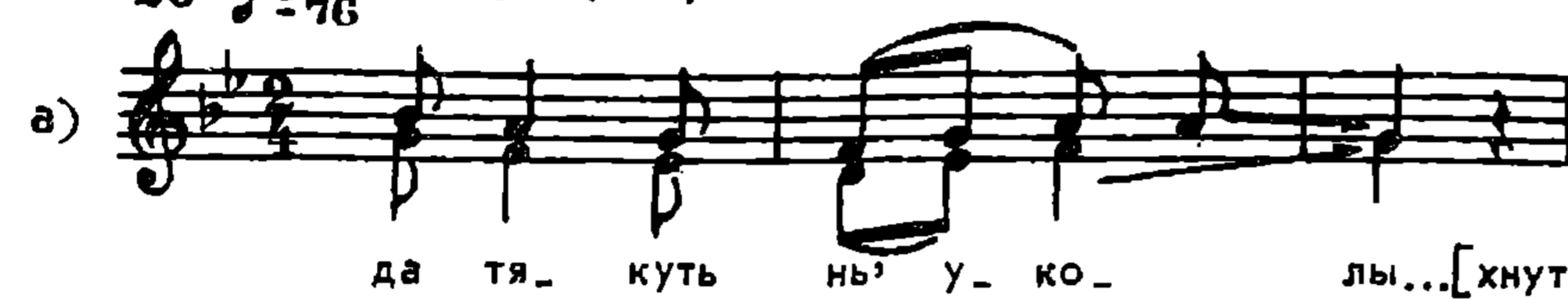

на - ш(и) я - ро - вой са - бе ме - с(ы) - то на - шел.


Схема


Example №25 is a musical score in 2/4 time with a tempo of 100. It consists of two systems, each with two staves. The melody is on the upper staff in a key with two flats (Bb, Eb). The lyrics are "На - ш(и) ка - ра - вай по ль - ю по - ше - л(ы), на - ш(и) я - ро - вой са - бе ме - с(ы) - то на - шел." The accompaniment is on the lower staff. Below the second system, there is a "Схема" (Scheme) section showing a bass line with notes and fingerings: II and I.


## Пример №26


26  $\text{♩} = 76$  „Текут речушки“

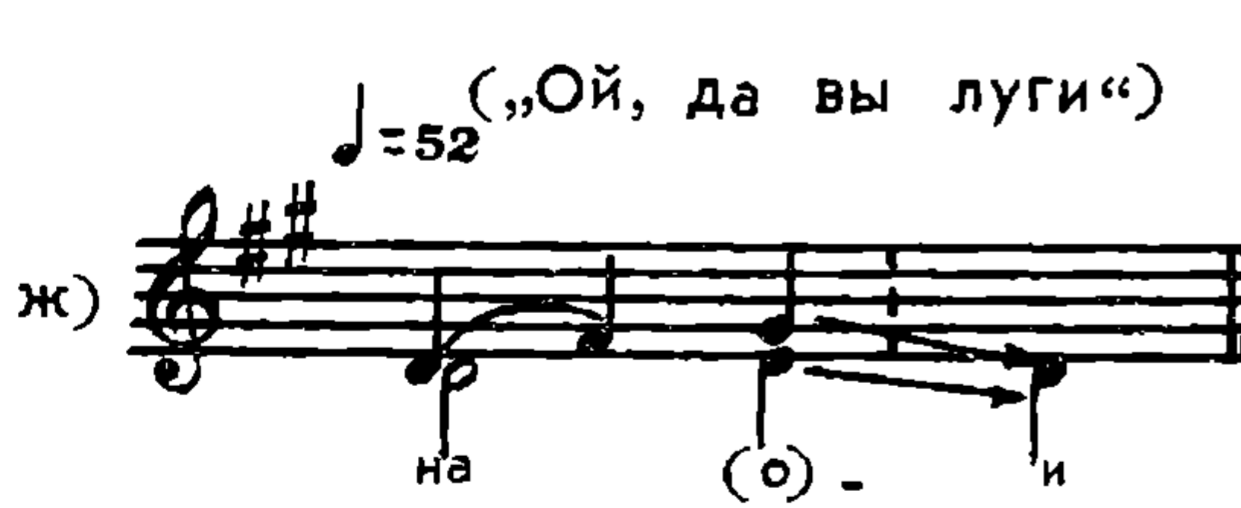
а)  б) 

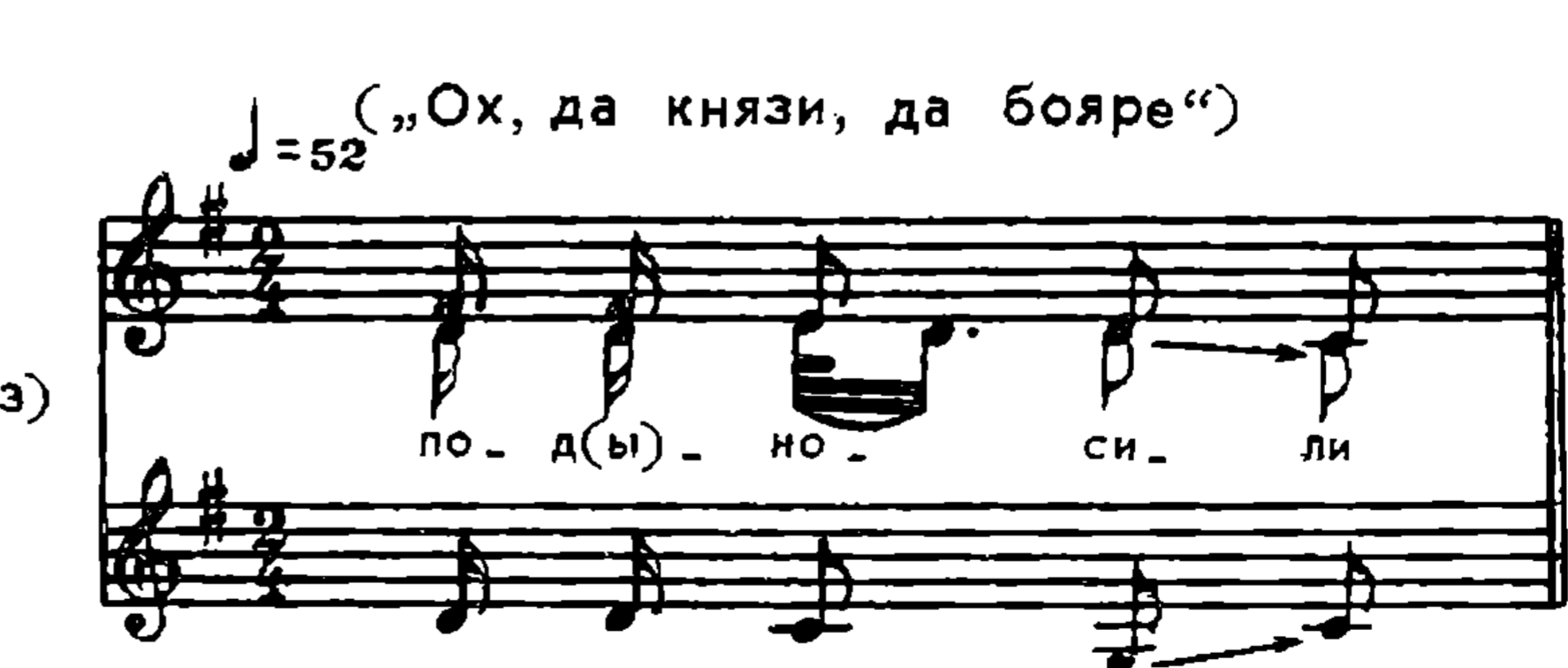
в) („Во поле черемушка кусток“)  $\text{♩} = 100$   

 лё\_ ли, лё\_ ли.

г) („Березничек листоватый“)  $\text{♩} = 72$   

 хо\_ лост хо\_ дя, лёй, лёй.

д) („Верея моя, вереюшка“)  $\text{♩} = 52$   

 о\_ х(ы), ля

е) („Среди двора Манина“)  $\text{♩} = 140$   

 пи\_ ли, е\_ ли

ж) („Ой, да вы луги“)  $\text{♩} = 52$   

 на (о)\_ и

з) („Ох, да князи, да бояре“)  $\text{♩} = 52$   

 по\_ д(ы)\_ но\_ си\_ ли

и) („У нас ныне вечерок“)  
 ♩ = 72

Э\_ ой, ля\_ ли, ой, ля\_ ли, ой, ля\_ ли, ля\_ ли, ой, ля\_ ли

## Пример №27

27 ♩ = 60 („Ой, печка клекоча“)

Ой, печ\_ ка к(а)\_ ля\_ ко\_ ча, ко\_ ро\_ ва\_ ю хо... (ча)

## Пример №28

а) 28 („Повили голубушку“)  
 ♩ = 80

по го\_ лу\_ б(ы)\_ ню, ой, по го\_ лу\_ б(ы)\_ ню

Схема

б) („Я летала перепёлкою“)  
 ♩ = 64

то\_ ль\_ ка ши на\_ ш(и)\_ ла

Схема

## Пример №29

а) 29 („Неспокойный комарек“)  
 ♩ = 44

Ох, да мне спо\_ ю ко\_ ма\_ р(ы) не да\_

б) („Что-й-то тяжко“)  
 ♩ = 48

я ши да люб\_ лю\_

(„Чтой-то тяжко“)

♩ = 48

в) 

Пример №30

Схема: 


(„Как у наших у балках“)

♩ = 60

а) 

(„Да красота моя“)

♩ = 52

б) 

## Пример №31

(„Хорошо у нас было, братцы-ребята“)

♩ = 80



о, о, при - сту - пя, а,  
 эх, да ох, на при - сту - (у) - пя, а,  
 ох, бы - ло, ох, на стя - пи.

## Пример №32

(„На хате зелье“)  
 ♩ = 64г

а) се - ль - я  
 се - ль - е  
 сель - я

(„Где ж ты был, шельма“)  
 ♩ = 46

б) жа,

в) („У нас по Дону“)  
 ♩ = 80

ли - о - й

г) („Я по городу хожу“)  
 ♩ = 100

гу - ля -

д) („У нас во поле, поляне“)  
♩ = 60 на вы -

183  
е) („У нас во поле, поляне“)  
♩ = 60 де - вуш - ка

ж) („Эх, кому волюшка“)  
♩ = 52 о - й, да  
е, о - й, да же  
е, ой,

з) („Эх, кому волюшка“)  
♩ = 52 ко, ой,  
ко, о - й

Пример №33

и) („Ой, да тошно, горько“)  
♩ = 42 е - е

а) („У нас по Дону, по Доночку“)  
♩ = 80 ой, лё

б) („Эх, кому волюшка“)  
♩ = 52 на - (о)

в) („Девка по саду ходила“)  
♩ = 80 да ой -

г) („Где же ты был, шельма“)  
♩ = 46 (а) ой,  
я, ой,

д) („Девка по саду ходила“)  
♩ = 80 ля - ла

е) („Не было ветру“)  
♩ = 92

по- ма- ра- ли

Пример №34

„Во горнице, во светлице“  
♩ = 80

си- де-л(ы)Ва-нь-кя бе-л(ы)ку-д(ы)ря-вай, си- де-л(ы)Ва- нь- кя бе-л(ы) ку-д(ы)ря-вай

Пример №35

а) („У нас по Дону, по Доночку“)  
♩ = 80

ды ой, ле-

Д5<sub>6</sub>(b3) III<sub>4</sub><sub>6</sub>(b3) D6(b3) T3<sub>5</sub> („У нас вы лугу“)  
♩ = 100

б)

- ла тра-

Д5<sub>6</sub>(b3) VII<sub>7</sub>(b1) T3<sub>5</sub>

в) („Под горою, под крутою“)  
♩ = 140

ду- ша ль ма- ё

D TSVI III<sub>6</sub> D3<sub>5</sub> S7- T

г) („Летел орел“)  
♩ = 60

зе- лё- (ё) - най

T VII<sub>3</sub><sub>5</sub> VI - S6 - VII (натуральн.)

(„Соловей с кукушкой уговаривался“)

д)  $\text{♩} = 72$

да гу - лял

III<sub>46</sub> T

(„Мне не спится“)

е)  $\text{♩} = 60$

(зна) ю, ма - ль - чик, ой, да по - че - му

VI<sub>46</sub> T<sub>6</sub> II VI<sub>56</sub> VII T T<sub>35</sub> VII T

Пример №36

(„Ох, да ты, да долина“)

а)  $\text{♩} = 60$

э - (е) ей да ты ши да до - ли - на, да, да

T<sub>53</sub> S<sub>64</sub> T<sub>53</sub> S<sub>64</sub> T VII<sub>7</sub> T

(„Уж ты, Порушка, Параня“)

б)  $\text{♩} = 68$

3. Что го - ло - вуш - ка ку - д(ы) - ря - ва, а бо - ро - душ - ка ку - че - ря - ва, \*

T<sub>53</sub> S<sub>46</sub> T<sub>53</sub> VI<sub>6</sub> T<sub>53</sub> D<sub>6</sub> (нат.) VII<sub>53</sub> (нат.) T<sub>53</sub> T<sub>53</sub> T<sub>53</sub> T<sub>53</sub> VII<sub>7</sub> (нат.) T<sub>53</sub>

ку-д(ы)-ри вь-ют-ся до ли-ца,  
ли-т-ца

VII(нат.)

лю-б(ы)-лю Ва-ню д' мо-лод-ца  
Ва-ню мо-лод-ца

VII III $\flat_4$  нат. VII нат. T $\flat_5$

## Пример №37

(„У нас во лугу“)  
♩ = 100

а) -ко-ва -ко-ва

Схема

Д $\flat_7$ ( $\flat_3$ ) T $\flat_5$

(„Полно солнышку ходить“)  
♩ = 100

б) су- шить, да су- шить

Т VI $\flat_5$  K $\flat_4$  D $\flat_7$  (неполн.) Т

(„Ой, вы комарики“)  
♩ = 80

в) ко-ма-ри-ки, муш-ки ма-лень-

Т VI $\flat_5$  VII $\flat_5$  VI $\flat_5$  D $\flat_5$  K $\flat_4$  D $\flat_5$  Т

## Пример № 38

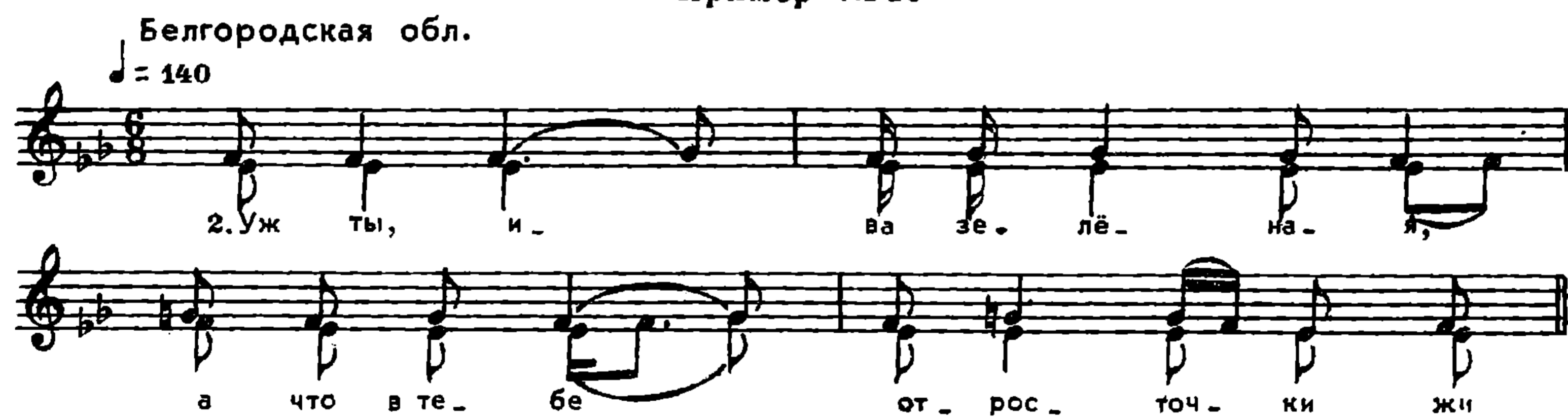
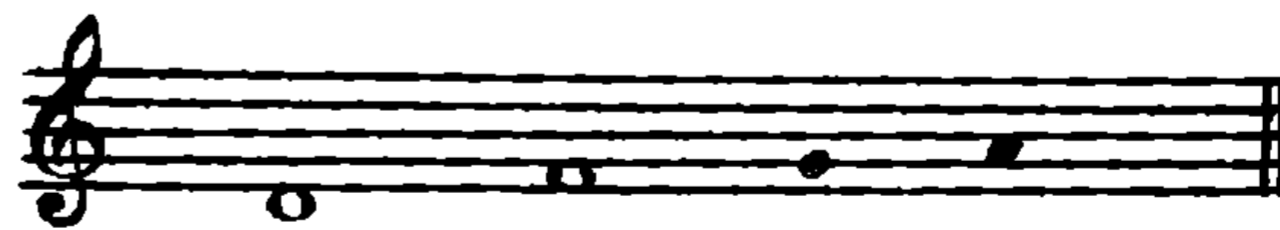
Мужской  
голос

## К главе пятой

## Пример № 39



## Пример № 40

Пример № 41<sup>а</sup>Пример № 41<sup>б</sup>

## Пример №42

Белгородская обл.  
♩ = 100

3. Пол\_ на ви\_ ном(ы) на\_ ли\_ та, а са\_ ха\_ ром(ы) на\_ сы\_ та.  
Ой, ля\_ ли, ой, ля\_ ли, а\_ ли, ляи, ля\_ ли, ой, ля\_ ли.

## Пример №43

Белгородская обл.  
♩ = 128

2. Заб\_ лу\_ ди\_ ла мо\_ ло\_ душ\_ ка во ля\_ су, да  
заб\_ лу\_ дём\_ ши, гу\_ ду, да гу\_ ду.

## Пример №44

Белгородская обл.

о\_ й, да и лё\_

## Пример №45

Белгородская обл.  
♩ = 76 Средний голос:

Во\_т(а) на д(а)\_во\_ ре дождь, дождь, да не си\_ лен, не дро\_ бен.  
Ой, лё\_ ли, лё\_ ли, о\_ й, лё\_ й, лё\_ ли, лё\_ ли.

## Пример №46

Белгородская обл.

а)  $\text{♩} = 60$

О - й, ля - ли, о - й, лё - ли.

2. На ко - м(ы)

2. На вы - со - ко - ) ку - р(ы) - га - не

и т. д.

б)  $\text{♩} = 72$  Одна

2. О - х(а), да не с(ы) - вы - ка - й - ся,

Две

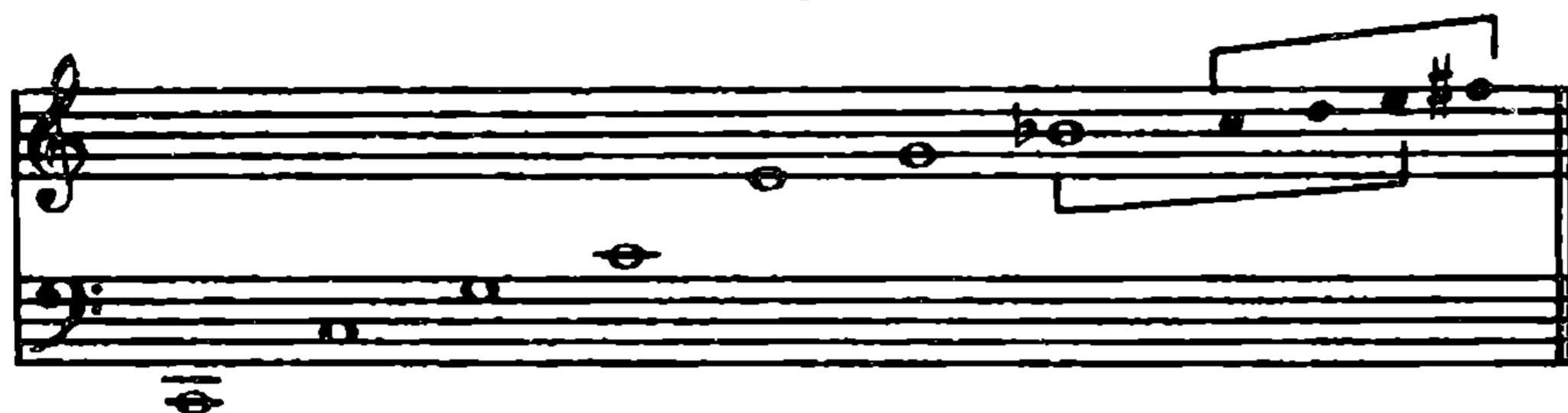
Все

о - х(ы), не с(ы) - вы - ка - (о)й - си, ой,

ды па - ре - нь с де... ох, с де - в(ы) - чё - н(а) -

- кы - (о) -

## Пример №47



## Пример №48

Белгородская обл.  
♩ = 140

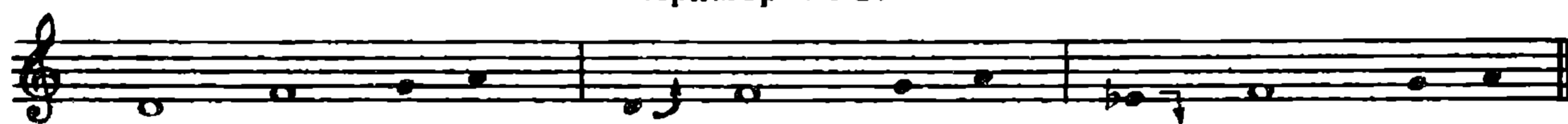
а)

Белгородская обл.  
♩ = 160

б)

в)

## Пример №49а



## Пример №49б

♩ = 80

1. Во - т(ы), на за - ре да ра - но, да

во - т(ы) на за - ре ра - но

си - не - е мо - ре иг - ра - ло,

да си - не - е мо - ре иг - ра - ло.

