

## **Песенная традиция донских казаков.**

(краткий конспект – лекция Кирюшиной Т.В. по изученной литературе)

Музыкальную традицию донских казаков можно охарактеризовать как вокальную, военно-общинную и исконно мужскую, развивающуюся в формах внешнего (походного) и внутреннего (домашнего) быта. Превалирование вокального начала обусловлено, во-первых, мифологическими и религиозными представлениями о голосе и пении как носителях души, выразителях духовного, божественного начала в человеке; о его универсальности (в отличие от инструментальной музыки, ограниченной в сфере применения); во-вторых, ролью многочисленного старообрядческого населения Дона, вера которого способствовала культивированию на Дону пения; в-третьих, условиями военного быта, где голос был самым естественным, доступным и необременительным "инструментом".

В мужских военных сообществах, периодически возникавших в истории (русские военные дружины времён Киева и Новгорода, пограничные поселения воинов акритов Византийской империи и служилых людей на русских засечных полосах, отряды борцов против турецкого гнёта - гайдуки и клефты) родились типологически родственные формы творчества: эпические историко-героические и лирические песни, сходные по тематике и поэтическим образам и приёмам. Соприкосновение и сосуществование казаков с кочевниками-степняками и покорёнными народами Золотой Орды (уже после её распада), многочисленные войны также не прошли бесследно; влияние Великой Степи прослеживается в казачьем фольклоре, как и в быту, военном искусстве и других сторонах жизни.

В связи с несением службы вне поселений и в жанровой системе, и в репертуаре закрепилось разграничение по функционированию во внешнем

и внутреннем быту. Их соотношение и состав менялись во времени и рассмотрены нами в том виде, как они представлены в источниках (преимущественно конца XIX - начала XX веков) и сохранились в памяти казаков-стариков, воевавших в первую мировую и гражданскую войны.

Жанрами **внешнего быта** в этот период были исторические и лирические "молодецкие" песни, различные по форме (протяжные разных уровней распетости и строевые периодической структуры) и, отчасти, баллады. Былины, относительно которых имеются сведения о приуроченности их к свадебным пирам и "беседам", большинство баллад мифологической и семейной тематики, бытовые лирические (по определению Е.В. Гиппиуса - о любимом молодце, о любимой девице, о встрече и разлуке), и "круговые" под пляску - входили в "домашний" репертуар. Эти жанры предполагают участие мужчин и женщин: вследствие **доминирования в донской культуре мужского начала** в своей стилистике они содержат, опознавательные признаки, эталонные для мужской традиции (низкий регистр, пение женщин "под мужчин", мелодико-фактурный оклад полифонического трехголосия с дискантом, характерная манера артикуляции и диалогический принцип взаимодействия певцов в ансамбле).

К **"женским"** жанрам могут быть отнесены речитации (колыбельные, причитания об умерших), свадебные причитания разной, природы (речитативной и мелодической), свадебные обрядовые и лирические песни, имевшие свой фактурный (гетерофония) и тембровый ("тонкий голос") стереотипы. "Танки", игры и различные виды святочных обходных величаний относимы к числу преимущественно женских, так как в отдельных местностях допускалось участие в них парней или мужчин. Вариативность в отношении полового состава влекла за собой возможность смены музыкального стереотипа (в зависимости от состава) или совмещения обоих ("мужского" и "женского").

Песни внешнего быта и могут быть названы собственно казачьими. В работе они охарактеризованы с точки зрения эпического начала в их поэтике. Сопоставление былин донской редакции и казачьих исторических песен показало, что непосредственной преемственности между поэтическими жанрами нет. Это новый эпос, с присущими ему содержанием и стилистикой.

Весь корпус текстов "служивых" песен - исторических, эпических и лирико-эпических и собственно лирических - отмечен общностью поэтических приёмов и принципов изложения. Разграничить их можно по такому важному признаку, как сюжет, на условно -"сюжетные" с одним или двумя-тремя контаминированными мотивами, и "бессюжетные".

Первая группа представлена историческими песнями, поводом к созданию которых послужили действительные факты истории. Эпическая обобщенность проявляется в высокой степени формульности и комбинаторности мотивов, способствующей абстрагированию от конкретных событий и персонажей. В них, таким образом, преодолевается и сюжетная замкнутость раннего эпоса.

Во вторую входят лирические и исторические песни, основанные на принципе концентрации действия или образа (так называемое "ступенчатое сужение образа"). Цепочка символов и метафор придает им картинно-созерцательный характер, заменяющий действенность былин и баллад. В обеих группах заметна незавершенность и образная неоднозначность. Это проявляется и в эстетике исполнения, осознаваемой певцами. Неполное пропевание - "песню до конца не доигрывают, жене правду не сказывают" - придает недосказанность, способствует неисчерпаемости песни.