2. Да си - не - е мо - ре иг - ра - ло,

си - не - е мо - ре иг - ра - ло,

во - л(ы) - ну воз - би - ва - ло,

во - л(ы) - ну воз - би - ва - ло.

## Пример №50

Белгородская обл.

♩ = 64

а)

1. Во - т(ы) на мо - ре, во - т(ы) да на мо - ре, да на ру - чь - ю, да

о - й, ля - ли, о - й, лё - ли, на ручь - ю.

вариант (отрывок из 10 строфы)

б)

о - й, лё - ли, о - й, лё - ли, шу - бу шьют

(окончание 11 строфы)

в)

о - й, лё - ли, о - ли, о - пу - шуть.

## Пример №51

а)  $\text{♩} = 80$  Воронежская обл.

по\_д(ы)\_ля\_ти под о\_ко\_ (ош)\_ко.

о\_кош\_ко.

б)  $\text{♩} = 160$  Курская обл. (см. 83, №7)

1. (Да) За реч\_ко\_ю, за бы\_стро\_ю че\_ты\_ре д'\_во\_ра.

Ой, ля\_ли, ля\_ли, ля\_ли, че\_ты\_ре д'\_во\_ра.

2. А всё то\_то (да) лю\_би\_мы\_е мо\_и ку\_мо\_вья.

в)  $\text{♩} = 64$  Харьковская обл.

О\_й, не\_ко\_му ду\_б(ы)\_ро\_вуш\_ки се\_чь, ру\_бить

## Пример №52

а)  $\text{♩} = 52$  Харьковская обл.

бье\_м(ы)\_ча\_ м(ы) На\_ ю\_ш(и)\_ке.

Белгородская обл.

$\text{♩} = 100$

б) По\_ ди, у\_ ти\_ ца до\_ мой, по\_ ди, се\_ ра\_ я до\_ мой.  
в те\_ бе се\_ ме\_ ро де\_ тей, в ось\_ мой се\_ ле\_ зень.

## Пример №53

Белгородская обл.

$\text{♩} = 80$

а) а\_ ли, о\_ й, лё\_ ли, до\_ рож\_ ка ле\_ жа\_ (я)\_ ла.

Белгородская обл.

$\text{♩} = 80$

б) о\_ х(ы), о\_ й, лё\_ ли, э\_ х(ы), лё\_ ли  
лё\_ (о)\_ ли

\*) Дополнительные призвуки (отмеченные знаком  $\diamond$ ), имеющие существенное значение для исполнительской трактовки песни, при анализе лада нами не учитываются как случайные, не затрагивающие основной звукоряд напева.

п(ы) - лёл, ох,

кто ко - су - ш(и) - ку п(ы)... а - ох,

ко - суш - ку плёл

ко - суш(и) - ку

кто ко - суш - ку

кто ко - суш - ку плёл?

кто ко - суш - ку плёл?

в) г) д)

е) ж) з) и)

к) л) м)

## Пример №54

Воронежская обл.

1. Э - ох, за Днеп - ром, ох, за ре - ко - ю, э,  
за Днеп - ром, ох, за ре - ко - ю,  
за кру - то - ю го - ро - ю,  
за кру - то - ю го - рой.

Вариант запева

Э - ох, та - м(ы) ста - рыи да ста - ри - к(ы) хо - дя

## Пример № 55

а) б)  
в) Э. Ка - шу ва - ри -

## Пример №56

$\text{♩} = 84$

1. А \_ эх, да но \_ чь те \_ м(ы) \_ на \_ я.

Ох, да су \_ да \_ (я) \_ р(ы) \_ ка ли мо \_

Ох, да ты су \_ да \_ (же) \_ р(ы) \_ ка ли мо \_

Э \_ х(ы), да ты су \_ да \_ (а \_ э) \_ р(ы) \_ ка ли мо \_

\_ я, о \_ э \_ (ё) \_ о \_ х(ы),

\_ я, о \_ э \_ о \_ о \_ х(ы),

\_ я, (б) \_ эх, я \_ о \_ х(ы),

ра \_ я... эх, за \_ ми \_ ла... ох, о \_ х(ы), ми \_ ла \_ я.

ра \_ э(ы)ми \_ ла... (б) \_ (е \_ я) о \_ х(ы), ми \_ ла \_ я.

ра \_ э(ы)ми \_ ла... е \_ а \_ о \_ х(ы), ми \_ ла \_ я.

## Пример №57

Белгородская обл.  
♩ = 140  
А чу - чу, чу - чу, чу - чу, я го - ро - шек мо - ло - чу.

## Пример №58

Белгородская обл.  
♩ = 80  
лё - ли, лё - о - ли, ой, лё - ли, ды, ой, ле - о - ли.

## Пример №59

Белгородская обл.  
♩ = 52  
а) но - ва - я ды но - ви... да но - ва - я, ши, ды но - ви... ох, но -  
б)

## Пример №60

Белгородская обл.

а) 1. Эх, ко-му во-люш-ка, е, о, а,

о-й, да ня-во-(а-я-я)-ля

о-й, да же ты, мо-я, да ня-во-(я-я)-ля (я, я) е,

ня-во-(я)-ля.

е, е, е, кто не э(ы)-на-(о)-ет, о-й, мо-(о-

ой,

-а), е-го-ли, да, ох, да мо... мо-е-го го-(ё-ё)-ря.

б)

## Пример №61

Белгородская обл.

там си-де-л(ы) Ва-нь-кя.

## Пример №62

Белгородская обл.

♩ = 60

1. Ах, да ты, да, до-ли... ох, да ж мо-я (а), ж мой до-ли-на.

Ай, да, да, да, да. Э- (е), ей, да ты-ши да, до-ли- (о-и)-на до-

-ли- на, да, да, э, ты мо-я, ой, до-ли-на, (о) ох, да ши-каж(ы)да, на

2. Ой, ши-ро-ка была, братцы до-ли-на, о- (о) ох, да ши-каж(ы)да, на

тв-й, жа, э-й, да на той, эх, на той, ой, до-ли-не

да кус-

да, да, да, ой, э-эй, о-й да, та-м(ы) да кус-

то- (ой-ой)-чек да, да,

то-чек сто-ял, э-эй, там, да, ой, ой, да сто-ял.

VII

## Пример №63

$\text{♩} = 80$  Соло (причитание)

Хор 2. Все ли у сос - не да от - рос - точ - ки... (и)

на - к(а) - ло - (я) - ни - (и) - ли - ся до зем - ли,

на - к(ы) - ло - (я) - ни - (и) - ли - ся до зем - ли.

## Пример №64

а) ...ше - ль мо...

б) да без вер - ха

в) по - го - лу - б(ы) - ню.

## Пример №65

а) жо - й да ли не...

б) ра - но на за - ре

в)

...я, о...

Пример №66

а) б)

а) ...бе- да с(ы)-лу- чи- лась...

б) (о)м- ный лес.

в)

зе- ле-

Пример №67

а) б)

а) о- (о- о- о), я- с(ы)-но- го ме... ме-ся- ца.

б)

б) (е- о)- ю.

Пример №68

Со- ло- вей по-

## Пример №69

$\text{♩} = 64$  Одна

Да мы ко\_ па\_ нь ко\_ па\_ ли,

Все

ко\_ па\_ лё. Ой, ли ди\_ ла\_ ду,

ко\_ па\_ ли, ко\_ па\_ лё.

## Пример №70

До\_ б(ы)\_ ры\_ м(ы) лю\_ дя\_ м(ы) свя\_ то\_ й ве\_ чер

## Пример №71

а) оль\_ ю.

э\_ о\_ ль\_ ю.

б) ты\_ мо\_ я.

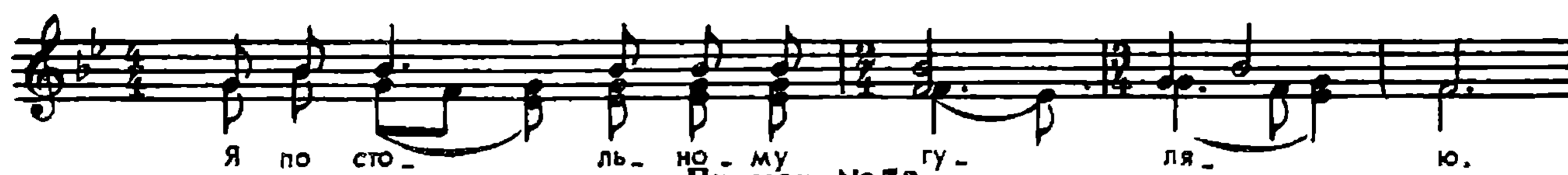
в) за\_ ри ши.

ой, с бе\_ лой за\_ ри

г) ...вы\_ е,

о\_ х(ы), лё\_ ли, да

## Пример №72



## Пример №73



## Пример №74



О, я э-х(ы), (о-ё)-ла-ся.

О, о-э-х(ы), да по-ро-ди- (а-о)-ла-ся.

\*) („По лугам девка гуляла“)

**Пример № 75**

а)  $\text{♩} = 84$

1. По лу-га-м(ы) де-в(ы)-ка, э-х(ы), по лу-га-м(ы) де-в(ы)-ка,

по лу-га-м(ы) де-в(ы)-ка гу-ля-ла, по лу-га-м(ы) де-в(ы)-ка гу-ля-ла.

$\frac{A + A_1}{A + A}$

$\frac{B + B}{B + B_1}$   
(a+b)(a+b)

\*) Сольный вариант напева для удобства сравнения транспонирован на полтона выше реального звучания.

$\text{♩} = 80$

б)

1. По лу-га-м(ы) де-в(ы)-ка, ...га-м(ы) де-в(ы)-ка,

по лу-га-м(ы) де-в(ы)-ка гу-ля-ла, по лу-га-м(ы) де-в(ы)-ка гу-ля-ла.

**Пример № 76**

$\text{♩} = 60$

а) ...ши

1. Гу-ля-ю, гу-ля-ю я до пол(ы)ночи ши, я до пол(ы)ночи ши, до белой за-ри,

пол(ы)но...(и) я до пол(ы)ночи

2. Я до пол(ы)но-чи, до бе-лой за-ри, ой, с белой за-ри ши бе-да с(ы)лу-чи-лась.

♩ = 80

б) 1. В нас по До-ну, по До-неч-кю, да по ка-ли-но-ва-м(ы) мос-точ-кю,  
лѐ-ли, ле-о-ли, ой, лѐ-ли, ды ой, ле-о-ли.

## Пример №77

♩ = 64

Ой, что ж э-то да за бо-га-та-и за сва-ты?  
О-х(ы) лѐ-ли, а-ли ой, лѐ-ли, за сва-ты?  
Ой, что ж э-то за хо-ро-ши и же-ни-хи

о - х(а) лё - ли, а - ли о - й, лё - ли, да же - ни - хи

ох ...лё - ли

Пример № 78

а)

(э - а) - ры...

б)

- ю...

Пример № 79

а)

О - й, да лу - ги мо - и вы зе - лё - на - и,

лу - ги мо - и вы зе - лё - на - и,

ко - ло - де - зи вы стю - де - на - (о) - и.

б)

## Пример № 80

а)  $\text{♩} = 46$

по- чу- (ю- я- я)- жо- й да ли не...

б)  $\text{♩} = 80$

о- х(ы), да ка- ти- а...

в)  $\text{♩} = 88$

(е- э)- ту- ш(и)- ка, а и да мне ма-

-ту-ш(и)-ка, ды м(а)...а мне то... э, да м(ы)не тош- но.

г)  $\text{♩} = 72$

...сол- нуш- ко во-с(ы)-хо- жа- я. О- й, лё- ли,

лё- ли, лё- ли, о- х(ы), лё- ли, лё- ли, лё- ли.

## Пример № 81

$\text{♩} = 52$

О- й, да лу- ги... ..вы зе- лё- на-

## Пример № 82

а)  $\text{♩} = 68$

...ла, о- э- о- э, рас-шал(ы)ко... шал-ко-ва-я тра-ва...

б)

...на, вот, дво-ра, да во-т(ы) Ма-ни-на.

## Пример №83

$\text{♩} = 72$

со-л(ы)-нуш-ко во-с(ы)-хо-жа-я. О-й, лё-ли,  
 сол-нуш-ко  
 лё-ли, лё-ли, о-х(ы), лё-ли, лё-ли, лё-ли, лё-ли.

## Пример №84

а)  $\text{♩} = 52$

...а) - е-го-ли, да ох, до мо... мо-е-го го- (ё-ё) - ря...

б)  $\text{♩} = 60$

э-о-й, са-ма не зна-(э-о)-ю, де-в(ы)-ка, де-в(ы)-ка, по-ча-му.

## Пример №85

$\text{♩} = 60$

О-х(ы), да са-м(ы) не зна-(е-е-э)-ю, ма-ль-чик, да я по-ча-му.

## Пример №86

а)  $\text{♩} = 60$

Ко-сил Ва-ня трав-ку. Эх, сох-ня трав-ка,  
 со-х(ы)-ня, о-на под-сы-ха-я, а...

б)  $\text{♩} = 80$

1. А, комари-ки, мушки дроб(а)неньки-е, не да-ва-ють ко-ма-ри-ки ноч-ку спать.

## Пример №87

$\text{♩} = 60$

По мос-ту, мос- то- ч(и)-ку жа, да по ка- ли- но- вом, да зе-  
 - лё- но-м(а) о- х(ы), ля- ли, о- х(ы), ля- ли, лё- ли,  
 да и лё- ли, ох, ля- ли, лё- ли.

(VI)  
(VII)

## Пример №88

$\text{♩} = 80$  Запев

Эх, да всё жу- ря- (а- о)т Ма- шу да бра-  
 - ня. О- х(ы), да жу- ря- т(ы), бра-  
 - (а)- ня Ма... ох, да Ма- шунь- кю, ой, е- я-х(а),  
 да всё пла- ка- о(ть) Ма- ше да ве- ля.

$\text{♩} = 80$  Хоровой раздел

## Пример №89

Женские  
голоса

Мужской  
голос \*)

$\text{♩} = 64$  Одна

1. У нас ве- чер, ве- че- (о)-ри- (о)н- ка,

Двое

Все

ды у нас ве- чер, ве- че- ри- (и)- н(ы)-ка, ох,  
- че- (е)- ри- (и)- н(ы)-ка,

в нас при

в нас при свет(ь)лой при- (и) лу- чи- н(ы)-ке, ох,

в нас при

в нас при свет-лой при лу- чи- н(ы)-ке.

\*) Мужской голос выписан в реальном звучании.

## Пример №90

$\text{♩} = 100$

Щед- ри- ки, вед- ри- ки, дай- те ва- ре- ни- ка...

## Пример №91

$\text{♩} = 80$

з(ы) - вон

1. Ой, дуд - ки вы, ду - д(ы) - ки з(ы)... звон - ча - та - и д' гус - ли.

Ой, лё - ли, лё - ли, ой, лё - ли, лё - ли, лё - ли.

2. Звон(ы) ча - ты - и гус(ы) ли, по - иг - рай - те вы, дуд - ки

а ой, лё - ли, лё - ли, ой, лё - ли, лё - ли, лё - ли.

## Пример №92

а)  $\text{♩} = 52$

си - дел во - ро - и(ы)

б)  $\text{♩} = 52$

э, как на кры...

в)  $\text{♩} = 68$

вы - рас - та - (и - э - а) - ла...

г)  $\text{♩} = 100$

Эх, я пойду, е, е, а, е

д)  $\text{♩} = 60$

Ай, да, да, да, да...

## Пример №93

а)  $\text{♩} = 48$

... жить без ми \_ ло \_ го друж \_ ка...

б)  $\text{♩} = 48$

... э(ы) \_ нал (и) мо \_ е \_ го ли

в)  $\text{♩} = 60$

э \_ х(ы), ле \_ те \_ л(ы)...

г)  $\text{♩} = 60$

... ну ло \_ мать...

## К главе шестой

## Пример №94

$\text{♩} = 76$

у во \_ рот тра \_ ва - ле \_ бе \_ да,

ой, да лю \_ ли, лю \_ ли, ле \_ бе \_ да.

2. А про \_ си \_ ла \_ ся мо \_ ло \_ да

ой, лю \_ ли, лю \_ ли, мо \_ ло \_ да. (см. 83)

## Пример №95


а)  $\text{♩} = 68$


Во-т(ы), ды что \_ й \_ то у са \_ ди \_ ку за \_ шу \_ ме \_ ло,

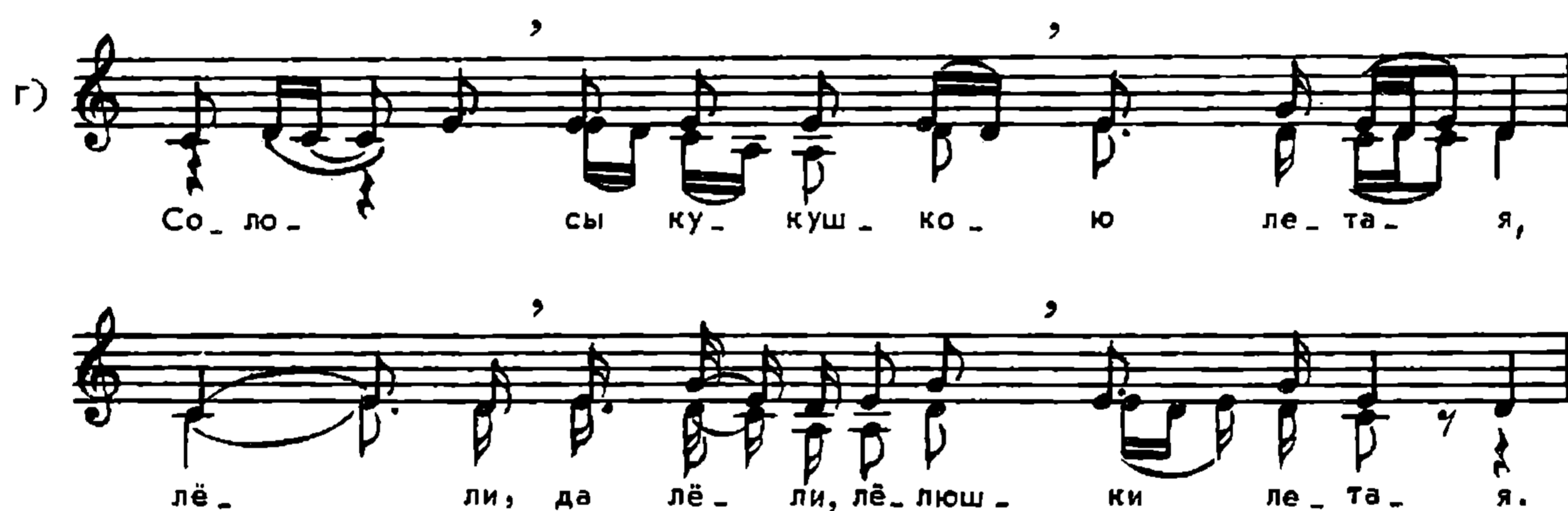
лё (о) 2 ли, да ль \_ о \_ ли, лё \_ ли, да за \_ шу \_ ме \_ ло.

с 7154 к


## Музыкально-слоговой ритм:

б) 

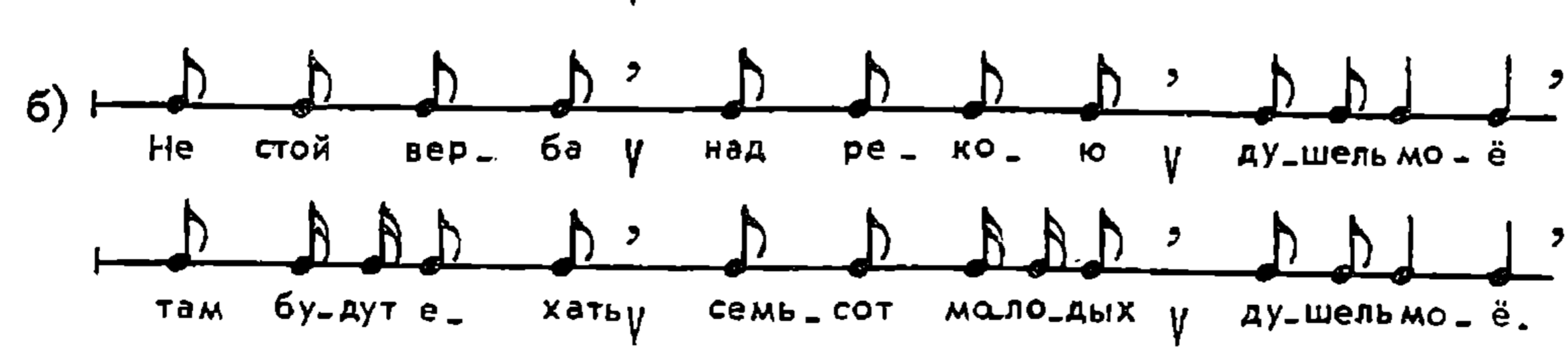
в) 

г) 

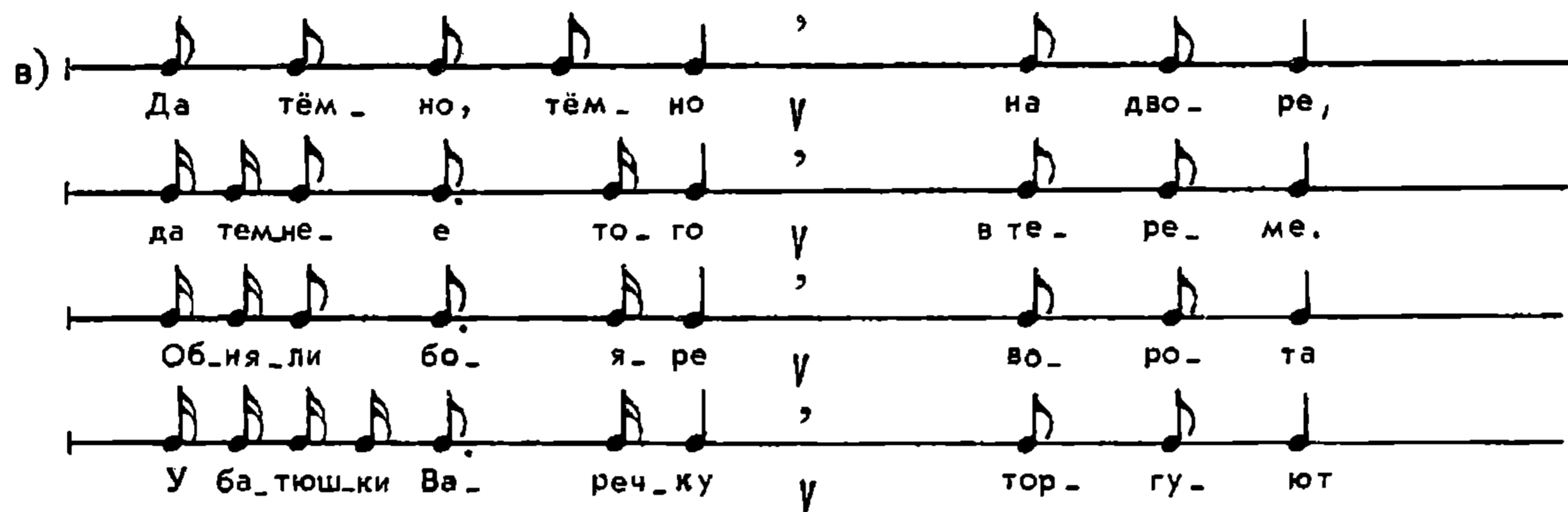
## Пример №96

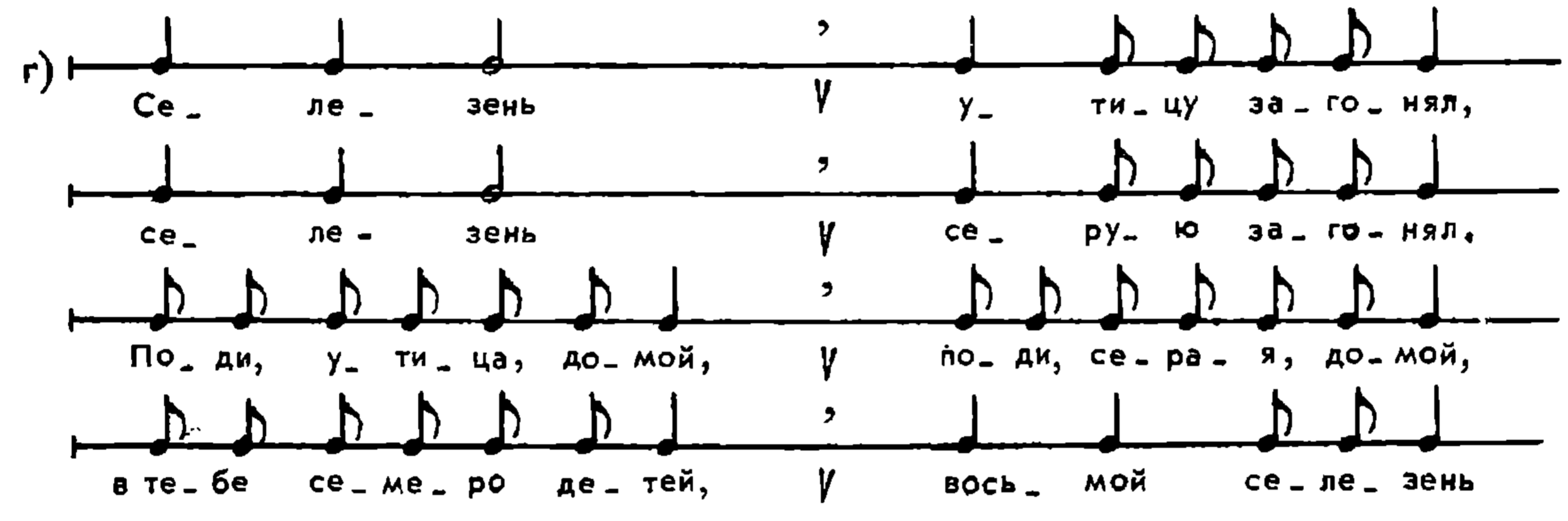
а) 


Слоги  
(4+5+4)  
(4+4+4)  
(5+5+3)  
(6+6+3)  
(6+6+3)

б) 


Слоги  
(4+4+4)  
(5+5+4)

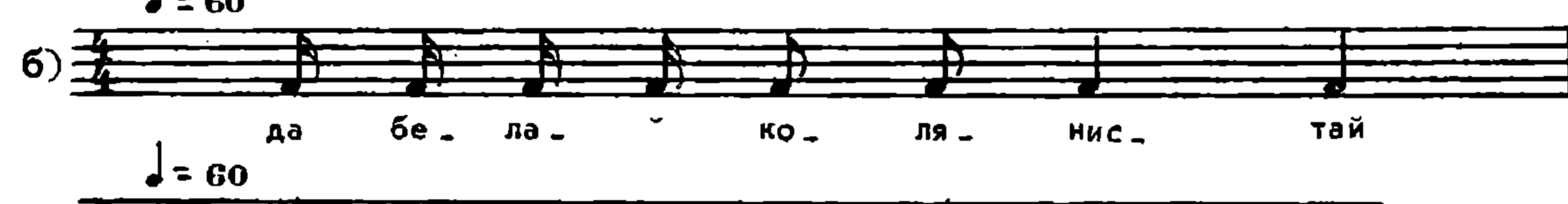
в)  Слоги (5+3)  
(6+3)  
(6+3)  
(7+3)

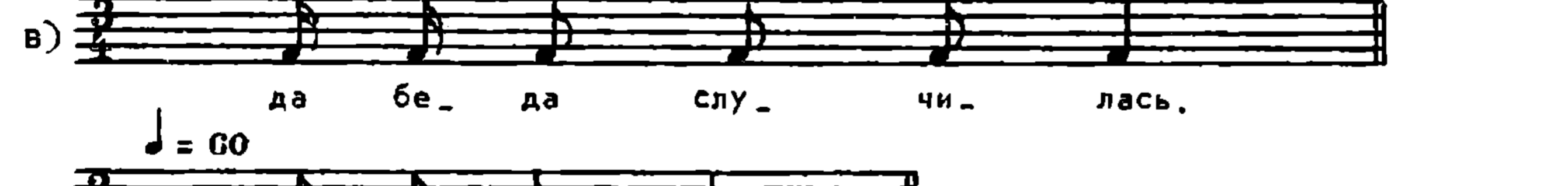
г)  Слоги (3+6)  
(3+6)  
(7+7)  
(7+5)

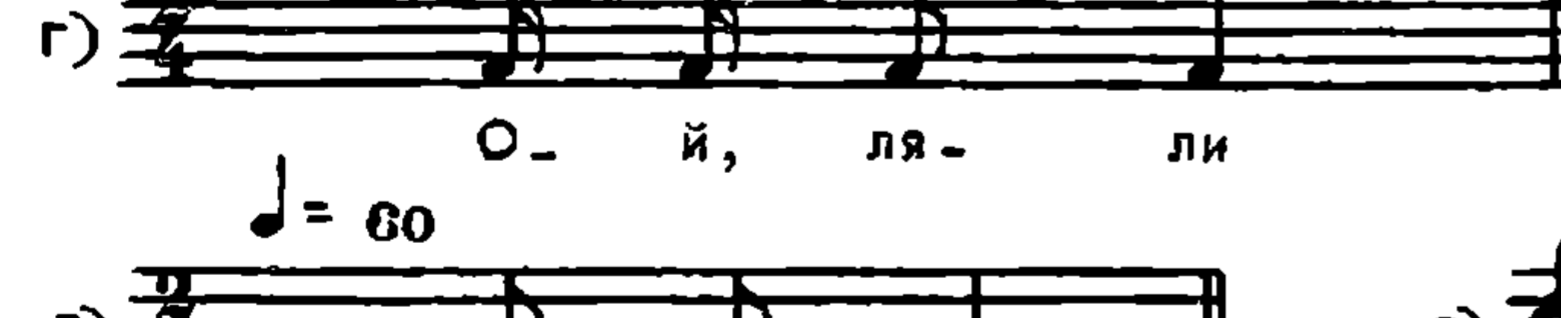
д)  Слоги (5+3)  
(8+3)

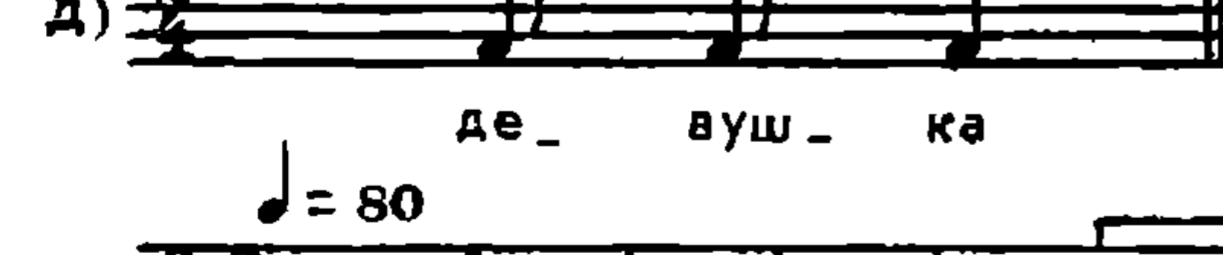
## Пример №97

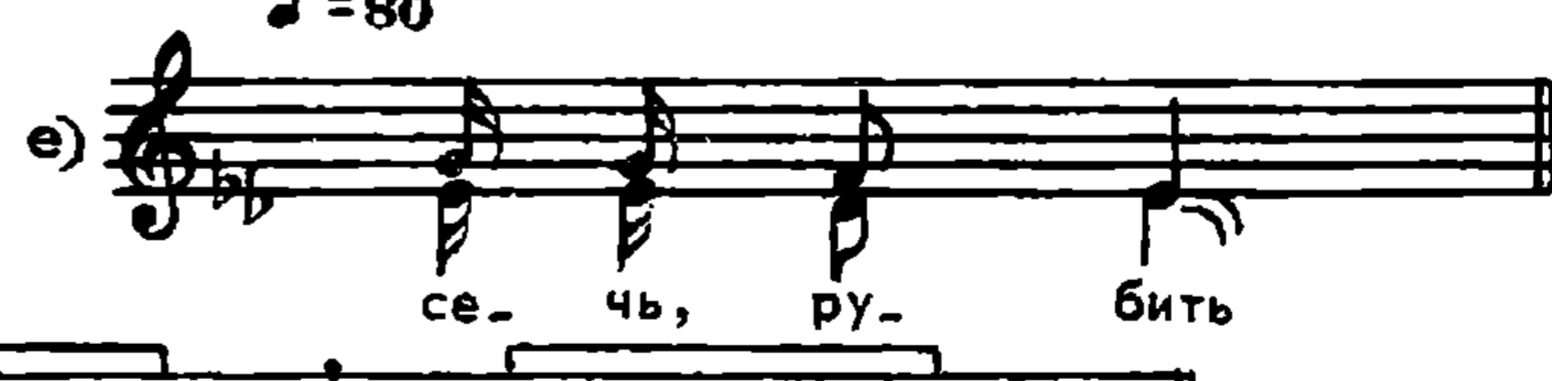
 а) ♩ = 120  
Как у на-ших у во-рот


 б) ♩ = 60  
да бе-ла-ко-ля-нис-тай

 в) ♩ = 60  
да бе-да слу-чи-лась.



 г) ♩ = 60  
О-й, ля-ли



 д) ♩ = 60  
де-вуш-ка

 е) ♩ = 80  
се-чь, ру-бить



 ж) ♩ = 80  
не-ко-му вот Ни-ноч-ку у-ня-ти

## Пример №98

а)  б) 

в) Напев  г) 

Пляска  
(ритмический  
рисунок)

## Пример №99

М. Стахович, № 4

Основной вар.

а) 

Вариант подтекстовки 12<sup>й</sup> строфы, предложенный Н. Владыкиной-Бачинской

б) 

Более вероятный вариант (исходя из особенностей южнорусской ритмики)

в) 

## Пример №100





## Пример №101



## Пример №102

$\text{♩} = 80$   $\frac{a}{a}$   $\frac{б}{б}$

Ку- куш\_ка ря- буш\_ ка, под(ы)ля\_ти под о\_ кош\_ ко,

э\_ ой, лё\_ ли, а\_ ли лей, лё\_ ли, под(ы)ля\_ти под о\_ кош\_ ко (о)ш\_ ко.

## Пример №103

$\text{♩} = 80$

Мужские голоса

1. Эх, да за ре\_ ч(и)\_ ко\_ (о)\_ ю, о\_ й,

да ю на\_ с(ы) бы\_ ло о\_ но за ре\_ ко\_

э\_ х(ы) да за ре\_ ч\_ ко\_ ю ой,

э\_ х(ы) да за ре\_ ч\_ ко\_ ю ой,

да ю на\_ с(ы) бы\_ ло о\_ но за ре\_

ко ю|.

#### Пример №104

а)  $\text{♩} = 72$   
Ви\_ лась, ви\_ лась вер\_ ба, лась, ви\_ лась вер\_ ба,

б)  $\text{♩} = 60$   
1. Как по мо\_рю, да по си\_ не\_ му, ой, по мо\_рю, да по си\_ не\_ му,

#### Пример №105

а)  $\text{♩} = 68$   
да лё\_ ли, лё\_ люш\_ ки ле\_ та\_ я

б)  $\text{♩} = 60$   
4. Да тра\_ вуш\_ ку

## Пример №106

а)  $\text{♩} = 128$   
 За - блу - ди - ла мо - ло - душ - ка в ле - су, да

б)  $\text{♩} = 64$   
 да при - ле - те - ла

в)  $\text{♩} = 80$   
 ой, лё - ли

г)  $\text{♩} = 80$   
 ку - куш - ка ря - буш - ка

д)  $\text{♩} = 80$   
 по - ши - ба... о - х(ы), ши - ба - я.

## Пример №107

а)  $\text{♩} = 68$   
 за - гре - ме - ло

б)  $\text{♩} = 72$   
 ой, ля - ли

в)  $\text{♩} = 72$   
 ду - б(ы) - ро - ва

г)  $\text{♩} = 72$   
 зе - лё - но - ю

## Пример №108

а)  $\text{♩} = 60$   
 ду - б(ы) - ро - вуш - ка зе - лё - на - я, ду - ше ль мо - я

6)  $\text{♩} = 100$  *Одна* *Две*

В ме-не го-ре, Ва-нюш-ки до-ма не-ту,

*Все*

э-о-х, до-ма не-ту

## Пример №109

а)  $\text{♩} = 72$

2. Ох, да ной, да

б)  $\text{♩} = 80$

Эх, да прох-ди-ло да мо-ё ли о-но скуч-но-е вре-мя.

в)  $\text{♩} = 72$

Ой, да по до-рож-ке, брат-цы, стол-бо-вой, ну да

и, е, е.

## Пример №110

а)  $\text{♩} = 60$

О-х(ы), да са-м(ы) не э(ы) - на - (е) - ю,  
 ма-ль-чик, о-й, да й по-че-му.  
 маль-чик

б)  $\text{♩} = 60$

(травка) о-х(ы), на под(ы)ва-лё-

## Пример №111

а)  $\text{♩} = 68$

а  
 Та-м(а) вы-рас-та- (и- э- а) - ла, ай, на да [расшелковая трава]

б)  $\text{♩} = 46$

...жо-й  
 где ж ты про-бу-ва... (э)-л(ы)? По-чу-(ю-я-я)-жо-й я[сторонке летал]

Пример №112 \*

Белгородская обл.,

$\text{♩} = 72$

а) Ой, ли-ти-ки вы бу-маж-ны-е, ка-ли-вам о пас ти? О-х(и), ля-ли, а ля-ли, лё-ли, ка-ли-вам о пас ти?

Белгородская обл., Шаталовский р-н.

$\text{♩} = 70$

б) Ве-те-р(и)е-я, со-л(и)н-це гре-я, а до-ждь у-ли-ва я. О-х(и), лё-ли, о-х(и), лё-ли, а до-ждь у-ли-ва я.

Курская губ., Рыльский у., д. Сучкиной. (Запись Е. Д. Буромской)

*Allegro*

в) А у за-инь-ки, а у се-ро-го да ко-рот-ки-е нож-ки.

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

$\text{♩} = 80$

г) а б в ... (е) - ла. О-х(и) лё-ли, а-ли о-и, лё-ли, пе-ре-л(и)ка ле-те-... (е) - ла че-рез са-дик, че-рез вы-шень-е пе-ре-л(и)ка ля... (е) - ла ла. ... (е) - ла.

Белгородская обл., Беленихинский р-н.

$\text{♩} = 72$

а) У ба-тюш-ки в о-ро-де все клён, да бе-рё-за. Ой, лё-ли, ля-ли, ой лё-шунь-ки, все клён да бе-рё-за.

Харьковская обл.

$\text{♩} = 72$

е) Да за ре-ч-ко-ю о-г(и)ни го-рят да в(и)сё те-р(и)но-вы е. О-х(и), лё-ли, да-ли о-и, ля-ли, да в(и)сё те-р(и)но-вы е.

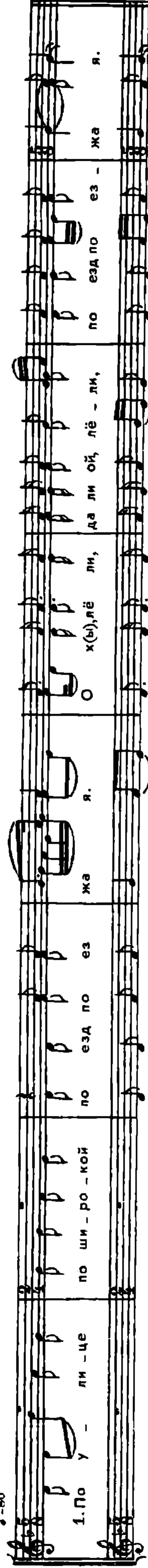
Тульская обл.,

$\text{♩} = 110$

ж) По Вязь-бан-ской по у-ли-це по о-зд разь-ез-жа ет. Э ой, а-ли лёй, а-ли, по-езд разь-ез-жа-от.