С музыкальной стороны они характеризуются, в первую очередь, протяжностью - одним из высоко оцениваемых качеств, воплощающее неограниченность пространства ("Песня казачья - чтоб ни конца ни краю

не было"). Наличие или отсутствие вторичных композиционных признаков (вставок, словообрывов и их допеваний, повторов) позволяет подразделять песни старого пласта на периодические и непериодические ("без колен" и с "коленами", "прямые" и "вилючие", поющиеся "почаще" и "пореже"). Первые восходят к напевам хороводных песен, вторые к речитативно-декламационным жанрам эпоса и обрядового фольклора. В песенной протяжной и многоголосной форме существует и большая часть былин и баллад.

В конце XVIII-XIX в.в. появляются строевые (кавалерийские и под шаг), структурируемые разного типа моторикой и новым акцентным стихом. Широко распетые протяжные песни отходят в разряд бивуачных. В них возрастает вокально-мелизматическое и хоровое начало. На привалах исполняются и популярные плясовые, известные по сборникам с конца XVIII века.

Для песен службы характерна гибкость и приспособляемость; чрезвычайно распространено бытование одной и той же песни в разных функциях (бивуачной и строевой, под шаг в колонне и пляску). Это повлекло за собой вариативность темпа и преобразование структуры-уровня распетости ("покороче" и с "растяжками"). Еще один аспект соотношения поэтического текста и напева определяется принципиальной возможностью соединения одного текста с разными напевами, и, наоборот, одного напева с несколькими текстами. При этом существенной роли не играет возможное различие в ритмической организации, легко преодолеваемое необходимой "расстановкой" слов - сжатием или расширением стиха ("слова в ряд поставить").

Важным аспектом в изучении репертуара в данной главе является вопрос о его источниках - традиции станиц и хуторов и сборниках народных песен. Ни бытовой, ни воинский репертуар, несмотря на существовавшие запреты на пение в службе домашних песен,

замкнутостью не обладали, что особенно существенно было для сохранения "служивого" репертуара после утраты им прямых функций. И в "службу" из дома попадали иногда песни, никакого отношения к ней не имеющие.

Одной из особенностей казачьей традиции, как показывает анализ репертуара, зафиксированного от носителей фольклора и опубликованного в сборниках народных песен, следует признать взаимообусловленность устной и письменной культуры. С одной стороны, в сборники попадал типичный и дозволенный набор песен, с другой, благодаря публикациям он, имея широкое распространение, и постоянно "подкреплялся".

В заключении можно сделать вывод об оригинальности казачьей песенной традиции, обладающей самостоятельной структурой и системой жанров (разграничение по бытованию и противопоставление мужского и женского). В противоположность принятой для русской и других родственных культур классификаций жанров на приуроченные и неприуроченные (то есть обусловленные в исполнении временем и обстоятельствами, или необусловленные таковыми), в казачьей культуре сложились две системы жанров, в принципе функционировавших отдельно, в каждой из которых были свои приуроченные и неприуроченные жанры» Между ними не было непроходимой грани - из "службы" песни перемещались в домашний быт, из мужского репертуара нередко попадали в женский, но казачья воинская песня являлась и остается интегрирующим началом в традиции. Тем не менее, следы былого разграничения осознаются и сегодня. В донской культуре сохранятся уникальный по составу, огромный по объему корпус военных исторических песен, не знающий себе равных ни в одной из русских традиций.

**Особенности темпа и ритма в казачьих песнях.** Темп является началом, организующим движение; скорость и точность выполнения

различных действий, связанных с ездой и обращением с оружием, быстрота реакции были высоко ценимыми качествами боевой подготовки казака. Бешеная скачка ("намет") в сочетании со стремительным напором, выкриками, гиканьем и приготовленными к бою пикой или шашкой - типичная картина лавы - особого казачьего боевого наступления, известного еще у ордынцев.

Ритм и теш, регулирующие процессы, обладающие сильным воздействием на психику, выполняли важную роль в военном искусстве, объединяя, сплачивая, способствуя моторному контакту людей. Монотонный ритм снимает страх, психически расковывает, освобождает, вселяя в воинов бодрость и поднимая их боевой дух.

На различении темпа и ритмического рисунка основано распознавание команд (трубных сигналов); оно было обязательным элементом выучки как всадника, так и коня, который благодаря вырабо-танному рефлексу шел соответствующим команде аллюром.

Исследователи сходятся в том, что прообразами ритмических структур служили дыхание, пульс и телодвижение. Для казаков, помимо названных факторов, первостепенное значение имела физическая и психическая связь всадника и коня; не только собственный физиологический и артикуляторный ритм, но и ход коня (или ассоциация с ним) является исходным во всех ритмических процессах. Сложившаяся в десятках поколений привычка во всем идти "от коня" сказалась и в системе представлений, и в создании особых темпо-ритмических стереотипов.