Харьковская обл., Красноградский р-н.

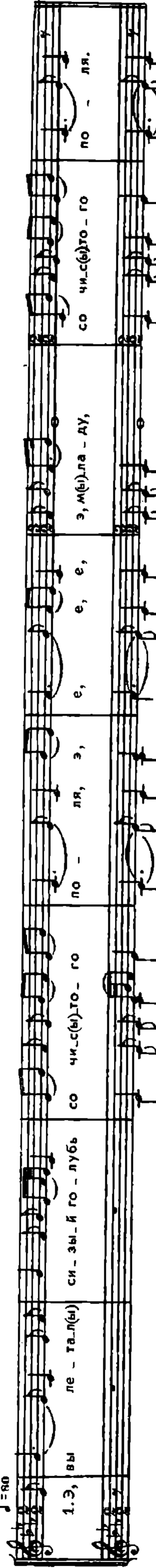
3)  $\text{♩} = 80$



1. По у - ли - це по ши - ро - кой по езд по ез - жа я. О х(ы), лё ли, да ли ой, лё - ли, по езд по ез - жа я.

Воронежская обл.


и)  $\text{♩} = 80$



1. Э, вы ле - та-л(ы) си - зы - й го - лубь со чи-с(ы)то - го по - ля, э, е, е, э, м(ы)ла - ду, со чи-с(ы)то - го по - ля.

Липецкая обл., Добровский р-н, с. Крутое. Расш. 3. Орловой (архив ГМПИ им. Гнесиных).

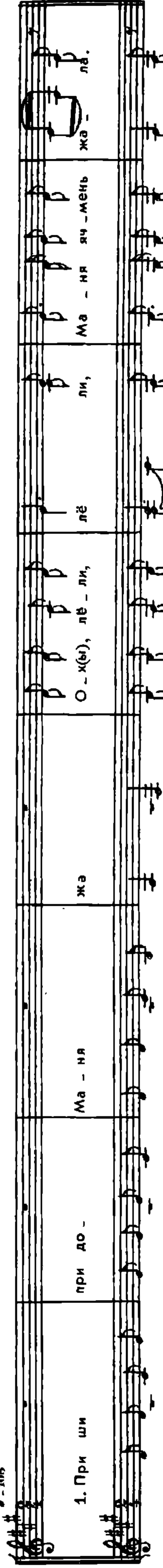
к)  $\text{♩} = 80$




1. Как Ма-рь-я во ду но - ся, ко ро - мыс-ли гнут ся, лю - ли, лю ли, ко - ро-мыс-ли гнут ся.

Липецкая обл., Усманский р-н, с. Девица.

л)  $\text{♩} = 108$



1. При ши при до - Ма - ня жа жа О - х(ы), лё - ли, ли, Ма - ня яч - мень жа - ля.


а)   
1. За го-ро - ю ка - мен - но - ю, ла - ды, ла - до, за го - ро ю, ка - мен - но - ю ду - шаль мо - я.  
Белгородская обл., Корочанский р-н.  
♩ = 60

б) 

1. О, па-ды-ле - со - м(ы), па-ды-ле - со - м(ы), ду - шель мо - го.  
у-ла-ду, ла ду,

Курская губ., Рильский у.; д. Сучкиной. (Запись Е. Д. Буромской)

Аппегелло Запись Е. Д. Буромской в д. Сучкиной. Рильского у. Курской губ.

в)  1. Ты на чем, сва - ха, по - ле е ка лә? Ла - до, ла до! 2. А-ли на ко-зе, а-ли на ба-ра - не? Ду шель мой.

Харьковская обл.  
♩ = 4/4

Музыкальная запись для голоса и фортепиано. Темп:  $\text{♩} = 66$ .  
 Текст песни: **1. О-й, при ну - гу, при зе - лё ра - достя ра достя, ду - шель мо... (ё)**  
 Музыкальная запись включает ноты для голоса и фортепиано, а также ритмические рисунки для фортепиано.

Харьковская обл.

♩ = 50

о. х(ы)

1. Не с(ы)лой, ве  
р(ы)ба,  
на-д(ы)ре-ко  
ю,  
да ла-ду, ла... ох, ла-  
ду,  
не с(ы)то-й, ве-р(ы)ба,  
на-д(ы)ре-ко - ю,  
ду-ше-ль-мо... (ё)

Рубец А. И. 216 народных украинских напевов М. 1872.

1. За го - ро - ю ка - мья - но - ю, да ра - ко, ра - ко, за го ро ю ка - мья - но - ю, да ра - ко, ко.

Ду, ла - ду, ла Ду, ко - са на - ша, Де - в - ка ва - ша, ко - са на - ша, Белгородская обл., Ракитянский р-н.

♩ = 60

[illegible]

## Вейделеевский р-н, Белгородской обл.

**Пример № 114\***

Музыкальная запись с нотами и русскими словами: Эй, ку-ку ет, о, ла-ли, да ла-ли, ла-ли. Скорость: ♩ = 60.

1. По за ле см - ком, да ку ку - ой, ет, ку - ку - ли, да лё - ли, лё - ли, ку - ку -

1. Ой, зи - му, ле - то, вот сасё - ну-ш(и)ка на, зе - ле на, на, на, на.

№ 72 Тульская обл., Чернский р-н, с. Кудиново. Расш. К. А. Твердохлебовой - Сурковой (ГМПИ им. Гнесиных).

в)   
1. Да вос-кук ну ла ку ку шеч - ка за ле - сом, за ле - сом, за ле - сом.

1. Да с-ве-тёл      ме- сяц      до      ра      жень-      (Я)о      све-тил,      (Я)о      -      све-тил.

Линева. I №12 (село Мокрое, Воронежской губ.)

2. Я у ма - ке во те ре му го рю ю, го - рю ю.

Зданович, №11 (с. Усмань, Воронежской губ.)

♩ = 138

1. Да ты да ты се - ра я, во - плы - вай.

е)

\*) Вариант (для удобства сравнения) транспонирован на  $\frac{1}{2}$  тона выше записки.

Пример № 115

Липецкая обл., Измалковский р-н, с. Чернава.

а)  $\text{♩} = 100$

1. У во-рот ни-ч-ках си не-е мо ре взыг-ра-ло. Ой, ля ли, ля ли, взыг-ра-ло.

Тульская обл., Чернский р-н, ст. Скуратово. Расш. Н. А. Твердохлебовой-Сурковой (ГМПИ им. Гнесиных)

б)  $\text{♩} = 72$

1. Зи му, ле то со сё нуш-ка бы-ла зе-ле-на. И вой я ли, а-ли-лей, я ли, бы-ла зе-ле-на.

Калужская обл., Пабуж.

в)  $\text{♩} = 68$

1. Ой, но во е, и ши-но во-е ко-ле со. Э ой ли, а-ли-лѐ, лѐ ля, ко-ло-со.

Воронежская обл.

г)  $\text{♩} = 80$

Во к(ы)-ле- да во но- вень- кой Ой, лѐ ли, ой да, ой, лѐ ли, ка-ро-ват- ка.

Во к(ы)-ле точ ке

Курская обл., Суджанский р-н, с. Черный Олех. Расш. А. Рудневой.

а)  $\text{♩} = 104$

1. Ой, ко ва но, бу-шо- ва-но ко-ле со, ой, ля ли, ой, лѐ-со.

Воронежская обл.

и)  $\text{♩} = 100$

1. О-к(ы), ра-з(ы)-ве-се-ли ой, Мать юш-ка д(ы)-ва до ма. Ой, лѐ два до-ма.

Расш. Е. Кустовского

ж ♩ = 126

I 1. Зе на - я со - сё - нуш - ка бы - ла зе - ле - на.

I Ой, лё - ли, э, э ой ой  
э, о... ой,

I у цу Ма - ри - нуш - ка бы - ла ве - се - ла.

II э, о, о, о -

I Э - ой,  
э, - да (я), ой,

II х(ы), лю - ли, ля - ля - ля, ве се ла.

Белгородская обл., Ракитянский р-н, с. Богатое.

1. Как за на ша ю да го-  
Липецкая обл., Задонский р- Калабино.

**Ах,** ты ры-бица,  
Тульская обл., Одолевский р-н.  
**Расш.** С. И. Пушкиной.

1. Бе ла ры би ца плот- ни -  
Тульская обл., Одоевский р-н. Расш. С. И. Пушкиной.

З. За-во-ди -  
Воронежская обл.

Курская обл.,  
Долженково.

1. А у нас  
Тульская обл., Щекинский р-

Курская обл., Медвенский р-н, д. Гахово. Расш. А. Рудневой.

[illegible]

## Свадебная

## Пример № 118

Липецкая обл., Измалковский р-н, с. Чернава.

♩ = 100

а)   
 1. Ой, ко-са-тый наш се-ле-зень, о-х(а), ли, ля-ли, се-ле-зень.  
 Хороводная


Курская обл., Дмитриевский р-н, с. Селино. Расш. А. Рудневой.


♩ = 66

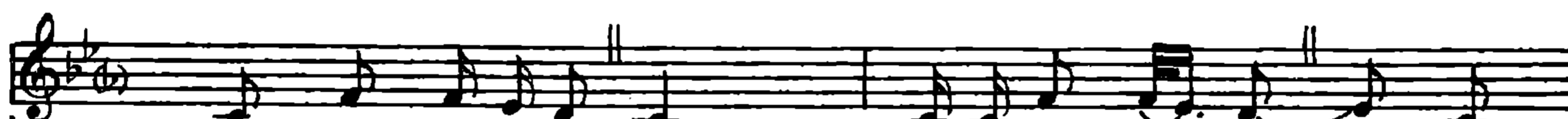
б)   
 У во-рот тра-ва ле-бе-да, ой да лю-ли, лю-ли, да ле-бе-да.

## Пример № 119

♩ = 60

а)   
 1. Да гу-ля-ю, гу-ля-ю я до по-л(ы)-но-чи, да  
 Л П А П А П А П

  
 я до по-л(ы)-но-чи, да да до бе-лой за-ри.  
 Л П А П А П А П А П

  
 2. Я до по-л(ы)-но-чи, да до бе-лой за-ри,  
 Л П А П А П А П А П

  
 а на бе-лой за-ри, да бе-да с(ы)лу-чи-лась,  
 Л П А П А П А П А П

♩ = 80

б) У нас по До - ну, Доночкю, да по ка - ли - но - ва.м(ы)мос-точ-ку, да

лѐ - ли, ле - о - ли, о - й, лѐ - ли, да о - й, ле - о - ли,

## Пример № 120

„В две ноги“

а)

„В три ноги“

б)

„В четыре ноги“

в)

## Пример № 121

♩ = 80

а) У нас ны - не ве - че - рок, не - бы - ва - лай гость при - бы - вал.

б) У нас ны - не ве - че рок, не - бы - ва лай гость при - бы - вал.

♩ = 120

в) Как у на - ших у во - рот, у но - вых, у ши ро

у ши - ро...

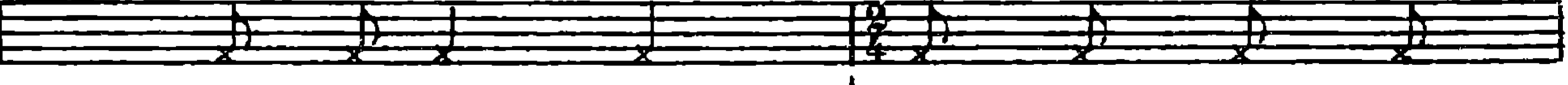
## Пример №122

музыкально-слоговой ритм типичного варианта


а)   
за сте но ю ка мен но ю  
метрическая схема, продиктованная строением песенного стиха

б)   
за сте но ю ка мен но ю  
метрическая схема, продиктованная ритмом пляски (музыкально-слоговой ритм)

в)   
за сте но ю ка мен но ю


а)   
ла ду, ла ду, за сте но ю

б)   
ла ду, ла ду, за сте но ю

в)   
ла ду, ла ду, за сте но ю

а)   
ка мен но ю ду шель мо я.

б)   
ка мен но ю ду ше ль мо я.

в)   
ка мен но ю, ду ше ль мо я.

Пример № 123

Напев типичной структуры.

а)  $\text{♩} = 60$

1. Вы лу-га-х(ы), лу-га-х(ы), зе-ле-ны-х(ы) лу-гах, э-ой, лё-ли, лё-ли, а-ли-лей, лё-ли.

Типичный музыкально-слоговой ритм.

б)

Вы лу-гах, лу-гах, зе-ле-ных лу-гах, э-ой, лё-ли, лё-ли, а-ли-лей, лё-ли.

Индивидуальный музыкально-слоговой ритм в песне „За рекой, рекой“

в)

Ой, за ре-кой, ре-кой, за быст-рой та-кой э-ох, лё-ли, жи, а-ли-лей, лё-ли.

Совмещение двух метрических рисунков в одной песне („За рекой, рекой“)

г)  $\text{♩} = 52$

Ой, за ре-кой, ре-(е) ко-й, за быст-ро-й та-кой. ой э-ой, лё-(о)ли, лё-ли, жи, а-ли-лей, лё-ли.

взе\_ле\_ны - х(ы) лу\_га\_х(ы) тра\_ва сте лет\_ся, э - о - й, ли, лё ли, а ли\_лей, ле - лё

взе\_ле\_ных лу\_гах тра\_ва сте лет\_ся, э - ой, ли, лё ли, а ли\_лей, ле лё

ой, за быст\_рой та кой, буд\_то мой ми\_лой, э - ой, лё - ли, лё ли жи, а\_ли\_лей, ле лё

ой, за быст\_рой та\_(а) кой, буд\_то мо\_й ми\_лой, э - ой, лё\_(о)ли,лё\_(о) - ли жи, а\_ли\_лей, ле лё

## К главе седьмой

## Пример № 124

$\text{♩} = 100$

Щед - ри - ки вед ри ки, дай тя ва ре ни - ка,  
 Ва - ре - ни - ка ма ло, ку сок са ла.  
 Са ла ма ло, вет - чин - ки, кол - бас - ки,  
 ло - жеч - ку каш ки. А не дашь пи - ро - га,  
 ста - ну бы - ка за ро - га.

## Пример № 125

$\text{♩} = 120$

И - ва - нуш - ка - ра - чек по бе - реж - ку ла - зя, рыб - ку хва - та я,  
 Уль - я - нуш - ке но - ся: Уль - я - нуш - ка, серд - ца, ешь рыб - ку с пер - цем.

## Пример № 126

$\text{♩} = 140$

Ох, ра - з - ми - ла - я же ты мо - я д(ы) - ру - жеч - ка, хо - хо - хо - хо - хо - и.  
 О - х(ы), да от - крой же ты сво - и гла - зунь - ки, о - хо - хо хо - хо - хо - и.  
 О - х(ы), да г(ы) - ля - нь ты на с(ы) - во - ю ро - д(ы) - ну - ю ро - де - нюш - ку, хо - хо - и.  
 О - х(ы), да ска - жи ж ты и - м(ы), хоть о д(ы) но с(ы) - ло - ве - чу - ш(и) - ку, (и)  
 Ох, при по - сы - ле - де, о - хо - хо - хо - хо - хо.

## Пример № 127

а)  $\text{♩} = 140$

б)

в)

г)

## Пример № 128

$\text{♩} = 160$  *зачин*

а

а<sub>1</sub> б б<sub>1</sub> б<sub>2</sub>

а<sub>2</sub> а<sub>2</sub> а<sub>2</sub>

а<sub>2</sub> а<sub>2</sub> в

б в б<sub>3</sub> б<sub>4</sub>

а<sub>2</sub> а<sub>2</sub> а<sub>2</sub>

а<sub>2</sub> г б б<sub>1</sub>

б<sub>1</sub> б<sub>2</sub> а<sub>2</sub> а<sub>2</sub>

а<sub>2</sub> а<sub>2</sub> а<sub>2</sub>

д д е е

ж ж б<sub>2</sub> а<sub>1</sub>

а<sub>2</sub> з д завершение

## Пример №129

♩=120 зачин а а<sub>1</sub>

а<sub>3</sub> б б<sub>1</sub>

в в в<sub>1</sub>

г в<sub>3</sub> б

## Пример № 130

*Одна* *Две*

$\text{♩} = 72$

1. О - й, да за - ря жи мо да зо - рюш - ка,

$A(a+b)$   
 $A(a+b)$

а за - ря ра - н(ы)ня я, ран ня я, э

$B(b+g)$   
 $B(b+g)$

о - х(ы) ля, ды о - х(ы) лё - ли, о - х(ы) лё ли,

$A^1(a_1+b_1)$   
 $\Pi(p+p_1)$

да за - ря ра - н(ы)ня - я, ды ран - ня - я.

$B^1(b_1+g_1)$   
 $B^1(b_1+g_1)$

*Одна* *Две*

2. Да за - ря жи ра - н(ы)ня я, ды ран - ня - да

я - с(ы)на - я со - л(ы)нуш - ка у схо жа я, э

о - х(ы) ля, ды о - х(ы) лё ли, о - х(ы) лё ли, ды

о - на у схо - жа я, э, по го жа я.

## Мужские голоса

## Пример № 131

$\text{♩} = 120$   $\frac{a}{a}$   $\dots o,$   $\frac{b}{b}$  ши - ро...

1. Как у на\_ших у во\_рот, у но\_вых, у ши - ро - ких.

$\frac{a_1}{a}$   $\frac{b_1}{b}$  лё, лё.  $\frac{b_1}{b}$  лё, лё.

О - х(ы), лё ли, лё ли, а - ли лёй,

$\dots$  ро - ких, Хве до - ра.

2. У но\_вых, у ши - ро ких, там сто\_я - ла да Хве-до - ра.

А,  $\dots$  ро - ких, Хве - до - ра.

О - х(ы), лё - ли, лё - ли, а - ли лёй, лё - ли, лё - ли.

Ох, лё - ли,

## Пример № 132

$\text{♩} = 132$   $\frac{a}{a}$   $\frac{b}{b}$

1. Что ж ты, ды мо - й гу - (ю) - сёк, бе ле - бе - дёк,

А  $\frac{a_1}{a}$   $\frac{b_1}{b}$  ле бе - дёк,

лё ли, о - й, ле - (я) - ли, бе - ла й ле - бе дёк.

а а я е.

Пример № 133

$\text{♩} = 80$

1. О - й, да ра\_ным, ра\_ным, ра\_но на за\_ре

да п(ы)\_ри\_ле\_та ли, э да со\_ко\_лы.

О - й ля, ой, о - й, лё

да п(ы)\_ри\_ле\_та ли, э ой, я\_с(ы)\_на\_и.

2. Да со\_ле\_та\_ли\_ся я\_с(ы)\_на\_и,

о\_ни жа са\_ди\_ли (и)\_ся да на ду\_бы.

О - й, ля, ой, о лё

о\_ни да са\_ди\_ли (и)\_ся да на ду\_бы.

А  $\frac{a+b}{a+b}$

Б  $\frac{в+г}{в+г}$

А<sub>1</sub>  $\frac{a_1+b_1}{п_1}$

Б<sub>1</sub>  $\frac{в_1+г_1}{в+г_1}$

## Пример № 134

Харьковская обл., Красноградский р-н.

а)  $\text{♩} = 100$

1. Ой да не пав - ли о на я - то ро

пе - ред те - ре - мом у - па - ло, пе ред те - рем у па ло.

2. Э - х(ы), да у па нь, во - т(ы), Ва реч ка

ба - тюшке ю но\_жу\_нь\_ки, ба тюшке ю но\_жу\_нь\_ки.

\*) Нота „соль“ в этом примере часто звучит выше, чем в темперированном строе.

Воронежская обл., Острогожский р-н.

б)  $\text{♩} = 100$

2. Все ли тво - и от рос\_точ - ки сы ве\_р(ы)\_ху

ды на зем лю, сы ве\_р(ы)\_ху ды на зем лю.

Воронежская обл., Евдаковский р-н.

В)  $\text{♩} = 116$

1. О - х(ы), ты ре - ка мо я, ре - чуш ка, чуш ка,

о - х(ы), да ре - ка мо я быст ра я,

о - х(ы), да ре - ка мо - я быст - ра я,

2 & 1

Пример № 135

$\text{♩} = 100$

1. Э - ох, как вы по ля<sup>\*)</sup> че-рё-муш-ка кус-ток  
на че-рё-муш ке ла-зо ре-вый твя-ток.

Ох, лё-ли, лё-ли, лё-ли. 2. Ох,

на че-ре-муш ке ла зорь-вый твя-ток,

он да лё-ко ля-ле ет-ся<sup>\*\*)</sup>

Лё-ли, лё-ли, лё-ли. 3. Он

да-лё-ко ля-ле ет-ся, и т. д.

\*) „Вы поля“ здесь: „во поле“.

\*\*) „Лялется“ здесь от слов „лелеать“, „лилеать“—т. е. манить, тешить, лстить (Даль)

## Пример № 136

$\text{♩} = 48$

1. Да не чес-ть, не х(ы)-ва - ла с(ы) ва то ва,

при - с(ы)-ла - л(ы) му жу - ка се - в(ы) - ре - ка.

2. Да прис-ла - л(ы) му жи - ка, ох, се - в(ы) - ре - ка, ох,

да не у - ме - ет му - жик, о - й, го во рить.

## Пример № 137

$\text{♩} = 72$

1. Э, ты Ан-на Гри-гор- ев - на, Ан-на Гри-горь - ев - на. 2. По -

- ве-р(ы)-ни - ся к(ы)на м(ы) лич - ком, по ве-р(ы)-ни - ся к(ы)на м(ы) лич - ком. 3. Сто -

- ит ча - роч - ка с вин - цо\_м(ы),сто - ит ча - роч\_ка с вин\_цо\_м(ы). 4. А,  
ко пе еч\_ка ско\_пъ\_ём, а ко - пе еч\_ка ско\_пъ\_ём. 5. А.

## Пример №138

Женские голоса

Девка по саду ходила

1. Де\_в(ы)ка по са - ду хо - ди - ла, по зе лё - но - му да гу\_ля - ла  
Мужской голос: ... лё - но - му гу\_ля - ла

Ой, ле - о - ли, ой, ле о ли, о\_й, лё - ли да ой, ле - о ли.

по зе - ле - но - му да гу\_ля - ла  
2. По зе - ле - но - му ши да гу\_ля - ла, сно - ги на но - гу с(ы)ту\_па - ла.

Ой ле - о - ли, ой ле - о ли, ой, лё - ли да о\_й, ле - о - ли. О\_й ле - о - ли.

1) Мужской голос выписан в реальном звучании.

## Пример № 139

$\text{♩} = 140$

Ой, Марь - юш у ба тьюш до ро - га я  
бы - ла гос - ти ца, ой, да лю - ли, да лю ли, лю - ли.

## Пример № 140

$\text{♩} = 76$

1. Ох, да тя - куть, тя куть ре... ре - чуш - ки,  
да тя куть, тя - куть бы... ох, быст - ра - и (и)  
ох, быст - ра - и.  
да тя куть, тя - куть бы... быст ра и.  
2. Ох, да тя - куть, нь у - ко ых - нут - ся,  
да тя куть нь ко лы... ых - нут - ся.

## Пример № 141

$\text{♩} = 60$

1. Как по мо-рю, да по си-не-му, ой, по мо-рю, да по си-не-му,  
по ка-муш-ку, да по бе-ло-му.  
По ка-муш(и)ку, да по бе-ло-му, по ка-муш.ку, да по бе-ло-му  
там бе-ла-я ры-ба 'гра-ла.

## Женский голос

## Пример № 142

$\text{♩} = 72$

1. За-ря на-ша, да за-ря ш на-ша ве-чер-ня-я.  
Ла-ду, ла-ду, ла-ду мо  
2. Ве-чер(ы)-ни-я, да ве-чер-ни-я, о сен-ни-я.  
Ла-ду, ла-ду, ла-ду мо

## Пример № 143

$\text{♩} = 60$

у ли\_ца ма\_ла, да  
 1. у ма у\_ли ца ма ла да,

ка\_ра\_го\_т(ы) ве лик. У\_ли\_ца ма ла.

ка ра\_го\_т(ы) ве\_ли\_к(а)  
 2. Ка ра го\_т(ы) ве лик, ка\_ра го\_т(ы) ве\_ли к(а)

по\_и\_г(ы)\_ра\_ть ве лит. Ка ра го\_т(ы) ве лик,

3. По и\_г(ы)\_ра\_ть ве по и\_г(ы)\_ра\_ть ве ли т(ы),

по иг\_ра\_ть  
 кра\_с(ы)\_ны\_м(ы) де вуш кам. По и\_г(ы)\_ра\_ть ве лит

4. Кра\_с(ы)\_ны\_м(ы) де вуш ка м(ы).

## Пример № 144

♩ = 64      а                      б                      в

1. Э-х(ы) да не шу - ми,      зе ле на я      ду-б(ы)-ро - ва.

п      (а)-ли,      л<sub>1</sub>                      в<sub>1</sub>

Э х(ы), ля ли,      о-х(ы) да ж лё - ли,      ду-б(ы)-ро ва,

о - й, не ко му      ду-б(ы)ро вуш - ки      се-чь, ру - бить.

2. Лё ли, во т(ы) лё - ли,      се - чь, ру бить,

э - х(ы)

э х(ы), ля ли,      о-х(ы) да ж лё - ли,      се-чь, ру бить,

о - й, на ше го      во-т(ы) Ви те - ч - ки      до ма нет.

## Пример № 145

$\text{♩} = 80$

а а б в п

1. Го - ре - ло по - ле, го - ре - ло, ой, ла - ду, ла ду,

г б в1 г1

го - ре - ло, да не ко - му по - люш - ко, да ту ши - ти.

2. О - х(ы), ла - ду, ла - ду, ту - ши - ти, ой, ла - ду, ла ду,

ту - ши - ти, ту ши - л(ы) ве - т(ы) ру - ше - к(ы), не в(ы) - ту - шил.

Вар. 5 строфы

го - ри мо - я ду - б(ы) ро - вуш - ка, не т(ы) - ре - ши.

## Пример №146

1) Запевы Е. Т. Сапелкина (начальные построения)

„Закатилось за горушку солнышко“

а) 
  
Эх, да всё жу ря (а)-(о)т Машу да бра - ня.

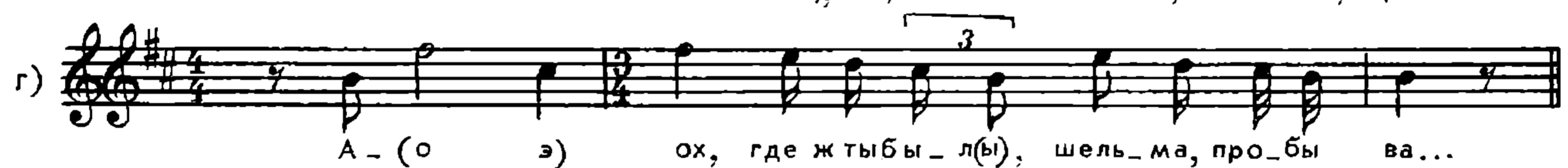
„Эх, беспокойный шельма, комарёк“

б) 
  
Э ох, не\_спо кой ный шель\_ма, ко\_ма - рёк.

„Эх, не спится мне ноченькой“

в) 
  
Э ох, не спит\_ся да мне толь\_кя но чень\_кой.

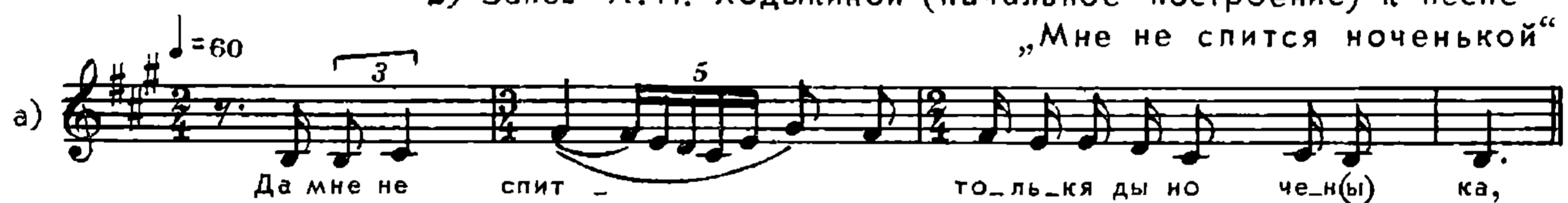
„Ох, где ж ты был, шельма, пробывал“

г) 
  
А - (о э) ох, где ж тыбы\_л(ы), шель\_ма, про\_бы ва...

## Пример №147

2) Запев А. Н. Ходыкиной (начальное построение) к песне

„Мне не спится ноченькой“

а) 
  
Да мне не спит - то\_ль\_кя ды но че\_н(ы) ка,

3) Запев А. И. Чертовой (начальное построение к той же песне)

б) 
  
Эх, спит ся мне, эх, да, но\_чень\_кой.

## Пример №148

4) Заключительные построения запевов к песне „Мне не спится ноченькой“

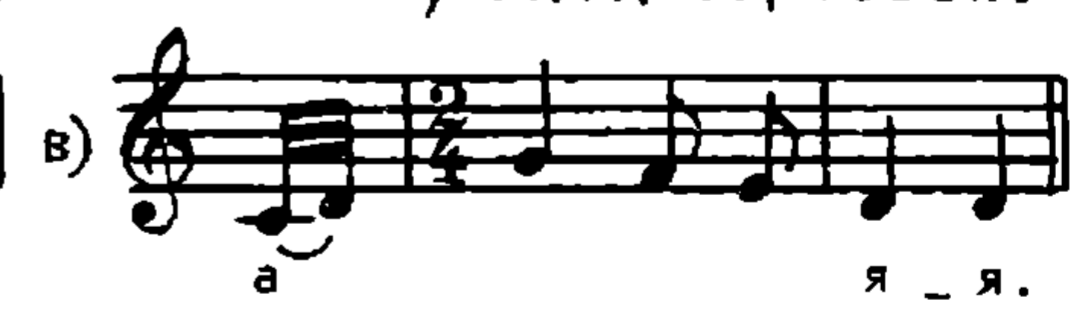
У Е. Т. Сапелкина:

у А. Н. Ходыкиной:

у А. И. Чертовой:

а) 
  
Э - е е я

б) 
  
да ой, (о-э)

в) 
  
а я - я.

## Пример № 149

а) Женские голоса

1. Там та та - ре ш(и) - ли, ох, та\_м(ы) та\_

- та - (о) - ре ш(и) - ли, о - ни ко - вы - лу жгли.

2. О-ни ко - вы - лу ж(и) - гли, ох, о-ни ко -

- вы лу жгли, ка шу ва - ри лй.

3. Ка - шу ва - ри - ли да с(ы)-ва -

- рём ши ка - шу се\_мь ю дя - ли - ли.

4. Семь - ю дя - ли - ли: во - та(а)к(а) -

... о ко - му до - ста нет

- то ко - му до - ста нет

- ся ...о - а - нет - ся?6

- ся да до ста - нет 6ся?

5. Да до - ста - нет - ся? Да до ста - ла

о ... тра о

... шша се - с(а) - тра бра ту, а те ш -

ша зя тю.

... (о)т

6. А те шша зя тю. О-х(а), во - т(а) бра ... саст -

а ... ти л(ы)

ру да на Русь от - пус тил, а

зя ть те - шшу, (о), у по - лон ... нал у зял.

7. У по - лон у зя - л(ы). По - г(а) нал он е -

ё (о)н(ы) бо - са - ю да и

го (а) ла ю.

8. О - н(ы) го - ла ю. По - г(а) - на - л(ы) он е -

по по - жа - ри - шшу

ё по по - жа - ри шшу по про -

... ко -

ко (о) - си шшу.

6)  $\text{♩} = 64$

1. Я же да ле та ла ши, я же да ле та ла

пе ре пё лы ко ю на чу жи я сто ро не,

я ле та

4. То ль кя же на ш(а) ла то ль ки жи на ш(и) ла да

пе нь да ко ло ду, стю де на ю во ду

во ко ло де зю ш(и) толь ки на ш(и) ла.

с 7154 к

-тал

-тал

2. А-(о-е) ... ох, я да\_лё... ох, да\_лё\_ко ле - та... (о)\_л(ы),  
 ...е - те - л(ы)  
 (а)... - те - л(ы)  
 те - л(ы) жа ря - бой мой со  
 При ле - (е я я) те - л(ы) (См. 84 а, с.126)

♩=80

б) 1. Ой, да вспо\_м\_ни, вспо... ох, да вспо\_м\_ни,

э,  
 да ста - ра - й дру\_х(ы) да при - я... (е е - е)  
 ... (э) -  
 (а) я - (е - е)

при о - ой, ой, о -

да ли мо й,

те - ль мо - й,

тель мо - й,

те ль мо - й,

о (э о

э (е - е -

ох

о - сво - (я я - я -

да сво - ё пре - ж(и) - не -

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

э) х(ы), да сво - ё пре - ж(и) - не

э, я - о) х(ы), да при -

я сво - ё п(ы) - ре - ж(и) - не -

ё, э - о - х(ы), да при -

я (о - э - а) ...

ё, жа, о - х(ы), да при

я (а) - э -

ё, о - х(ы), да при

я (я) ... а э

ё - о - х(ы), да ох, при - ят ство.

ох, при ят - ство.

э, ды э - х(ы),

х(ы), ей, о - х(ы), при ят ство.

ох, ды

о х(ы), да ох, при ят

(См. 84 а, с. 114)

## Пример № 151

а)  $\text{♩} = 48$  Свободно в темпе

1. Ох, как вы(ы)славном(ы)горо\_де а ох, да про-я ви ла\_ся

ды жи но - ви... ой

ды но ва я, ши, э\_х(ы), ды но ви... ох,

ды жи но - ви... ох,

ды но ви о хо,

о ох, но\_ва\_я но ви (е е - е)

ё\_х(ы) но - ви (е о ёх)

э\_х(ы) но - ви...

но\_ва\_я, ды но - ви - (и) а... а

эх,

но ви (о ё) нуш ка а я

но - ви нуш ка

ох, ды но ви (о ё) нуш - ка

эх, но - ви - (и - и) - нуш - ка

но - ви нуш

2. Но - ва - я но - ви - нуш - ка А ох, да как жа - на ши ли ши

ды му - жа о на, о - х(ы), не - на - ви ... ох,

э-х(ы)

(См. 84 а, с. 122)

Женские голоса

б)  $\text{♩} = 72$

Две

... уш кой,

Одна

1. Со - ло ве - й да с(ы) ку куш кой, ой,

Все

вот о. х(ы) го - ва - ри л(ы) - ся.

го - ва - ри - вал - ся.

*Одна*  
2. Сго ва ри вы л(ы) - ся: х(ы),

*Две* *Все*  
да по - ле... о - ти - м(ы), да ку - куш - ой,  
с то - бой во... о - х(ы), во мой зе... ле - ной сад.  
во зе - ле - ной сад.

*Одна*  
3. А во мой зе ле са д(ы),

*Две*  
но - м(ы) да св - (о) - де,  
там жа мо... (о) о - х(ы), мо ло - дец, да гу - лял.  
о - х(ы)

♩=52

в)

1. Да к(ы) - ра - со - (о) - та ш(и)мо - я, да кра - со - (ё) - туш - ка,  
 да к(ы) - ра - со - та же ты мо - я.

2. Да к(ы) - ра (о) - со - та ш(и) ты мо я, э - х(и),  
 э - о - и, ли, о х(ы), да п(ы)ри - ве (е) - ла ме - ня ш(и)ды кра -  
 - со (ё - ё) - туш - ка, ох, да пар - ня же, ой, до сты - да.

## Пример № 152

♩=60 Женские голоса

Одна

Все женщины

1. Ох, ты лю - би тё(о) - ль ма - шин, о - ах, он да лю -

Мужской голос

Все

лю

- би тель, э ой, да во - т(ы), да лю -

вот, да лю -

- би - тѣ - (о) - ль

- би - тѣ - ль Ма ши - н(ы) до (а) - ро - гой.

- би - тѣ - (о) - ль

*Одна*

2. Ма - шин до ро гой. О - х(ы), д(ы)

*Все*

ка (а) - ко ва е - (е) - сть лю бо - вь да на

све (е) те, а о - х(ы), да е - сть да на

све - те, о - х(ы), лю бо - вь го (а) - ря ча.

## Пример № 153

Женские голоса  
♩ = 60

а) Мужской голос\*)

1. Э - х(ы), ле - те л(ы) о - (я - я) - рёл  
да че рез са - д(ы) да зе - лё (ё) - най,

Ускоряя до ♩ = 80

ды (и - и) (и) стал ка ли - ну ло - мать.

♩ = 60

2. да и стал ка ли - ну да ло - ма ть.

Вар. 3<sup>й</sup> строфы

лю (ю ю) - бил, э - х(ы), да лю - би - л(ы)  
лю - бил, э, а,  
лю бил, э - х(ы), да лю бил.

\*) Мужской голос выписан в реальном звучании.

3й Вар.  
3й строфы

да па - рень, эх да, де-в(ы)чѐ - но (я я) - чку.  
па - (а)-рень

Ускоряя до ♩=80  
ды и не схо тел е ё брать.  
и не схо - тел е ё брать.

Женские голоса

♩=48

5) Мужской голос \*)  
1. Шли - про - шли, эх, да о-ни про-ка-ти - (а) ...

э - х(ы), про-ка-ти - ли - ся, о - х(ы), ра-з(ы)-ра-з(ы)ве -  
ра-з(ы)-ве -

) Мужской голос выписан в реальном звучании.

- сё ла и

- сё ла и да на ши, э - х(ы), бы ли дни.

сё ла и

е,  
е, е,

2. На - ши бы - ли д(ы) - ни, эх, да о - ни на - сту - па...

э - ой, да сту - па - ли, сле - зо

о - х(ы), в нас сле - зо

- вы е

- вы е да на - ши, э - х(ы), вре ме - на.

в)  $\text{♩} = 63$

Го ры вы мо и, го ры, эх,

э - й, да ни че - го жа вы то - лько вы, Го - ры.

Да вы то-ль-ко не спо-ро-э-ди  
- ли, эх, да не спо-ро-ди-ли то-ль-ко ни-че-го.  
Не спо-ро-ди-ли вы ни че-го, э  
спо-ро-ди-ли-жа то-ль-ко вы, го-ры  
э-й, да спо-ро-ди-ли-жа то-ль-ко вы, го-ры  
о-ди-н то-ль-ко бел-да-го-рю-э-  
эх, да бел-го-рю-чий то-ль-ко му-шок.

3й запев

Бел-го-рю-чий-ка-ме-шо-к,  
э-й, да как с под-э-то-го-то-ль-ко-ка-ме-шка.

г)  $\text{♩} = 48$

2. Ты вос - по - й вес - но - на про -

Женские голоса

1. Жа - во - ро - ну - шка, о - х(ы), воль - на - я пта - ше - н(ы) - ка,

$\text{♩} = 36$

ты вос - пой вес - ной на про та (а) - ли - н(ы) - ке .

Мужские голоса\*)

## Пример № 154

$\text{♩} = 52$

1. Со - ло - вей - со - лов - ка, ох, что сму - тец, не ве - сёл?

$\text{♩} = 40$

го - лов ку, ох, по ве (я) ... э - х(ы), по - вя -

ой, го - лов - ку

- ол,\*\*) зё - р(ы) - на, не клю - ёшь?

\*) Голоса выписаны в реальном звучании.