Анализ звукозаписей песен "службы", выполненный в начале 70-х годов от певцов 90-х - 10-х годов рождения, позволил выявить некоторые особенности в ощущении ими темпа. Изученный материал естественно разделился на три группы. Предпочтительными в протяжных песнях оказались темпы, соответствующие движущейся шагом колонне верховых (59-65 ударов копыт в минуту), к темпу кавалерийского марша (по

музыкальным справочникам - Анданте). Он присущ протяжным песням, которые могли петься и пелись на переходах. В них очевидны и другие проявления моторного начала, такие как периодичность и симметрия. Вторую группу образовали медленные "бивуачные" песни в сказовой манере ( 50-56 и даже 40-48). Их темп по своему диапазону ассоциируется с ритмом дыхания, в норме равного 20 циклам (вдох-выдох или 40 дыхательным движениям) и выше (максимально до 40 циклов - 80 движений), что сопоставимо и с ударами пульса, в среднем составляющего около 70 ударов в минуту. Самый медленный темп, идущий от ритма дыхания, характерен для эпических исторических песен старого пласта. Третью группу составили лирические песни, с их ритмом "сердца" ( *m* 70-76) и исторические песни о морских походах казаков, темп которых, возможно, опосредован ритмом гребли.

Замечена также взаимосвязь между темпом и манерой протягивания слога: растягивание слога на одном тоне ведет к замедлению, а переливчатый, мелизматический стиль продления слова к его подвижке. Географическая закрепленность этих стилей пения такова: сказовая манера и очень медленные темпы характерны для Среднего Дона (I Донской округ), за исключением традиций старообрядцев, у которых более быстрые темпы вероятно сложились под воздействием довольно скорого богослужебного пения и чтения молитв. Второй ареал, где плавно рассказывают песню - на Хопре. Некоторое отличие здесь состоит в том, что темп поддерживается последовательным дроблением слога без изменения тона (огубленные и йотированные гласные). На Верхнем Дону, особенно в правобережных хуторах станицы Мигулинской, "играют голосом", то есть слог "выгибают" посредством различных мелизматических фигур и "перекатов".

Для строевых (периодической формы) характерна соотнесенность темпов кавалерийских и "пеших" песен: первые - от  $\text{♩}=60$  до 100; вторые -

от  $\text{♩}=100$  до 126: темп ходьбы, в среднем равный 112-116 шагам в минуту, представляет прогрессию к ходу коня; на марше он приблизительно равен троту ("мелкой" рыси). Существенное различие двух родов строевых песен заключается не в формальных показателях темпа, а в ощущения ритмической единицы - в кавалерийских более мелкой, нежели в "пеших" ( $\text{♩}$  и  $\text{♩}$ ). Это связано с различием в самом шаговом цикле человека (2-х тактном) и коня (на шаге 4-х тактном, на рыси 2-х тактном, при 4-х тактном движении всадника - вставание в стремянах, сед, перенос тяжести в колени, сед). Естественно, что выполнение движений на каждый шаг (или диагональ) дробит ритм и уплотняет музыкальное время.

Полковые-плясовые звучат обычно в том же темпе, что и строевые, лишь иногда отклоняясь в сторону ускорения (до  $\text{♩}=132$ ). Они как правило, медленнее бытовых "карагодов" и "танков", что объясняется своеобразием мужской пляски под пение, представляющей собой смену поз или пантомимических картин, в отличие от пляски под гармошку или балалайку (наигрыш, к примеру, "Барыни"), когда "по-русски" выбивают ногами с пятки на носок".

В целом для мужской традиции характерны более медленные, нежели для бытовой и женской, темпы. Женские интерпретации "служивых" протяжных песен могут отличаться их подвижкой. Вполне вероятно, для женского пения, не использующего подхват дыхания на распеве (из-за чего на одном дыхании иногда поют всю строфу до "поворота" - около 30 секунд), такое ускорение является приспособительным механизмом, облегчающим вокализацию. В строевых никаких отклонений не обнаружено. Из этого, по-видимому, следует вывод о типизированности моторных ощущений и дифференцированности дыхательных.

Для восприятия ритма существенна роль как слуховых» так и кинестетических переживаний. Регулятором ритма и темпа были, с одной стороны, разнообразные рисунки ударов копыт и равномерный их цокот,

образующий "сетку", с другой - толчки, раскачивания тела, связанные с ходом коня. Эти факторы своеобразно переплелись и воплотились в распеве песни на уровне музыкально-стихового ритма.

Симметрия движений в аллюрах (чередование диагональных пар ног коня) и периодичность ударов, слышимых всадником, ассоциируются с симметричным во временном отношении, разделенными акцентом на равные части, ритмическими звеньями донских протяжных песен. Ритм акцентов выступает как объединяющее начало различных по рисунку периодичностей и придает временному протеканию свойство соразмерности и упорядоченности. Акцентное сегментирование напева по четыре ритмические единицы подчеркивается сменой в этом ритме ладовых опор или скачками мелодии; мелодические ячейки, обрамляемые опорными звуками и распеваящие слово или внутрислоговые и межсловые гласные, ограничены темп же временными рамками.

Такую организацию напевов, подчиняющуюся периодическим членениям, находим в русских рекрутских песнях на разных территориях, и в южнорусских стилях по засечным чертам, где жили в XVI-XVII веках воины, в том числе городские казаки. Можно предположить, что песни подобной организации сформировались в воинской среде.

В донской традиции темп же свойствами отмечена и бытовал лирика, примыкающая к "служивым" по стилю. Однако в песнях "службы" встречаем и явление гемиолы, характерное более для связки строфы с ее повторением ("поворот") и широко распространенное в бытовых и особенно обрядовых песнях. В бытовых же (распетых былинах, лирике) варьируется в межстрофовом соотношении и предударными послеударный сегмент.