\*\*) „Повяол“ - вокально более удобное изменение слова

## Пример № 155

а) А Б В Г Д Е

$\text{♩} = 60$

1. Да мне ня спит - ся то-ль-кя ды но-че-н(ы) - ка, да

ой, да са-ма я не - зна - (я - э -

да са-ма не - зна - (ё -

э - о - й, да са-ма не - зна - (э - э -

ой, (о - э)

ой, да са-ма не зна - (а - э

а, ох, да зна - (э -

э,

ой, да са-ма я не - зна

- а) ю, да

- а) ю, де - в(ы) - ка, де-в(ы)-ка, о-х(ы), по-ча - му, да

- а) о) - ю, де в(ы) - ка, да, де-в(ы)-ка, ох, по-ча - му, да

- а) ю,

- ю,

Ой, ой, я, да, ой, ой, да я не зна - (я - я - я)

ой, о хо - хо, ой, да, сама не зна -  
э я, ой, сама не зна - (э

о - й, ой я, да э, о - й, да са - ма не зна - (я - я)  
о - ох, да са - ма я не зна -

эх, я я не зна -

(о) (о) - ю, ох,  
(о) ю, де - в(ы) - ка, де - в(ы) - ка, о - х(ы),  
(о) (о) - ю, по - ча - му

ю, ох,  
ю, ох, по - ча му

зна - ю, де - в(ы) - ка, толь - ка по - ча - му. Да

Ой, ой, да во - т(ы) слы - шу, ви - (и - и и - и) -  
ох, ой, да во - т(ы) слы - шу, ви -  
э о - й, да ви - (и - и и

ой, (о - э) ох, во - т(ы) слы - шу, ви - (и - е е  
э ви - (я - е

ви - (См. 84 а, с. 130)

## Мужские голоса

♩ = 68

Один

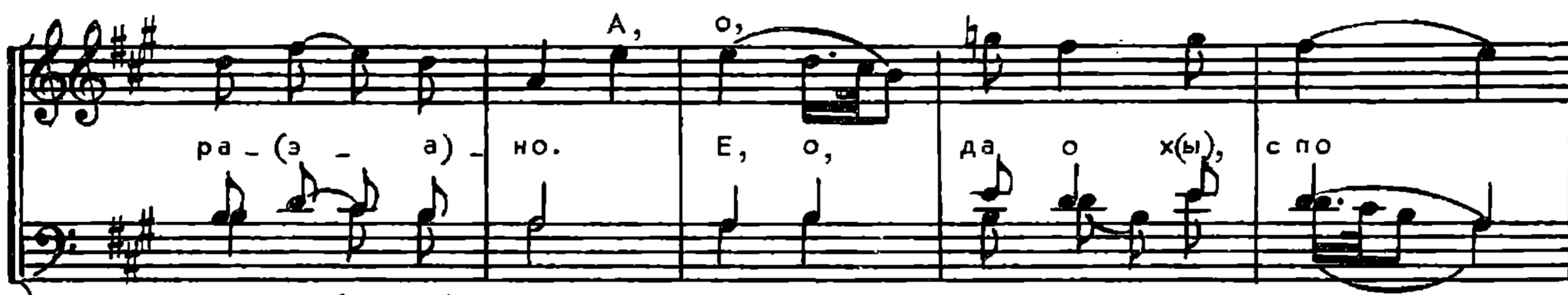
б)



1. Эх, с по ля ми - лый, с по - ля, э х(ы),



да о х(ы), с по - ля, ой, ми - лый да не



ра - (э - а) - но. Е, о, да о х(ы), с по

ра - (э - а) - но.



- ля, ой, ми - лый да не ра - (э - а) но.

ра но.

## Женские голоса

♩ = 68

в)



1. А да о х(ы), да хо - ро - шо ли у

нас бра - (а)т-цы да ре - бя - (о) - ты, о



нас брат - цы жа да ре - бя ты, ох,

да ох, у нас бы ло, э  
ю а о а о  
во - е - вать о  
ю нас бы - ло во - е ва ть. Ох да  
э да ох, на при - сту - (у) - пя, а  
а  
Ох, бы - ло, ох, на стя ли.

## Женские голоса

♩=80

1. Ох, да в на(ы)на го- (а)р(ы)ке, а эх, да толькя на к(ы)ру-той, а, я

\*) Мужской голос выписан в реальном звучании.

э ох, да там по-стро я - н(ы) всё но - ва - й да ка - бак, а я

ох, да там по-стро я - н(ы) всё но - ва - й да ка - бак.

## Мужские голоса

♩=80

д) 1. Эх, да про-хо - ди - ло да моё ли о - но скуч-но-е вре-мя,

о - ды

о - х(ы), ды я я, о - х(ы), да ску-чи-но - е вре-мя,

да вре - мя, э о а, э

да в(ы)-ре - мя о но, о - но по-ско - рей.

я я да с(ы)-куч-но е вре - мя,

э ой я я, о - х(ы), да скуч-но - е вре - (е) - мя,

... а - мя о, а,  
 да в(ы)-ре - мя о но, э но по - ско - рей.

2. Эх, скуч - но - е вре - мя по - ско - рей. О - й, я я

о - х(ы), да ох, рас - про - хо дят

да э, и на ши о - ни, о - ни лю - ты дни.

э ой, я я о - х(ы) да ох, рас - про - хо - (о) - дят

да на ши о ни, о - ни лю - ты дни.

## Запев 3-й строфы

3. Эх, рас - про - хо - дят на - ши лю - ты дни. О й, я я

## Пример № 156

Женские голоса

а)  $\text{♩} = 72$  Одна Две

1. Ох, да не по о-хо-тя маль-чик жа-нил-ся. Э -

Все

о х(ы), не по о-хо-тя да ё-н(ы) е -

брал. Э - о х(ы), не по о-хо-тя

да ё-н(ы) е - ё брал.

2. Э - ох, да ё-н(ы) е - ё брал. Э -

о х(ы), на со-л(ы)-нуш ко да ё-н(ы) во-т(ы) по-гля -

- дал. Э о х(ы), на со-л(ы)- нуш - ко  
да ё-н(ы) во-т(ы) по-гля дал.

## Мужские голоса

♩ = 44

б) Ох, ох, не спо кой-ный, шель-ма, ко-ма- рё к(а). Ну-ка,  
э о о о ох да ох, спо - ко... (Э -  
э да о о о о-х(ы) да о-х(ы) мне спо - ко  
- о) ох, да мне спо - ко ю ко-мар(ы) не да - ёт. Э  
А, э,  
э да ох да мне спо-ко... (э - о) ох, да мне спо-ко - ю ко-мар(ы) не да - ёт.  
э-х(ы) да

## Женские голоса

в)  $\text{♩} = 56$  Одна

1. В нас по ма (я) туш-ки, брат-цы, по Во - (ё)л-ге,

Мужской голос\*)

Вар. III строфы

Все по ши - (и) - ро ко - му, брат-цы, да раз- до (а)ль - (е - е - а - е)ль - - (о) - ль -

Вар. IV строфы

Вар. III строфы

- ю, по ши - ро - ко - (а о - э - (а)ль ю. - ю по ши - (и) - ро - ко - му, брат-цы, да раз- до - (а - а - э - о)ль - ю. - о ль ю.

Вар. V строфы

Вар. II строфы

\*) Мужской голос выписан в реальном звучании.

Воронежская обл., Калачёвский р-н, с. Новая Криуша  
Расш. В. П. Баранова (ГМПИ им. Гнесиных)

г)  $\text{♩} = 74$

1. Ой, да раз-ро - ди ма - я мо - я сто - ро... ой, да сто-ро - на, э -

- ой, да не у - ви (и) - жу, эх, боль-ше, боль-ше те-бя я. Э -

- ой, да не у - ви (и) - жу, эх, боль-ше, боль-ше те-бя я.

Женские голоса

## Пример № 157

а)  $\text{♩} = 48$

Мужской голос  
Один

Все

1. Та-м(ы) вы по э-х(ы), ду-б(ы) зе - лё ни-к(ы)то

е - го э-х, ни-к(ы)то

е - (е) - го (э) не за-ру- (ю) бал. Эх, та-м(ы) вы по - ле, э-х(ы), ду-б(ы) зе -

е - го

- лё ный, э - й, ни-к(ы)то е го да не за - ру - (ю) - бал.

## Мужские голоса

♩ = 88

6) 1. Си-дел во (ё) - ро-н(ы) да на бе(а) - ...на бе-лой бе-ре - зя, а,

о  
о-х, да о-х, во (э о) ро-н(ы)  
да о-х(ы), кри-чал во (э - о) рон

ра - но, эх, да по за ре.

Про...про-па - да (э) л(ы) раз-бе раз-бед-най маль-чиш - ка,

эх, да о-х(ы), в чу-жой да о-х(ы),  
да о-х(ы) ох

э...о - ро не.  
да-ль-няй сто ро - не.  
да-ль-няй, ох, да сто-ро не.

## Женские голоса

♩ = 64

в) 1. Ко ча - ты ра - но про - пе - ли,

ко мне ми ле - нь - кай при шел.

Ко ча ты ра - но про - пе - ли,

ко мне ми ле - нь - кай при шел.

г) Женские голоса

♩ = 48

Мужской голос\*) 1. Да ка - бы к(ы) - то з(ы) - нал и мо - е - го й ли стра - да - (а - а - я) -

ли стра да - (а - а - я)

...го ли

(е - е - е - е) - л(ы)

- нья, о - н(ы) пы жа ле е - л(ы), ой, он ме -

\*) Мужской голос выписан в реальном звучании.

о-ой

ня. Да ка-бы кто з(ы)-нал мо-е-го ли стра-да-(я-я-я)-

да ка-бы к(ы)то з(ы)-нал стра-да (я-я)-

пы-жа ле-(е-е)-л(ы)

ня, о-н(ы) пы-жа ле л(ы) ён, он ме-ня

Женский голос

Пример № 158

♩=68

а) Мужской голос

рос-кош-но ты цве-

1. Мой а-лень-кий цве-то чек,

-тёшь. А ми-лый мой дру-жо-чек, да-лё-ко ты жи-вёшь.

♩=48

б) 1. Чтой то тяж ко, ой, да чтой-то важ ко жить без

ми ло-го друж ка, а-о-й,

вы пой-ди-тя, при-ве ди-тя, о х(ы), ко-го  
ве-(е)-р(ы)-но я ши-да люб-лю.

Женские голоса

♩=40

в) 1. Что в на-шем са-доч-ку со-ло-вей по-

Вар. 4-й стр.

ёт, и, а мне, раз бес

Вар. 3-й стр.

- част ной, жа при да

Вар. 3-й стр.

Г)  $\text{♩} = 64$

Дай хо-ди-ла Нью-роч-ка по ле-со-ч(и)-ку.

Да на-по-ро-ла но жунь-ку, ой, на тря-соч-ку.

Дай бо-ли-ть, бо ли-ть но-жень-ка, ох, дай не боль-но.

Да лю-би-л, лю-би-л па-рень дев-ку, ой, всё не до-л(ы)-го.

Д)  $\text{♩} = 88$

Ох, да хо-ди-ла дев-чо-ноч-ка

1. Ой, да по-зе-лё-ном бо-ру,  
2. Ох, да на-лю-ту зме-ю.

о-х, на-сту-пи-ла крас-на-я,  
о-х, но-жунь-ки о-пук-ли, *fine*

о-х, на-лю-ту зме-ю  
а-х, сде-ла-лась боль-на

Эх, да на-сту-пи-ла крас-на-я.

e)  $\text{♩} = 60$

Как во на шей во де - рев - не, во ве сё - лой сло - бо -

- де лет сем - над - ца ти маль - чиш - ка, не - же -

- на - тый хо лос - той. Как за -

- ду - мал сын жа - нить - ся, сам не зна - ю как на -

- чать. Е го лю ди на у -

- ча ют: ты спро - си - ся у род - ных.

# Пример № 159

## Едут партизаны

$\text{♩} = 80$

Одна

Е - дут пар-ти - за ны и шу-мять ле са.

Все

Дай-те мне Ва ню шеч - ку хоть на два ча - са.

6

\*) Мелкими нотами выписаны варианты второй строфы.

## Пример № 160

$\text{♩} = 52$

\*) 1. В нас под гру-ша - ю, Эй да, в на - с(ы) да под гру...

Все

Э, гру-ша - ю, э - под зе -

о - й э - е да

- лё ... (э - а) о - х(ы) э е - е ой

- лё ... (э) ох, под зе - лё но - ю.

2. С под зе-лё - но - ю. Эй да, в на - с(ы) да по-д(ы) я (а)...

\*) Мужской голос выписан на нижней строчке в реальном звучании штилями вниз.

Музыкальная запись с нотами и текстом. Включены варианты 3-й строфы.

Вар. 3-й строфы

Вар. 3-й строфы

Мужские голоса      Пример № 161

♩ = 88

1. Да мне, ма (е - э) - ту - ш(и) - ка, а и да мне, ма - тош -

- ту - шка, (э а о - э - о) да м(ы) не (э)...

- ту - ш(и) - ка ды м(а)... а мне то... э да м(ы) не тош -

- но (э о) - (о) -

- но, го - су да (э а) - ры ня,

- но, го - су да (э а) ры ня,

го - су да ры ня (ши - ня), а ... гру - (а э) ...

а\_х(ы), гру (а) ...

о х, да мне гру -

о х(ы), да мне гру -

стно.

стно.

## Пример № 162

Эх, можно ли, можно да младцу здесь разгуляться.

♩ = 80 Мужские голоса

1. Эх, мож-но ли, мо- (ё)ж-но я да млад-цу здесь нам раз-гу -

о-х(ы) да о-х(ы), пе-чаль -

ску... э - о-х(ы), да ску - ку, (е) - э - х(ы) сво - ю то ли

го ря, ох, ра - зо гнать.

о - х(ы)

2. Эх, пе - чаль-ску-ку, го - ре ра зо гнать. Э -

а о х(ы) пой - ду

э а о я, с го - ря, э

с го (а)... о - х(ы), э я эх, да на си (е - а) -

я с го ря си -

е э мо ря

- не (е) - е я мо - ря.

- не (е) е

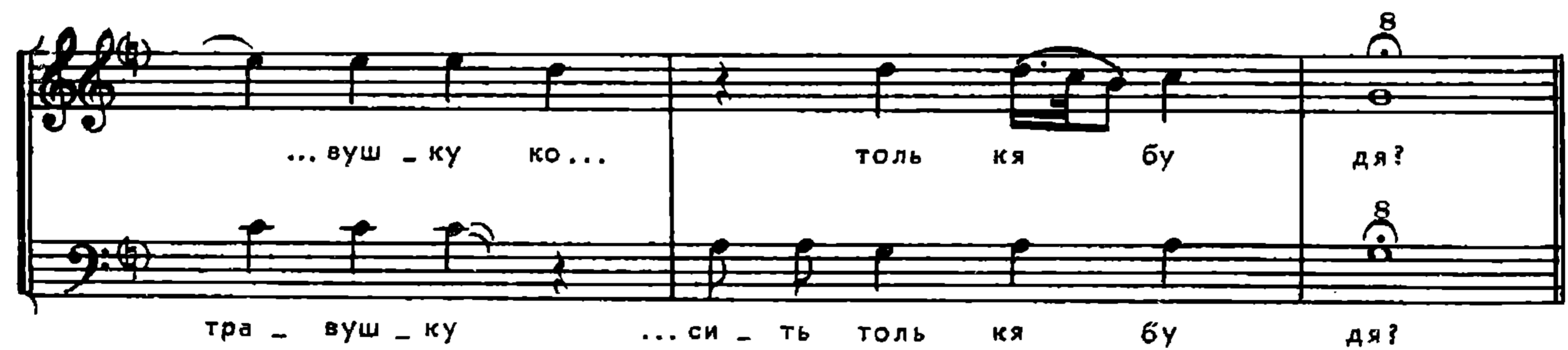
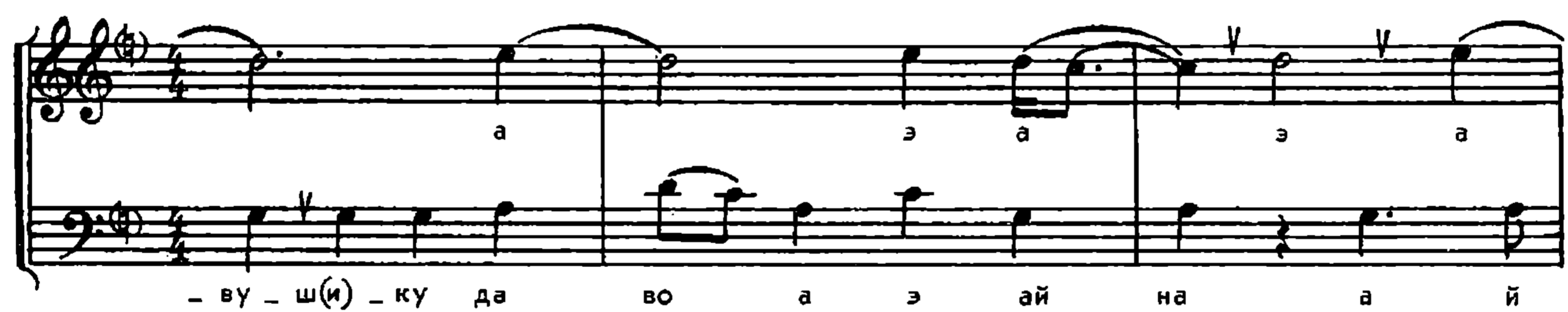
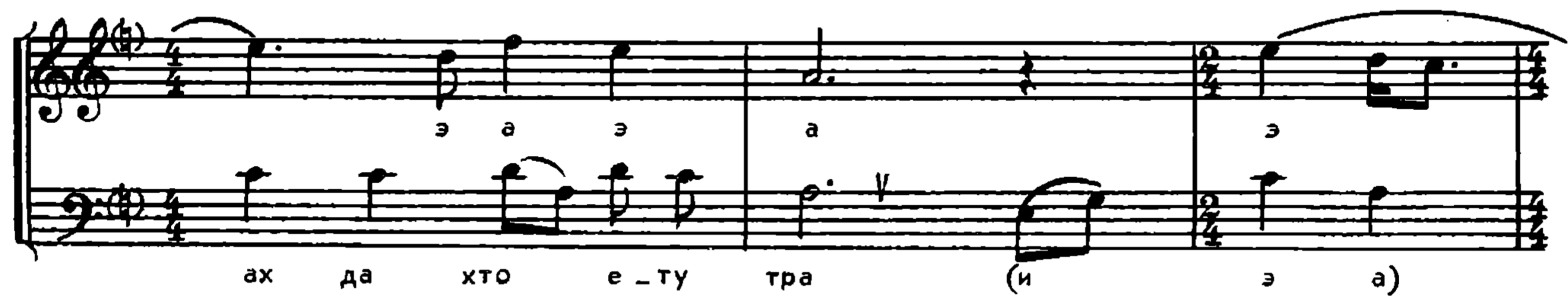
## Пример № 163

$\text{♩} = 68$   
Мужские голоса

1. Эх да в нас да вы лу (а)... во эй, а во эй ай на, ох,

э а э о э да а

у нас да лу зях, э ах да, ах да та - м(а) вы - рас -



## Пример №164

♩ = 68

2. Эй, ля-ли, ля-ли, да ой, лё-ли, а ли лё-й ля-ли, Эй, ля-ли.

1. Э, лё-ли, лё-ли, Эй, лё-ли, а-ли лё-й ля-ли, ой, ля-ли.

## Пример №165

♩ = 72

а)

1. За-ря на-ша...

2. Ве-че-р(ы)-ня-я...

3. О-сен-ня-я...

4. Взой-ди ра-но...

б)

1. На-ша ко-са сто-руб-ле-ва-я...

2. На-ша ко-са сто-пол-тин-на-я...

в)

♩ = 80

1. Лё-ли, лё-ли, за-к(ы)-ру-то-ю...

2. Ля-ли, ля-ли, ши-ро-ка-я. Да

г)

1. ...ю да го-ро-ю...

3. си-не-е мо-ре...

## Пример №166

а)  $\text{♩} = 80$   
3. Под лис\_ том ши\_ ро\_ ким...  
ля\_ эй, лё\_ ли, лё\_ ли...

б)  $\text{♩} = 80$   
ля\_ эй, лё\_ ли, лё\_ ли...

в)  $\text{♩} = 80$   
4. вы\_рас\_та\_ ла тра\_ вуш\_ ка  
ля\_ эй, лё\_ ли, лё\_ ли...

г)  $\text{♩} = 80$   
ля\_ эй, лё\_ ли, лё\_ ли...

## Пример №167

$\text{♩} = 128$   
1. За\_ блу\_ дё\_ м(ы)\_ ши, гу\_ ду, да гу\_ ду...

2. до\_ ро\_ жунь\_ ки не най\_ ду, не най\_ ду...

## Пример №168

$\text{♩} = 72$   
да бе\_ ла\_ й, ко\_ ля\_ нис\_ тай...

тон\_ кай, во\_ лок\_ нис\_ тай...

## Пример №169

$\text{♩} = 80$   
1. ...ли, о\_ ни ко\_ вы\_ лу жгли...

2. жгли, ка шу ва\_ ри\_ ли...

## Пример №170

а)  $\text{♩} = 52$   
3. ...ри\_ м(ы) мы ча\_ ло\_ м(ы)...

4. На\_ та\_ ль\_ ю\_ ш(и)\_ ке,

♩ = 64

6) 2. Ой, лё \_ ли, лё \_ ли, бе \_ реж \_ ку...

Ой, лё \_ ли, лё \_ ли, да на пя \_ с(ы) \_ ку...

О \_ й, лё \_ ли, д(ы) \_ ва бо.б(ы).ра...

## Пример №171

♩ = 72

...лё \_ ли, лё \_ ли, о \_ ой, лё \_ ли, си \_ де \_ ла...

лё \_ яи, лё \_ ли, ой, лё \_ ли, г(ы) \_ ля \_ де \_ ла.