Эпический дуализм восприятия времени как природного объективно текущего и подвластного герою проявляется в способности народных певцов представить и обобщенную модель слоговой музыкаль-но-

ритмической формы (которую исследователи получают аналитическим путём), и эмпирическую конкретную: одни и те же напевы бытуют в "короткой" и распетой редакциях, а форма распева без "растяжек" (ее называют "стволом" песни) служит для самоконтроля правильности усвоения. Процесс введения дополнительных слогов и слов считается следующим этапом ее запоминания.

В протягивании слова важную роль играет система вставок цепочек гласных, которую по аналогии с древнерусской церковной монодией можно назвать глоссолалиями. Они различны по функции: гласные переднего верхнего ряда (е, я, и, йи) заполняют мелодические «повороты» (то есть связки повторений строфы или обороты, закрепляющие ладовые отклонения) и произносятся в речевой артикуляции ("словами говорят"); гласные заднего нижнего (э, о, а, у) с гортанным формированием, облегчают мелизматическое расцвечивание слога. Разбивка слова вставными слогами чрезвычайно важна для поддержания темпа и ритмически оформляет распев. Однако природа этого приёма, известного в особенности в культовых песнопениях многих народов, связана с маскировкой текста. Наиболее последовательно он реализован в старых пластах фольклора, где проявляются и признаки раздельноречного произношения - закон открытого слога, когда в закрытых, на месте "еров" произносят полные гласные.

В строевых эти "огласовки" дополняются акцентированием слабых и относительно сильных долей, опосредованным 4-х тактным движением всадника. "Бубенщики" подбивают ритм строевых и плясовых песен по такому же принципу. Это дает основание отличать казачьи песни от русских: "Казачьи песни с подскоком играютя", что можно понимать и буквально, так как по свидетельству собирателей (Г.Тихомиров) казаки пели походные песни раскачиваясь и подпрыгивая.

Сплошная "огласовка" текста придает ему особую текучесть: "По -

донскому играют, с зацепом - слова не разрываются, в одной цепи". Для размыкания цепочки и в протяжных, и в строевых существует система перерывов в звучании ("перехват"). Всесторонний анализ приёма (собственно вокальное выполнение, положение в слове и в мелодических структурах) позволяет трактовать его как артикуляционный. Паузы отделяют мельчайшие единицы, сливающиеся в инерции мелодического тока, связывают воедино междометные возгласы (ай, ой) и вставные слова ( вот бы, да вот, бы да) с последующими, семантического ряда, наконец, подчеркивают разрывом распевы. По мнению певцов, приём этот совершенно необходим для осмысленного пения ("рассказа"), так как подчеркивает слово. Аналогичное донскому, паузирование на акцентных слогах встречаем в стилях протяжной песни русского Севера или родственных казачьим - семейским Забайкалья и некоторых воронежских.

В заключении можно сделать вывод о том, что для казачьей певческой традиции темп и ритм являются важнейшими факторами ее индивидуализации» Временное и акцентное начала в равной степени структурируют напев. Время музыкальной формы и темп воспроизведения оказываются и средством типизации структур, и средством их вариативной трансформации, превращения в гибкие растягивающиеся и сжимающиеся формулы.

Многие аспекты темпо-ритмических основ традиции осмыслены её носителями, что, вполне вероятно, можно расценивать как одну из особенностей данной культуры, поскольку в фольклористике сложилось мнение о недифференцированности в народном сознании представлений о временном протекании музыки.

Теперь остановимся на специальных вопросах **певческой манеры** - это звукооформление и ведение, резонирование, дыхание, и более широкие - синтезирующего их интонирования, придающего пению выразительность, осмысленность и содержательность.

У казаков мужское пение универсально, на что указывает сходство его по всему Дону, объясняющееся единством условий формирования - храма и похода.

Церковное пение было для казаков регулярной практикой, так как они сами пели службы, получая соответствующие навыки в школе и под руководством регентов в полках.

На походе доминировал природный фактор; пение в незамкнутом пространстве складывалось под воздействием окружающего ландшафта и непрерывного контакта с конем.

Всё это выработало в казаках привычку к определенным формам пения, стереотипу звучания голоса и создало весьма разработанную систему эстетических оценок.

Мужские голоса, как певческие, так и непевческие, при всем их различии имеют общие признаки: 1) рабочий диапазон, соответствующий регистру баритона или высокого баса, самодостаточных для традиции голосов; как редкий можно рассматривать тенор, на-зываемый "альтом"; 2) округлый ("круглый"), прикрытый звук; 3) присутствие вибрато; 4) преимущественно гортанно-грудное резонирование; 5) особая роль низкой певческой форманты для запевалы и группы нижних голосов и высокой певческой форманты для дисканта.