## Пример №172

♩ = 152

а) 1. А \_ ли лё \_ й, лю \_ ли...

а \_ ли лё \_ ли, лю \_ ли...

♩ = 68

6) 2. у зе \_ лё \_ ном за \_ гре \_ ме \_ ло...

3. сы ку \_ куш \_ ко \_ ю ле \_ та \_ я...

## Пример №173

а)  $\text{♩} = 60$

1. да пой\_ ти...

1. да от\_ дать...

да пой\_ ти...

б)  $\text{♩} = 72$

1. О\_х(ы), по\_ лю\_ би\_ ла ж о\_ на, да

2. О\_х(ы), вот бра\_ ла ж о\_на е\_ го, да

## Пример №174

а)  $\text{♩} = 52$

1. О\_ й, да же ты мо\_ я да ня\_ во...

Ой

б)

2. О\_ й, да о\_ на мо...мо\_ е\_ го го...

## Пример №175

$\text{♩} = 72$

1. ...зю во да...

2. мо ло да.

3. на... на ка\_р(ы)\_ вать.

## Пример №176

$\text{♩} = 92$

2. Вы\_ рас\_та\_ ла тра\_ ва, вы\_ рас\_та\_ ла тра\_ ва...

...тра\_ ва, вы\_ рас\_ та\_ (а)\_ ла тра\_ ва...

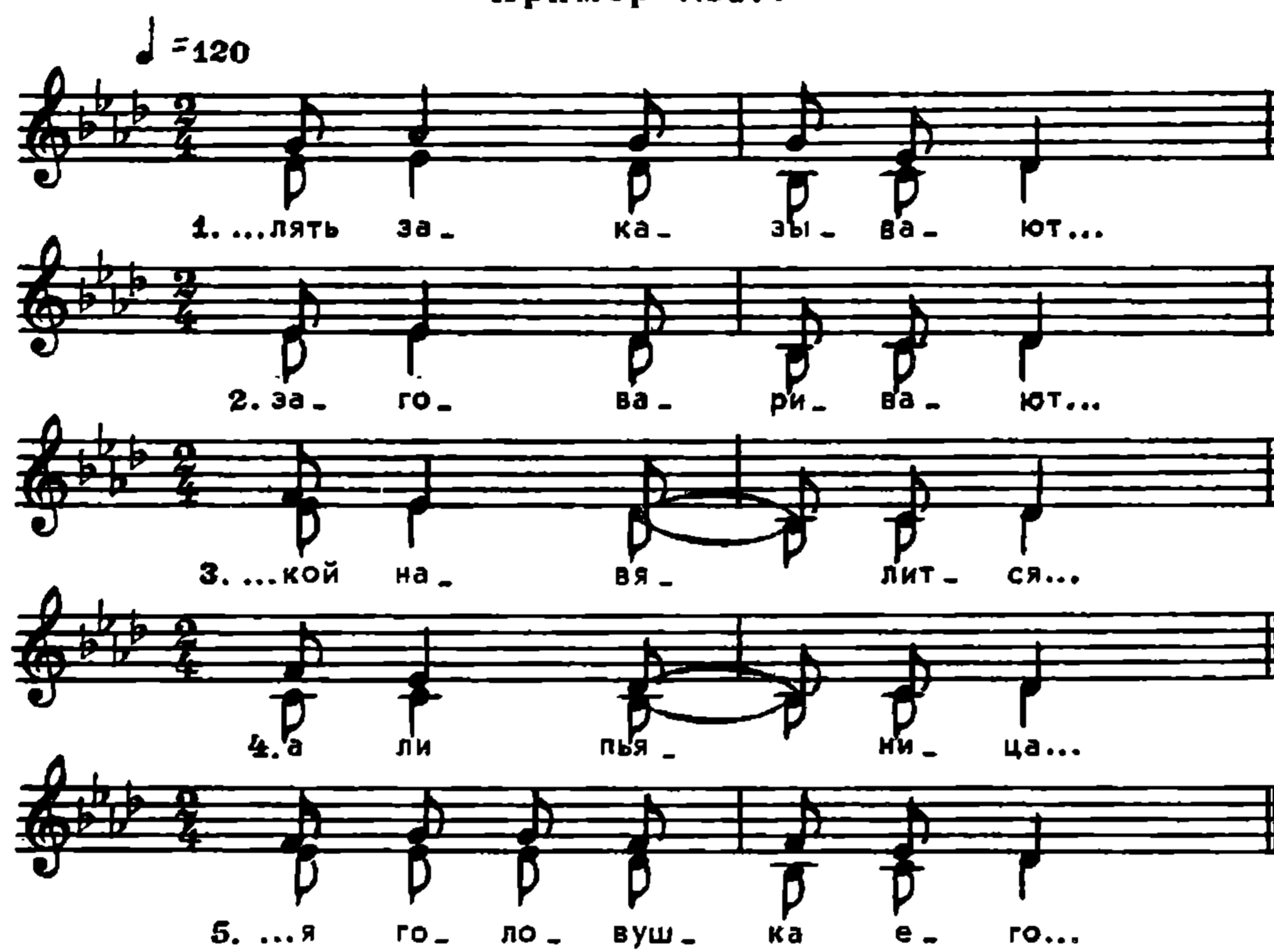
3. рас\_твя\_ ли твя\_ ты, рас\_твя\_ ли твя\_ ты...

...твя\_ рас\_твя\_ ли\_ (и) твя\_ ты...

(См. 84 а, с. 136)

## Пример №177

$\text{♩} = 120$



1. ...лять за ка зы ва ют...

2. за го ва ри ва ют...

3. ...кой на вя лит ся...

4. а ли пья ни ца...

5. ...я го ло вуш ка е го...

## Пример №178

$\text{♩} = 80$



1. О х(ы), о й, лё ли...

х(ы), о й, лё ли...

(См. 48а, с.147)

## Пример №179

$\text{♩} = 64$

ве \_ се \_ ль - я...

1. ха \_ тя ве \_ сель \_ я...

2. За сто \_ ло \_ м(ы) бо \_ я \_ ря...

2. За сто \_ лом бо \_ я \_ (а) \_ ря...

$\text{♩} = 64$

3. что мак рас \_ цве \_ та \_ я...

что мак рас \_ цве \_ та \_ (а) \_ я...

(См. 84 а, с. 155)

## Пример №180

♩ = 72

А ты, вол \_ че, вол \_ че, да не ку \_ са \_ й де \_ во\_к(ы) мо \_ л \_ ча,

э, ля \_ ли, ля \_ ли, да а \_ ли лей, ля \_ ли, ля \_ ли. Да

не ку \_ сай де \_ во\_к(ы) мо\_л(ы)\_ча, да, при \_ хо \_ ди ко м(ы)\_не но\_н(ы)\_ча,

ой ле, ля \_ ли, ля \_ ли, а \_ ли лей, ля \_ ли, ля \_ ли.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Предлагаемые ниже алфавитный и жанрово-географический указатели нотных примеров преследуют цель помочь читателю ориентироваться в обширном музыкальном материале, привлеченном автором, который может представлять самостоятельный научный интерес и использоваться в музыкальной практике.

Названия песен, за немногими исключениями, даны с первых значащих слов. Вводные слова и частицы опускаются; сохраняются лишь те междометия и частицы в начале первых строк, которые прочно входят в структуру стиха и влияют на его ритмическую основу.

После названия песни указывается полужирным шрифтом порядковый номер того примера, в котором содержится наиболее полный музыкальный текст (не менее музыкальной фразы или музыкально-стиховой строфы). Далее светлым шрифтом указаны порядковые номера примеров, в которых та же песня или наигрыш излагаются фрагментарно.

В тех случаях, когда в работе приводятся поэтические тексты соответствующих нотных образцов, в алфавитном указателе после порядковых номеров примеров сообщается номер страницы, на которой эти тексты напечатаны.

Жанрово-географический указатель нотных примеров составлен в соответствии с современным административным делением.

В частности, в Белгородской области, образованной лишь в 1954 году из территорий, исторически входивших в Курский и Воронежский регионы, учтены местные жанрово-стилистические различия песен, записанных на правом и левом берегу реки Оскол.

Внутри каждого географического раздела даются сначала песни обрядового происхождения (хороводные, свадебные, календарные и пр.), затем — лирические, не имеющие твердой приуроченности. В каждом случае песни даются в алфавитной последовательности и в соответствии с названиями, приведенными в алфавитном указателе.

### Алфавитный указатель названий песен, использованных в нотных примерах

**А** ты, волче ты, волче — 180  
**А** у нас на улице, на широкой — 116е  
**Ах**, ты рыбица, рыбица плотница — 116б  
**А** чучу, чучу, чучу, я горошек молочу — 57

**Бела** рыбица плотница, окунечек — 116в  
**Березничек** листоватый — 15, 26г  
**Братушка**, ох, моя милая — 39

**Верея** моя, вереюшка — 12, 26д  
**Ветер** вея, солнце грея — 112б  
**Вилась**, вилась верба — 104, 17е  
**В** нас да вы лузях — 163, 82а, 92в, 111а  
**В** нас на горке, эх, да только на крутой — 155г  
**В** нас под грушаю, под зеленою — 160  
**В** нас по Дону, по Доночку — 76б, 32в, 33а, 35а, 58, 98г, 119б  
**В** нас по матушке, братцы, по Волге — 156в, 71а

**Во** горенке во широкой клеточка — 115г  
**Во** горнице, во светлице — 34, 61  
**Во** нашем садочку соловей поет — 68  
**Во** поле лен, лен — 21, 97б, 168  
**Воскукнула** кукушечка за лесом — 114в  
**Вот** ды чтой-то у садику зашумело — 95а, 23а, 105, 107а, 172б  
**Вот** на дворе дождь, дождь — 45, 20  
**Вот** на заре рано синее море играло — 49б  
**Вот** на море, на море, на ручью — 50, 16б, 17б, 18, 9б, с. 70  
**Вспомни**, вспомни, старый друх-приятель — 150б  
**Вы** комарики, мушки маленькие — 37в  
**Вылетал** сизый голубь со чистого поля — 112и  
**Вы** лугах, лугах, зеленых лугах — 123а  
**Где** ж ты был, шельма, пробовал? — 150а, 32б, 33г, 65а, 73г, 80а, 146г, с. 145

Горело поле, горело — 145, 96д, 97ж  
 Горе мое, гореваньице — 26  
 Горы вы мои, горы — 153в  
 Гуляю, гуляю я до полночи — 76а, 66а,  
 71в, 97в, 199а

Да мы копань копали — 69  
 Да ты, утушка, да ты, серая, воплы-  
 вай — 114е  
 Девка ваша, коса наша — 113ж  
 Девка по саду ходила — 138, 33в, д  
 Девушкам волюшка — 177  
 Девушки, подруженьки, ударим мы че-  
 лом — 170, 52а  
 Дрямливо поле, дрямливо — 100, 164  
 Дубровушка зеленая, ладу, ладу — 113з,  
 108а

Едут партизаны и шумят леса — 159

Жаворонушка, ох, вольная пташенка —  
 153г

Журавель жеребенка родил — 38

Заблудила молодушка во лесу — 43,  
 16а, 17в, 106а, 167  
 Заводили неводами шелковыми — 116г  
 За горою, за крутою — 122, 35в  
 За горою каменною, ладо, ладо — 113а  
 За горою каменною, рано, рано — 113е  
 За горушку солнышко закатилось —  
 74а, б, в, 80б, 88, 146а  
 За Днепром, ох, за рекою — 54  
 За рекой, рекой, за быстрой такой —  
 123г, с. 34  
 За речкою, за быстрою четыре двора —  
 51б  
 За речкою огни горят да все терно-  
 вые — 112е  
 За речкою у нас было, за рекою — 103,  
 67б, 78б  
 Заря же моя, да зорюшка — 130, 17г, д  
 Заря моя, зорюшка, ранняя, вечер-  
 няя — 14а, 80г, 83  
 Затрубили в трубушку рано по заре —  
 9, 24г, 53б, 178, с. 65  
 Зеленое мое ты виноградье — 1а, 99  
 Зиму, лето вот сосенушка зелена —  
 114б  
 Зиму, лето сосенушка была зелена —  
 115б

Иванушка-рачек по бережку лазя —  
 125

Кабы кто знал моего страданья — 157г,  
 93б

Как во нашей во деревне — 158е

Как во поля черемушка кусток — 135,  
 26в

Как во славном городе — 151а, 59

Как за нашаю горою, за крутою — 116а

Как и Марья водунося — 112к

Как на крыше сидел воробей — 92б

Как на белой зорюшке — 44

Как по морю, да по синему — 141, 104б

Как у наших у балках — 24а, 30а

Как у наших у ворот — 131, 23в, 97а,  
 121в, с. 45

Князи да бояре — 24в, 26з

Ковано, бушовано колесо — 115д

Комарики, мушки дробненькие — 86б

Кому волюшка, ты моя да няволя —  
 60, 32ж, з, 33б, 84, 174

Косатай наш селезень — 118а

Косил Ваня травку — 86а, 106д

Кочеты рано пропели — 157в

Красота моя да красотушка — 151в,  
 30б, 71б, с. 145—146

Кукушка-рябушка, подлети под окош-  
 ко — 102, 26б, 51а, 73в, 106г

Летел орел через сад да зеленый —  
 153а, 35г, 93в, г.

Летел петух через реку — 112м

Луги мои вы зеленаи — 79а, 26ж, 81,  
 с. 32

Марьюшка у батюшки дорогая была  
 гостига — 139

Маша, да Машерочка моя — 117б

Мне, матушка, тошно — 161, 80в

Мне не спится, не ложится — 110а

Мне ня спится толька ды ноченька —  
 155а, 35е, 85, 146в, 147а, б

Можно ли, можно да младцу — 162

Мой аленький цветочек — 158а

На бережку серая утка сидела — 171

На заре то было, на зорюшке — 67а

На хате зелье — 32а, 179

Наша коса не рублевая — 165б

Наш каравай по застолью пошел — 25

Не было ветру — 33е

Не будите меня, молодую — 65б

Не кукуй в саду, кукушечка — 3, 109а,  
 с. 47

Не павлиная-то перо середь терема  
 упало — 134а

Не по охотя мальчик жанился — 156а

Не свивайся, не свивайся ковыль с по-  
 вителью — 46б, 73б

Не скучай, не обрыдай, молодец — 19

Неспокойный, шельма, комарек — 156б,  
 29а, 146б

Не стой, верба, над рекою — 113д, 96б

Не темная, не видная была ночушка —  
 173б

Не шумя, зеленая дубрава — 144, 51в,  
 97е, 107в

Не шум шумит, не гром гремит — 2в

Не честь, не хвала сватова — 136, с. 42

Новое и шиновое колесо — 115в

Ночь темная, ты сударушка моя раз-  
 милая — 5б

- Открасовалась Марьюшка во девках — 1086
- Пастушок — 129
- Печка клякоча, караваю хоча — 13, 27
- Плясовая — 128, 486, в
- По Вздыбинской по улице поезд разъезжает — 112ж
- Повили голубушку по голубню — 28а, 64в
- Под лесом, под лесочком — 113б
- По дорожке, братцы, столбовой — 109в
- По за лесиком да кукушечка кукует — 114а
- Полно солнышку ходить — 376
- По лугам девка гуляла — 75
- По мосту, мосточку — 87
- По улице по широкой — 112з, 101
- Похотелось нашей Дуняше — 173а
- При лугу при зеленом — 113г
- При широкой при долине — 112л, с. 73
- Проходило да мое ли оно скучное время — 155д, 1096
- Развеселила, ой Марьюшка два дома — 115е
- Размилая же ты моя дружечка — 126
- Разродимая моя сторона — 156г
- Раным-рано по заре — 133, 106в, с. 34
- Рюмочка винная на столику стояла — 42
- Светел месяц дороженьку осветил — 114г
- Селезень утицу загонял — 526, 96г
- Семика, семик, тройцав день — 6, с. 57—58
- Сидел ворон да на белой березе — 1576, 92а
- Скажите вы, кумушки, скажите, голубушки — 5, с. 55—56
- Солнце всходит, пастух с ума сходит — 127, 48а
- Соловей да с кукушкой сговаривался — 1516, 35д, 73а, с. 146
- Соловей мой, да соловьюшка — 4, 17а, с. 54
- Соловей, соловка, ох, что смутен, не весел — 154
- Сосна моя, да ты сосенка — 1346
- С поля милый, с поля да не рано — 1556
- Среди двора вот Манина — 26е, 826
- Там во поле, эх, дуб зеленый — 157а
- Там татаре шли — 149, 2г, 236, 55в, 169, с. 32
- Тара, тара, тара, да пора гостям со двора — 11, с. 68
- Татаре йдут — 2а
- Темно, темно на дворе — 96в
- Только горе мое, гореваньице — 22в
- Тошно, горько жить на свете — 32и
- Травка подкошная — 65в, 1106
- Ты, Анна Григорьевна, повернися к нам личком — 137
- Ты долина моя, долина — 62, 36а, 92д
- Ты заря моя, зорька, зорюшка — 14в, г
- Ты заря, ты зорюшка — 146
- Ты любитель Машин — 152
- Ты на чем, сваха, поле ехала? — 113в
- Ты река моя, речушка — 134в
- Ты сосна ли моя, сосенка — 63
- Ты черема, черемушка моя — 117а
- Тякуть, тякуть речушки — 140, 23г, 26а
- У батюшки в огороде все клен да береза — 112д
- У ворот да березушка стояла — 8, с. 64
- У воротничках синее море възграло — 115а
- У ворот трава лебеда — 94, 1186
- Уж ты, ива моя, ивушка — 40
- Уж ты, Порушка, Параня — 366
- Уж ты садик мой, садик, виноградик — 16
- У заньки а у серого да короткые ножки — 112в
- У камня белого — 22а
- Улица мала, карагод велик — 143
- У нас вечер, вечеринка — 89, 1066
- У нас во поле, поляне — 46а, 32д, е, 97д, 1056
- У нас вы лугу — 176, 356, 37а
- У нас на речке, на Ердане — 70
- У нас ныне вечерок — 26а, 97г, 1076, 121а, 6
- У нас под лесом, лесом — 166
- Усходил светел месяц невысоко — 116д
- Хмель, да хмелинушка, хмелиная пёрушко — 7
- Хмелюшка, да хмелинушка, хмель яровой — 10, с. 66
- Ходила девчоночка — 158д
- Ходила Нюрочка по лесочку — 158г
- Хорошо ли у нас, братцы да ребята, было воевать? — 155в, 31
- Чем травушка зеленая? — 175
- Через садик, через вишенья — 112г, 53, с. 61
- Что ж ты, мой гусек, белай лебедек — 132
- Что ж это за сходатаи за сваты? — 77, 246, с. 67
- Чтой-то тяжко, чтой-то важко — 1586, 296, в, 93а
- Шли-прошли, они прокатилися развеселые наши дни — 1536
- Щедрики, ведрики — 124, 90
- Я же да летала перепелкою — 1496, 286
- Я по городу хожу, я по стольному гуляю — 32г, 72, с. 33—34
- Я пойду во зеленый сад — 92г
- Я у матушки во тереме горюю — 114д

## Жанрово-географический указатель

### Западные районы Белгородской области (Правобережье Оскола)

#### Хороводные

Во поле лён, лён  
Вот на дворе дождь, дождь  
Заблудила молодушка во лесу  
Как на белой зорюшке  
Журавель жеребёнка родил  
Не скучай, не обрыдай, молодец  
Скажите вы, кумушки, скажите, голу-  
бушки  
Соловей мой, да соловьюшка

#### Свадебные

Вилась, вилась верба  
Вот ды чтой-то у садику зашумело  
Вот на заре рано синее море играло  
Вот на море, на море, на ручью  
Дрямливо поле, дрямливо  
Дубравушка зеленая, ладу, ладу

За горою каменною, ладо, ладо  
Заря же моя, да зорюшка  
Зиму, лето вот сосёнушка зелена  
Как за нашею горою, за крутою  
На бережку серая утка сидела  
Наша коса не рублёвая  
Под лесом, под лесочком  
Раным-рано по заре  
Рюмочка винная на столику стояла  
У батюшки в огороде всё клён да бе-  
рёза  
Уж ты, ива моя, ивушка  
У нас под лесом, лесом

#### Лирические

Во нашем садочку соловей поёт  
Едут партизаны и шумят леса  
Кочеты рано пропели  
Татары йдут

### Восточные районы Белгородской области (Левобережье Оскола)

#### Хороводные, игровые

В нас по Дону, по Доночку  
Во горнице, во светлице  
Вы комарики, мушки маленькие  
Гуляю, гуляю я до полночи  
Девка по саду ходила  
Как у наших у ворот  
Комарики, мушки дробненькие  
Не будите меня, молодую  
Селезень утицу загонял  
Семик, семик, тройцав день  
Уж ты, Порушка, Параня  
Улица мала, карагод велик  
У нас во поле, поляне  
У нас вы лугу