Все перечисленные признаки связаны друг с другом, так как грудной регистр требует соответствующего резонирования, возможного при наличии вибрато; последнее на частоте 6-7 гц обнаруживает резонанс грудной клетки и лёгких человека (В. П. Морозов). Особое значение низкой певческой форманты, обеспечивающей разборчивость слов, связано, как доказывают исследования по акустике, со спецификой группового пения, возрастанием роли основного тона, прикрытием звука и его распространением на открытом воздухе. Поющие нижние голосовые партии не должны сливаться в спектре частот дисканта, так как при этом

утрачивается бархатистость, появляется напряженность и дискомфортные условия для дисканта (его "задавливают"). Второй момент, обусловленный природным фактором - осознанное или, чаще, неосознанное подражание тембру и ржанию коня ("это просто проржать").

Не представляется бесспорным ставшее уже общим местом утверждение, что пение на воздухе требует звонкого, открытого звука. Многие знатоки казачьего вокала подчеркивают глуховатый тёмный его колорит гортанного оттенка. На то же качество - характерный глуховато-гортанный тембр голосов степняков-казахов - указывал А.В.Затаевич.

Казачи сформулировали правила своего "прекрасного пения", которые состоят: в умения "управлять", "владеть" голосом, что приобретается в процессе тренировки; в его гибкости и подвижности - "играть", "переливать", "наломать"; в пении "своим", не подражая никому, и "полным голосом", то есть свободным, чтобы нигде его не "держат", "пуцать вольно"; в обладании сильным мощным звуком ("казачье горло-то пропрёт долото"); в раскачке голоса ("песня должна дрожать"); в применении филировки ("кой где придавить, кой где отпустить надо").

Процесс интонирования строится на оппозиции вокализации ("водить голосом", "играть", "переливать") и сказывания ("доказать песню", "рассказывать", "говорить"). В абсолютизированном виде первое качество представлено в мужском дисканте без слов. В нем очевидно превалирование мелизматического распева, оформляемого цепочкой гласных, и гортанное фокусирование звука - усиленные и сливающиеся в полосе высокой певческой форманты обертоны, концентрирующиеся в надгортаннике. Искусство дисканта заключено не только в качественной фонации, но и в хорошем резонировании, состоящем в учёте спектральных особенностей голоса запевалы и общего звучания ансамбля. Дискант использует особые певческие приёмы: фальцетные колоратуры, вокальный флажолет (мгновенное перебрасывание голоса в фальцет - разновидность

"перехвата").

Для "заводчика", выговаривающего слова, очень важен резонанс вибрационных колебаний гортани и грудной клетки, как обеспечение экологичности пения. Сказовая манера, присущая "запевале" и голосам, следующим за ним, проявляется не в буквально речевой артикуляцией (звуки остаются полуоформленными, вокальными), а в некоторых приёмах - в поднятии тона на отступе (имеющем моторную, а не вокальную природу), намеренном перерывании, певческом подчеркивании слова ("петь с потягом"), синтезировании скандированного и мелизматического распевного интонирования в запевках.

**Женское пение**, бытовое и обрядовое, с одной стороны, выступает как оппозиция мужскому - пение "нежным", "тонким голоском" (микстовое звучание), с другой, женщины умеют петь "под мужчин", "по-военному".

Противопоставление женского и мужского регистров и тембров характерно для русской культуры и присуще многим народам Северного Кавказа и азиатской части бывшего Советского Союза. Если женские свадебные и некоторые хороводные и бытовые поют в многооттеночной манере "тонких голосов", то в протяжных возможно сочетание, регистровое наложение "тонких" на "грубые". Имитация мужской манеры обычно связана с замещением мужских голосов в "служивом" репертуаре. Подобное явление зафиксировано Е.А.Дороховой на Северском Донце, где вполне вероятны следы культуры днепровских казаков, и А.Б.Кунанбаевой в исполнении казачками эпоса.

**Наблюдения об интерпретации песен.** Сами казаки, в общем плане, различают "истинно казачье" или "классическое" и "простое" - "беседное", "уличное" пение. "Классическую" трактовку отличает соединение трёх начал - интеллектуального, эмоционального и кинестетического. Мы условно обозначили ее формы как: *проживание* - когда песня воспринимается как часть жизни, а описываемые события

отождествляются с реальными; *представление* - в которой певцы апеллируют к присутствующим, используя не только арсенал возгласных и других речевых приёмов, но и разнообразные движения тела и мимика (песню "рассказывают", "доказывают"); *отстранение* - выражающееся в эпическом дистанцировании от предмета повествования или интравертной погруженности. "Беседное" (во время застолья) и "уличное" пение, рассчитанное на широкое участие присутствующих, открыто эмоциональное, высокое и громкое, часто сопровождается выразительной жестикуляцией и мимикой. На образное прочтение, однако, подчас большее влияние оказывает ситуация исполнения, а не их внутренние качества.

Ансамблевое многоголосное пение у казаков - этоо **особая форма общения**. Общеизвестными чертами русского народа, составившего основу донского казачества, были и остаются общинный характер жизни и соборность создания. Из них вытекают ведущие принципы русской культуры - ансамблевость и диалогичность (Г.К.Вагнер, Д.С.Лихачев).

Общинность пронизывает все сферы бытовой, профессиональной и хозяйственной деятельности казаков; диалог служит выражению особых отношений между ними и реализован в форме круга, изначально присущего и русской культуре (новгородское вече), но сохранявшегося в редуцированном виде вплоть до XX века лишь у казаков.