#### Свадебные

Березничек листоватый  
Ветер вея, солнце грея  
За горою, за крутою

Заря моя, зорюшка, ранняя, вечерняя  
Затрубили в трубушку рано по заре  
На хате зелье  
Не было ветру  
Повили голубушку по голубню  
По за лесиком да кукушечка кукует  
Тара, тара, тара, да пора гостям со  
двора  
Ты, Анна Григорьевна, повернися к нам  
личком  
У ворот да берёзушка стояла  
У нас вечер, вечеринка  
У нас ныне вечерок  
Хмелюшка, да хмелинушка, хмель яро-  
вой  
Через садик, через вишенья  
Что ж это за сходатан, за сваты

#### Прочие обрядовые

Горе моё, гореваньце (колыбельная)  
Как у наших у балках (весенняя ка-  
лендарная)  
Размилая же ты моя дружечка (при-  
читание)  
Щедрики, ведрики (колядка)

Прибаутки, потешки  
А чучу, чучу, чучу, я горошек молочу  
Иванушка-рачек по бережку лазя

#### Инструментальные наигрыши

Пастушок  
Плясовая  
Солнце всходит, пастух с ума сходит

#### Лирические

В нас да вы лузях  
В нас на горке, эх, да только на крутой  
В нас под грушаю, под зелёною  
В нас по матушке, братцы, по Волге  
Вспомни, вспомни, старый друх-приятель  
Где ж ты был, шельма, пробовал  
Жаворонушка, ох, вольная пташенка  
За горушку солнышко закатилось  
За речкою у нас было, за рекою  
Кабы кто знал моего страданья  
Как во славном городе  
Как на крыше сидел воробей  
Кому волюшка, ты моя да няволя  
Косил Ваня травку  
Летел орёл через сад зелёный  
Мне, матушка, тошно  
Мне не спится, не ложится  
Мне ня спится только ды ноченька  
Можно ли, можно да младцу

Мой аленький цветочек  
На заре то было, на зорюшке  
Не кукуй в саду, кукушечка  
Не по охоте мальчик женился  
Не свивайся, не свивайся, ковыль с по-  
вителью  
Неспокойный, шельма, комарёк  
Не тёмная, не видная была ночушка  
Ночь темная, ты сударушка моя раз-  
милая  
По дорожке, братцы, столбовой  
Полно солнышку ходить  
Похотелось нашей Дуняше  
Проходило да моё ли оно скучное вре-  
мя  
Сидел ворон да на белой березе  
Соловей да с кукушкой сговаривался  
Соловей, соловка, ох, что смутен, неве-  
сёл  
С поля милый, с поля да не рано  
Там во поле, эх, дуб зелёный  
Там татаре шли  
Травка подкошоная  
Ты долина моя, долина  
Ты любитель Машин  
Хорошо ли у нас, братцы да ребята,  
было воевать?  
Чем травушка зелёная  
Чтой-то тяжко, чтой-то важко  
Шли-прошли, они прокатились разве-  
сёлые наши дни  
Я пойду во зелёный сад

#### Курская область

##### Хороводные

Маша, да Машерочка моя  
У ворот трава лебеда  
Уж ты садик мой, садик, виноградик

##### Свадебные

А у нас на улице, на широкой  
За речкою, за быстрою четыре двора  
Ковано, бушевано колесо  
Ты на чём, сваха, поле ехала  
У зайньки а у серого да короткие  
ножки

#### Харьковская область

##### Хороводные

По лугам девка гуляла  
Хмель, да хмелинушка, хмелиная пе-  
рушко

##### Свадебные

Горело поле, горело  
Девушки, подруженьки, ударим мы че-  
лом  
За речкою огни горят да всё терновые  
Как по морю, да по синему  
Князи да бояре  
Наш каравай по застолью пошел  
Не павлиная-то перо середь терема  
упало  
Не стой, верба, над рекою  
Не шуми, зелёная дубрава

Не честь, не хвала сватова  
Печка клякоча, караваю хоча  
По мосту, мосточку  
По улице, по широкой  
При лугу при зелёном  
Среди двора вот Манина  
Темно, темно на дворе

##### Прочие обрядовые

У нас на речке, на Ердане (колядка)  
Я же да летала перепелкою (масле-  
ничная календарная)

##### Лирические

Красота моя, да красотушка  
Луги мои вы зелёные  
Тошно, горько жить на свете

## Воронежская область

## Хороводные

Вы лугах, лугах, зеленых лугах  
 Да мы копань копали  
 Девушкам волюшка  
 За рекой, рекой, за быстрой такой  
 Только горе мое, гореваньце

## Свадебные

Во горенке во широкой клеточка  
 Вылетал сизый голубь со чистого поля  
 За Днепром, ох, за рекою  
 Кукушка-рябушка, подлети под окошко  
 Марьюшка у батюшки дорогая была  
 гостница  
 Откресовалась Марьюшка во девках  
 Развеселила, ой, Марьюшка два дома  
 Сосна моя, да ты сосенка

Ты сосна ли моя, сосенка  
 Тякуть, тякуть речушки  
 Усходил светел месяц невысоко  
 Что ж ты, мой гусёк, белый лебедёк  
 Я у матушки во тереме горюю

## Прочие обрядовые

Братушка, ох, моя милая *(причитание)*  
 Я по городу хожу, я по стольному гу-  
 ляю *(троицкая календарная)*

## Лирические

Горы вы мои, горы  
 Как во нашей во деревне  
 Разродимая моя сторона  
 Ходила девчоночка  
 Ходила Нюрочка по лесочку

## Липецкая область

## Хороводная

Как во поля черёмушка кусток

Верёя моя, верёюшка  
 Да ты, утушка, да ты, серая, воплывай  
 Как и Марья воду нося  
 Косатай наш селезень

## Свадебные

Ах, ты рыбица, плотница

При широкой при долине  
 У воротничках синее море възграло  
 У камня белого

## Калужская область

## Свадебные

Летел петух через реку

Новое и шиновое колесо

## Тульская область

## Хороводная

Ты черёма, черёмушка моя

## Свадебные

Бела рыбица плотница, окупёчек  
 Воскукнула кукушечка за лесом

Девка ваша, коса наша  
 Заводили неводами шелковыми  
 Зиму, лето сосёнушка была зелена  
 По Вздывинской по улице поезд разъ-  
 езжает  
 Ты заря моя, зорька, зорюшка  
 Ты заря, ты зорюшка

## Орловская область

Зелёное ты моё виноградье *(хоровод-  
 ная)*  
 Не шум шумит, не гром гремит *(бал-  
 лада)*

Светел месяц дороженьку осветил *(сва-  
 дебная)*

## Черниговская область

За горою камьяною, рано, рано *(сва-  
 дебная)*

## Алтайский край

А ты, волче ты, волче *(хороводная)*

## СПИСОК ЦИТИРОВАННЫХ КНИЖНЫХ И НОТНЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абрамский А. С. Песни русского Севера. — М., 1959.
2. Аванесов Р. И. Проблемы образования языка русской (великорусской) народности. — Вопросы языкознания, 1955, вып. 5.
3. Аксюк С. В. Русские современные песни. — М., 1952.
4. Аксюк С. В. Русские старинные и современные песни. — М., 1954.
5. Атлас русских народных говоров центральных областей к востоку от Москвы/ Под ред. Р. И. Аванесова. Институт языкознания. — М., 1957.
6. Баранов В. П. Воронежские песни семейного ансамбля Поповых. Дипломный реферат. ГМПИ им. Гнесиных. Кабинет народной музыки. Рукопись, № 2, с. 24.
7. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни. — Л., 1961.
8. Благовещенский Н. А. Четвертное право. — М., 1899.
9. Богалей Д. И. Очерки из истории колонизации степной окраины Московского государства. — М., 1887.
10. Болховитинов П. Е. Историческое и экономическое описание Воронежской губернии. — Воронеж, 1800.
11. Бузник Л. Ф. Говор русских сел Дергачевского района Харьковской области: Фонетико-морфологическая характеристика. — Харьков, 1965.
12. Булгаков Г. И. Схематический обзор Курского края в культурно-историческом отношении. Курский край. Сборник по природе, истории, культуре и экономике Курской губернии. — Курск, 1925.
13. Бульбанюк П. И., Лебедев П. Ф. Курские народные песни. — Курск, 1962.
14. Буромская Е. Д. Свадебные песни и обычаи в Рыльском и Львовском уездах Курской губернии. — Вестник Харьковского историко-филологического общества. — Харьков, 1904, вып. VI.
15. Веселовский Г. М. Город Острогожск и его уезд. — Воронеж, 1867.
16. Востоков А. Опыт о русском стихосложении. 2-е изд. — Спб., 1817.
17. Гиппиус Е. Текстологическое исследование сборника М. Балакирева «Русские народные песни». — В кн. Балакирев М. А. Русские народные песни. М., 1957.
18. Гиппиус Е. В. Основные особенности народной музыкальной речи, мелодического склада, мыслимого вне гармонии и тактовой ритмики. Рукопись. Архив Кабинета народной музыки МДОЛГК, инв. № 25/323—325.
19. Горяинова А. Г. Песни, собранные в Вышнем Реутце Обоянского уезда. Труды Курской ученой архивной комиссии. — Курск, 1911, вып. 1.
20. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. — М., 1971.
21. Греков Б. Д. Крестьяне на Руси. — М., 1946.
22. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1955, т. I—IV.
23. Двести шестнадцать народных напевов. Записал и издал А. И. Рубец. — М., 1872, № 59.
24. Державин Н. С. Происхождение русского народа. — М., 1944.
25. Дурново Н. Диалектологическая карта Калужской губернии. — Цит. по: 32.
26. Дьяков И. Константиноградский округ Полтавской губернии. — Журнал министерства государственных имуществ, 1859, № 3.
27. Евгеньева А. П. Языковые особенности «Песни о рябине» в записи 1699 года как материал ее вокализации. — Ученые записки Ленинградского педагогического института. Факультет языка и литературы. — Л., 1956, т. XV.
28. Елатов В. Ритмические основы белорусской народной музыки. — Минск, 1966.
29. Зайцев Г. А. Песни, собранные в Обоянском уезде и на ноты положенные. — Курские губернские ведомости, 1897, № 252—254.
30. Захаров В. 100 русских народных песен. — М., 1967.
31. Зданович И. К. Русские народные песни: По материалам Государственного фонограммархива кино-фоно-фото документов. — М., Л., 1950.
32. Зеленин Д. К. Великорусские говоры с неорганическим и непереходным

смягчением заднеязычных согласных в связи с течениями позднейшей великорусской колонизации. — Спб., 1913.

33. Зеленин Д. К. Описания рукописей ученого архива Императорского Русского Географического Общества. — Петроград, 1915, вып. 2.

34. Зельонов П. Берестовеньке 230 лет. Газ. «Заря», 1961, 10 авг. (Красноград).

35. Зельонов П. Село Пешака. — Газ. «Заря», 1961, 23 дек. (Красноград).

36. Казаченко А. И. К истории великорусского свадебного обряда. — Советская этнография, 1957, № 1.

37. Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы. — М., 1923.

38. Кашперов В. Напевы русских песен, записанных кн. В. Ф. Одоевским. — Вестник общества древне-русского искусства. М., 1875, отд. 2, май.

39. Квитка К. В. Об отношении музыкального ритма к стихотворному. Рукопись. Архив КНВ МДОЛГК, инв. № 2/28.

39а. Квитка К. В. Флейта Пана. — В кн.: Музыкальная фольклористика. — М., 1986, вып. 3.

40. Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966.

41. Кожемякин А. В. О происхождении слова «Воронеж»: Материалы конференции по изучению южнорусских говоров и памятников письменности. — Воронеж, 1964.

42. Колесса Ф. Ритмика українських народних пісень. — В кн.: Музикознавчі праці. Київ, 1970.

43. Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами. — М., 1914.

44. Котикова Н. Л. Русские частушки, страдания, припевки. — Л., 1961.

45. Кохановская Н. С. Несколько русских песен. — Русская Беседа, 1860, вып. 1.

46. Кохановская Н. С. Остатки боярских песен. — Русская Беседа, 1860, вып. 2.

47. Кулаковский Л. В. О русском народном многоголосии. — М., 1951.

48. Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. — Спб., 1904, вып. 1.

48а. Листопадов А. М. Песни донских казаков. — М., 1949—1954, т. 1—5.

49. Лихачев Д. С. Культура Руси эпохи образования русского национального государства. — Л., 1946.

50. Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Сборник русских народных лирических песен. — М., 1889.

51. Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные песни. — М., 1956.

52. Лядов А. Песни русского народа. — М., 1959.

53. Мавродин В. В. Очерки истории СССР: Древнерусское государство. — М., 1956.

54. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967.

55. Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем. — М., 1827.

56. Материалы для истории Воронежской и соседних губерний. Издатель М. Де Пеуле. — Воронеж, 1861, кн. 1.

57. Материалы экспедиции Московской консерватории в Белгородскую область летом 1961 г. КНМ МДОЛГК.

58. Материалы экспедиции Московской консерватории в Липецкую обл., 1966 г. КНМ МДОЛГК.

59. Мельгунов Ю. Н. Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные. — М., 1879, вып. I.

60. Мельгунов Ю. Н. Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные. — М., 1885, вып. II.

61. Мехнецов А. Хороводные песни, записанные в Томской области. — М.; Л., 1973.

62. Мюллер Т. Ф. О цикличности формы в русских народных песнях, записанных Е. Э. Линева. Труды кафедры теории музыки МДОЛГК. — М., 1960.

63. Мясникова Л. Ю. Лексика одного из говоров Владимиро-Поволжской группы на территории Воронежской области: Материалы конференции по изучению южнорусских говоров и памятников письменности. — Воронеж, 1964.

64. Народные песни Белгородской области / Сост. Н. М. Элиаш и Л. Г. Улановская. — Белгород, 1960.
65. Народные песни Орловской области / Сост. Н. Владыкина-Бачинская. — М., 1964.
66. Орлов В. М. Крестьянские песни, записанные многоголосно в Тамбовской губернии при участии Е. П. Якубенко. — Спб., 1890.
67. Орлов В. М. Крестьянские песни, записанные многоголосно в Тамбовской области В. М. Орловым. — М., 1947, вып. 2.
68. Орлова В. Г. Классификация южновеликорусских говоров в свете современных диалектных данных. — Вопросы языкознания, 1955, № 6.
69. Очерки истории СССР: IX—XIII век. — М., 1953.
70. Очерки истории Воронежского края / Под ред. Е. Г. Шуляковского. — Воронеж, 1961, т. 1.
71. Очерки истории СССР: XVII век / Под ред. А. А. Новосельского, Н. В. Устюгова. — М., 1953—1958.
72. Пансов Ю. И. О ладовом своеобразии «Свадебки» И. Стравинского. — В кн.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. — М., 1973.
73. Першина Е. П., Федюшина Л. А. Диалектные особенности говоров села Грядкино Буденовского р-на Белгородской обл. Труды Воронежского государственного университета. — Воронеж, 1955, вып. 3, т. XVII.
74. Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. I. — М., 1911; вып. II. — М., 1928.
75. Песни Белгородской области. Вступительная статья, подготовка текста и комментарии Н. М. Элиаш. — Белгород, 1958.
76. Повесть временных лет по Лаврентьевскому списку. — Спб., 1910.
77. Покровский Василий. Некоторые дополнительные сведения о жителях Ясеновской волости Нижнедевицкого уезда, 1854 г. См. в кн. 33.
78. Потебня А. А. Малорусская народная песня по списку XVI века — Филологические записки. Воронеж, 1877, вып. II.
79. Римский-Корсаков Н. А. 100 русских народных песен. — Спб., 1877.
80. Рихтман Цветко. Полифонические формы в древнейшей народной музыкальной практике Боснии и Герцеговины. — В кн.: Из прошлого Югославской музыки / Под ред. И. М. Ямпольского. — М., 1970.
81. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. — Л., 1964.
82. Руднева А. В. Курские танки и карагоды. — В кн.: Вопросы музыкознания. М., 1956.
83. Руднева А. Народные песни Курской области. — М., 1957.
84. Руднева А. В. Курские танки и карагоды. — М., 1975.
85. Руднева А., Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикрофонной записи. — М., 1979.
86. Руднева А. В. Ритмика стиха и напева в русской народной песне. Доклад, прочитанный на заседании Фольклорной комиссии СК РСФСР 16 ноября 1967 г.
87. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано, собранные и переложенные В. Прокуниным, под редакцией проф. П. Чайковского. Вып. I. — М., 1872; вып. II — М., 1873.
88. Русские народные песни Воронежской области. — М.; Л., 1939.
89. Русские народные песни Орловской области / Ред.-сост. Н. Бачинская. — Орел, 1958.
90. Рыбаков Б. А. Поляне и северяне. Советская этнография 1944, т. VI—VII.
91. Свечина-Кишенская В. Д. Сборник русских народных песен [Тульской губернии]. — Киев, 1911.
92. Свечина-Кишенская В. Д. 12 хоровых переложений Тульских народных песен. — Киев, 1913.
93. Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки. — М., 1952.
94. Словарь иностранных слов / Под ред. Ф. Петрова. — М., 1941.
95. Смылова Т. И. Свадебные песни деревень Будище, Черный Олех, Саморядово и села Сторожевое Суджанского района Курской области. Дипломный реферат. Рукопись. Архив КНМ ГМПИ имени Гнесиных.
96. Соболевский А. И. Русский народ как этнографическое целое. — Харьков, 1907.

97. Сокальский П. П. Русская народная музыка в ее строении мелодическом и ритмическом. — Харьков, 1888.
98. Стахович М. Собрание русских народных песен — Спб., 1851—1854, тетр. I—IV.
99. Стахович М. Елецкий уезд в историческом, этнографическом и статистическом отношении. — Вестник Императорского РГО, 1859, № 1.
100. Стахович Михаил. Русские народные песни. Предисловие, редакция и примечания Н. Владыкиной-Бачинской. — М., 1964.
101. Таряников М. В. Материалы по этнографии Корочанского уезда. — В кн.: Курский сборник. Курск, 1912, вып. XII.
102. Трамбицкий В. Н. Плагальность и родственные связи в русской песенной гармонии. — В кн.: Вопросы музыкознания. М., 1955.
103. Трамбицкий В. Н. Гармония русской песни. — М., 1981.
104. Третьяков П. Н. Восточнославянские племена. — М., 1953.
105. Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами. Часть I — Спб., 1776; часть II — Спб., 1778; часть III — Спб., 1779, часть IV — Спб., 1795.
106. Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами/Ред., вступ. ст. В. Беляева. — М., 1953.
107. Фольклор Воронежской области / Сост. В. А. Тонков. — Воронеж, 1949.
108. Халанский М. Г. Народные говоры Курской губернии. — В кн.: Сборник отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Спб., 1904, т. XXVI.
109. Цуккерман В. «Камаринская» Глиники и ее традиции в русской музыке. — М., 1957.
110. Черменский П. Н. Прошлое тамбовского края. — Тамбов, 1961.
111. Чудинский Е. А. Русские народные сказки, прибаутки и побасенки. — М., 1864. Цит. по: 32
112. Щуров В. М. Ефим Сапелкин и его ансамбль. — М., 1969.
113. Щуров В. М. Сравнительный анализ четырех протяжных песен Белгородской области. — В кн.: Музыкальная фольклористика. М., 1978, вып. 2.
114. Щуров В. М. Принципы жанровой классификации русского музыкального фольклора. — В кн.: Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке. Труды Московской государственной консерватории. М., 1980.
115. Щуров В. Усердские пищики. — В кн.: Памяти К. Квитки. М., 1983.
116. Щуров В. М. Региональные традиции в русском музыкальном фольклоре. — В кн.: Музыкальная фольклористика. М., 1986, вып. 3.

---

Научное издание. ВЯЧЕСЛАВ МИХАЙЛОВИЧ ЩУРОВ. *ЮЖНОРУССКАЯ ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ*. Редактор И. Вершинина. Художник М. Сякина. Худож. редактор Г. Христиани. Техн. редактор А. Мамонова. Корректоры К. Петрова и М. Кабалевская

ИБ № 2045

Сдано в набор 08.01.86. Подп. к печ. 29.01.87. Форм. бум. 70×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать офсетная. Печ. л. 20,0. Усл. печ. л. 23,4. Усл. кр.-отт. 46,8. Уч.-изд. л. 24,58. (вкл. илл.) Тираж 1300. Изд. № 7154. Зак. 1007. Цена 2 р. 60 к. Издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.