Казачья община, при всей кажущейся открытости - принятие беглых, возможность заключения брака с "иностранцами" - на деле остается закрытой, и адаптация в ней не исчерпывается жизнью одного поколения. Столь же двулико и казачье пение.

Еще до службы вне поселений, в приготовительном разряде (с 18 до 21 года), молодежь, собираемая в станицу из хуторов на военную учёбу, под присмотром вахмистра припевалась. Выбатывался общий напев, разучивались необходимые "служивые" песни. Попадал в полк, молодые

казаки могли войти в состав ансамбля, укомплектовывавшегося по рекомендации военных и регента. "Песенникам" и музыкальной команде (инструменталистам) предоставлялась возможность развить природные способности и совершенствовать мастерство. Их даже прикомандировывали на время к другим полкам для изучения песен. Эти небольшие полковые ансамбли обладали признаками разности участников по возрасту и мастерству. Все другие виды, кроме семейных, возникающие в связи с той или иной ситуацией (свадьба, зимние святки и др.), организованы по тому же принципу. Лишь "беседа" и уличное гуляние раздвигают рамки ансамбля. Но и здесь, как и на ярмарках, скорее соревновались мастерски поющие замкнутые группы, в момент "игры" которых не принято подпевать (как и вообще, без приглашения в пение включаются редко).

Можно утверждать, что казак слышит песню в многоголосном распеве. Сами певцы признаются в том, что и напевая в одиночку, они мысленно дополняют недостающий контекст. Слуховой охват всех голосов - показатель мастерства поющего. Любопытно, что и в обучении обладатели такого слухового опыта не "играют за следом", а сразу "находят свою точку", берут "повыше" или "пониже".

В мужской традиции распространены **две формы** полифонического (функционально дифференцированного) **многоголосия** - двухтрехголосная, с противопоставлением "баса" и "дишканта" и отслаивающимся от "баса" средним голосом и трех-четырёхголосная, где контрастируют голос "заводчика" - средний, "басовой" - нижний и "голосник" или "дишкант" - верхний. Трехголосие иногда усложняется выделением нижнего "баса" и, значительно реже, раздвоением "голосника". В этом случае эпизодически звучат 4-5 голосов.

Более простое в структурном отношении многоголосие зафиксировано преимущественно на Среднем (1-й Донской округ) и Нижнем (Черкасский

округ) Дону, а также в низовьях Северского Донца (1-й Донской); сверхплотное, вязкое - на Верхнем. Предпочтительными для среднедонской являются разного рода дублировки - "тонким" на октаву вверх голосов запевалы, реже дисканта, ила басом-октавистом основного напева (в этом случае вероятно влияние церковной традиции).

Доминантными признаками мужского пения можно считать изначальную диалогическую природу и восприятие самого певческого акта как *интеллектуальной беседы*, при равноправном участии поющих.

В соответствии с обозначенными тезисами, в диссертации исследована пространственно-временная организация многоголосия, мелодическая индивидуализация, акустическое, вокально-речевое и паралингвистическое (тембр, паузирование, позы, жесты, мимика) взаимодействие в ансамбле.

Музыкальное высказывание протекает в преобразовании и сопряжении мелодических ячеек.

В результате анализа установлено, что напевы песен "службы" представляют собой многоячейковые композиции с функциональным разграничением и определенной последовательностью мелодических единиц. Основной "словарный фонд" донских мелодий составляют волновые восходящие (реже обращенные) ячейки, логика подъёмов и спадов в которых обусловлена акцентами стиха и рисунками ритма слоговых звеньев. Они начинают песню и продвигают её развитие. Своеобразие напевов - в выпуклости и крутизне рельефа, значительности высотных перепадов (септима, октава) при сравнительно небольшой протяженности (чаще - 5-7 звуков), так как главной единицей слоговой ритмики является пятисложник в различных модификациях. Поступательные, нисходящие ячейки выполняют функцию кадансирующих, заполняют отступ. Подъём к побочной опоре в виде тетра хорда рельефно звучит в ангемитонных напевах»

В гемитонных (диатонных) мелодиях, где звуковым материалом служат

тетрахорды, волновые (или узкообъемные ротационные) связывают, разграничивают, "озвучивают" начало ритмического звена, выполняют кадансирование (за исключением "модулирующих" песен с нижнетерцовой переменной конечных опор).

Наибольшей устойчивостью обладают ячейки, закрепляющие перемену конечных опор в  $3/4$  формы (чаще секундовую вверх и вниз и терцовую вверх). Характерны два способа оформления переинтонирования:!) в рамках ресурсов ординарного "словаря" перемещением на секунду, терцию вверх опорного звука ячейки, при сохранении ее звукового состава (тетратоники в сексте и квинте и тритоники в этом объеме); 3) введением специального оборота - одевания в объеме большой секунды (трелеобразный с остановкой на нижней или верхней ступени), терция, с остановкой на секунду выше или ниже оси вращения, а также совпадением исходного и завершающего звуков и, наконец, терцовой и квартовой ячейки, обрамляемой обобщающим квартовым шагом (начинающим или завершающим ее), преобразуемым иногда в тритонику с секундой внизу.

Смена опоры также обозначается особыми ячейками, ориентированными на новый ладовый центр, скачком охватывающими септиму (малую) или сексту и заполняемыми поступенным движением к квартовому или терцовому тону.

Смены конечной опоры (на терцию, реже кварту, квинту) в последнем звене формы также имеют свой поступенный нисходящий ход в объеме септимы-октавы, предваряемый небольшим подъемом. Подобные песни, которые "переводятся", определяются носителями традиции как "старинные" с добавлением замечания, что "раньше почти все песни переводились". Чаще они организованы по совершенно иному принципу - транспозиционному - и начинаются с "вершины-источника". Их редко поют многоголосно (А.С.Кабанов именуется такие песни "басовыми"); но все же есть мастера, умеющие "перевести" и дискант.

Большинство песен, тем не менее, многоголосно, и каждая голосовая партия "специализируется" в использовании "словарного - фонда".

Партия запевалы - наиболее развитая, насыщенная. событийная, и все описанные особенности развития присущи, прежде всего, ей. Но имеются известные различия в ее облике, в зависимости от положения - нижнего (басового) или срединного. Запевала - "бас" в 2-х - 3-х голосии использует ресурсы мелодии во всей полноте. В 3-х - 4-х голосии запекает обычно средний, а нижний становится басующим.

"Б а с" имеет свою звуковую сферу, поскольку опирается в конкретный момент звучания на ступени у нижнего края диапазона.

В волновых ячейках он сглаживает крутизну, опекая не квинту, а терцию ("берет пониже"). Этой партии присуща некоторая схематичность мелодики и слогового ритма - поет "ровно", «бурдонирует», скандируя слоги укрупненными единицами, произнося "чистый" стих. Другие голоса на этом фоне "перебивают", дробя ритм вставными словами и слогами. Имеются специфические для мужских голосов ходы "баса": вместо обычных поступенных одеваний они закрепляют опору (субтон, терцию или кварту) энергичными квинто-квартовыми шагами. А.М. Листопадов считал их усвоенными от регентов.

Средний голос - обладатель собственной опоры, отстоящей от басовой на квинту, что обособляет его в пространстве. Он разрушает стабильность "баса" "возгласами" - цепочкой широких восходяще-нисходящих скачков, следующих друг за другом на одном высотном уровне или расширяющих диапазон и сглаживаемых иногда орнаментированием. На предупредных слогах поющие используют редакции терцового оборота (больше - и мелотерцовую), произнося слова с разной интонацией; запевала "воскликает", "утверждает", "задает риторические вопросы"; "спутник" до партии "сомневается", "возражает", "жалуется". Формы завершения напева различны по звуковому составу (нисходящие - пентатоника в септима и

сексте, тетратоника в сексте и пентахорд и др.). В манере певцов имеются позиционные различия, приводящие к расщеплению тона, по выражению казаков, голоса "не подрезаются" (резонируют), а "накладываются". Акустической особенностью преимущественно среднего голоса можно считать и "завышенное" интонирование "поворота", приводящего к квартовой опоре, что вызывает аналогии с "архаическим интонированием" старообрядцев. Описанный выше приём перерывания слова активно эксплуатируют как диалогический нижние и средние голоса ("голоса разговаривают").

Дискант - "голосник", "дишкант" - украшает, "выводит" песню, в противоположность запевающему, который "заводит" её» Это оригинальный, самостоятельный, контрапунктирующий группе нижних голос, состязующийся с ведущей партией в мелодической изобретательности и выразительности. Он обособлен в пространстве, благодаря октавной координации его опорного тона (VIII ступени) и опоры нижних. Другие устои (5, 4, иногда 7) образуют в сочетании главных партий консонансы, что свидетельствует об акустической отстройке по принципу резонирования. "Голосник" охватывает равный другим голосам или более широкий диапазон, от сексты до ноны (нижняя его граница 4-я, реже 2-я ступень, имеет никогда не заполняемый другими голосами звуковой спектр "нахлысток" (трихорд вверх от VIII ступени), которого нет в "подводке".

Как и основные партии, дискант складывается из цепочки волновых ячеек с отступом, превышающим подъём и конечным звуком ниже исходной точки движения, и широкие поступенные нисхождения (пентагексахорд). Заключительный оборот часто напоминает обращенную волну с нижней границей у 4-й или 5-й ступени. В фазе подъёма довольно типичен тетрахорд.

"Голосник", пропевающий слова и периодически обрывающий нить

текста, уравнивает движение в "басу" обратным ходом или педалью, На последние "бас" отвечает волновыми "всплесками"; репетициям дисканта противопоставляет ходы по аккордовым тонам, вуалируемые мелизмами. Комплементарность отличает и ритмические отношения основных голосовых партий. Однако диалогические противоречия периодически снимаются параллельным синхронным движением, обычным для начала звеньев, и октавными стяжениями, свойственными узкообъёмным ячейкам, закрепляющим переинтонирование опор.

Мужской дискант существует и в другой редакции - в виде вокализа (без слов), сейчас совершенно не популярной среда певцов, хотя в прошлом, по свидетельству источников, типичной для песен "службы". Ввиду отсутствия словесного компонента, логика волнообразных подъёмов и спадов не подчиняется стиховым акцентам и слоговому ритму. Поэтому линия дисканта несколько противоречива - отступу в стихе соответствует подъём, акцентному слогу, к которому направлено движение нижних голосов, спад и цезура. Последняя, определяемая дыханием, часто не совпадает с границами музыкально-стиховых формул. Ритмика изобилует синкопами и педальями, служащими средствами контраста, Сам же характер орнаментики, особенно в строевых песнях, скорее напоминает фиоритуры духовых инструментов в танцевальных мелодиях - гаммообразные элементы, ходы по звукам аккордов, повторяемые секциями почти без изменений.

В армейской традиции роль подголоска, украшающего напевы строевых, и плясовых песен, выполняет кларнет. О сходстве дисканта-вокализа с флейтовыми наигрышами степных народов (половцев) в гипотетическом плане высказался А.Гордеев.

В практике наших дней широко распространён женский альтовый дискант, имитирующий мужской, или оригинальный. Мощные, малоподвижные голоса или звучащие в предельном регистре,

воспроизводят простую остигатную версию, построенную на ходах в тритонике (8-я, суб- и нижняя терция) и трелеобразных верхнесекундовых опеваниях. Искусство исполнения орнаментального женского "голосника" (в диапазоне сексты-септимы) состоит в насыщении его как можно большим числом варьированных повторений узкообъемных ячеек, пропеваемых с текстом или в виде вокализмов. Сравнительно узкий диапазон и постоянная изменчивость мелодики и ритма придает ему характер "арабески". Эта разновидность принципиально сольного подголоска распространена на Верхнем Дону.

В некоторых традициях, чаще на Нижнем Дону и Северском Донце, допускается как акустическое усиление, удвоение сравнительно схематичного по мелодике дисканта в случае, если один голос "не покрывает" звучание ансамбля; расслоения при этом недопустимы ("не двоить", "как один тянуть"). Другую природу имеет раздвоение ("в два дисканта играют"), возникающее в результате совмещения в одновременности вариантов, координирующих с басом в квинту и октаву. Особенно характерно оно для протяжных и строевых позднего происхождения ("Орелик", "Черный ворон", "Всколыхнулся, взволновался", "Вспомним, братцы, мы кубанцы").

Основные особенности **женской традиции ансамблевого пения**: отмечены отличия от мужской, заключающиеся в одnogолосной природе, исконно женских жанров. Сопоставлена диалогичность в воинских и обрядовых, в причитаниях.

Особое внимание уделено воздействию основного "мужского" мелодико-фактурного и певческого стереотипов на женское вокальное искусство. Две ветви то расходятся до полярности мужского и женского в утилитарных формах (песни "службы" и обрядовые родовые и календарные), то объединяются в бытовой практике по принципу совмещения несовместимого, то женское нивелируется в подражательном

пафосе мужскому идеалу.

Темброво-мелодико-фактурный стереотип проявляет себя интегрирующим фактором донской культуры, и в этом смысле она вписывается в более общие тенденции, характеризующие переселенческие традиции. Ансамблевое пение, сочетая разные модусы музыкального высказывания, интеллектуальное и эмоциональное, оказалось, по-видимому, самой глубокой и адекватной формой коммуникации культурной традиции.

Таким образом, певческая традиция донских казаков, выросшая на почве русской, представлена как самобытная и обладающая неповторимой системой взаимообусловленных компонентов. В то же время разные ее уровни соотносимы с широким кругом явлений в других традиционных культурах. Многосоставность и многослойность предопределила доминирование в ней тенденции к гармонизации разнонаправленных, противоречивых явлений. Процесс упорядочения, складывания их в систему происходил через размежевание одних и слияние других. Интегрирующие факторы, каковыми на уровне традиций представляются мужская воинская (эпическая историческая и лирическая) песня и мужское ансамблевое пение, реализовавшее диалогичность и сформировавшее свой темброво-мелодико-фактурный стереотип, поглотивший или оттеснивший на периферию иные. Собственная певческая интонация сложилась в слиянии речевых, вокальных и двигательных поведенческих стереотипов, основанием которых явилась моторика разной природы.

1. Рудиченко Т.С. О песенной традиции родины А.М. Листопадова (К вопросу о многоголосии донской казачьей песни) // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сб.трудов, Вып.ХПХ.М., 1976. С.205-225.
2. Рудиченко Т.С. Донская казачья песня в историческом развитии.(докторская диссертация). Ростов-на-Дону, 2004.
3. Рудиченко Т.С. Деятельность городских молодежных фольклорных ансамблей (Вопросы методики) // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли. Вып.П. Л.,1989.
4. Кабанов А.С. Песня казачья // Восточно-славянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии., 1993. С.207-209.
4. По следам экспедиций А.М.Листопадова // Культура донского края. Страницы истории: Сб.науч.трудов. Ростов Н/Д1993. С.150-168.