

ТРАДИЦИОННАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
Искусство народного пения
Теория и практика

Справочник





Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
Центр непрерывного образования и повышения квалификации творческих
и управленческих кадров в сфере культуры
Кафедра русского народного песенного искусства

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Искусство народного пения Теория и практика

Справочник

Санкт-Петербург
СПБГИК
2023

УДК 78.031.2:39(035)

ББК 85.312я2

И86

Справочник издается в рамках общественно-значимого мероприятия «Теория и практика вокально-хоровой работы в разных жанрах (академическое пение, народное исполнительство, эстрадно-джазовый вокал)» федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура»

Авторы

Е. Е. Васильева, А. А. Гвоздецкий, М. А. Кузнецова, Т. С. Молчанова,
А. Ф. Некрылова, В. М. Сивова, Т. В. Шастина, А. В. Шастин

Рецензенты:

Подрезова С. В., кандидат искусствоведения, заведующий
Фонограммархивом ИРЛИ РАН (Пушкинский дом), старший научный сотрудник
Зиновьева Т. С., кандидат педагогических наук, профессор кафедры
академического хора СПбГИК

И86 Традиционная музыкальная культура: Искусство народного пения. Теория и практика : справочник / Е. Е. Васильева, А. А. Гвоздецкий, М. А. Кузнецова, Т. С. Молчанова, А. Ф. Некрылова, В. М. Сивова, Т. В. Шастина, А. В. Шастин. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2023. – 160 с.

Справочник «Традиционная музыкальная культура: Искусство народного пения. Теория и практика» разработан для слушателей курсов повышения квалификации в рамках федеральной программы «Творческие люди».

Издание подготовлено коллективом авторов. Понятия и термины, рассмотренные в издании, охватывают теорию и практику народно-песенного и инструментального исполнительства, фольклор и этнографию, древнерусское певческое искусство, рукописную песенную традицию.

Может быть использовано для самостоятельной работы по специальным дисциплинам бакалаврами и магистрантами, обучающимися по направлению подготовки «Искусство народного пения» (53.03.04 и 53.04.03), направленностям сольное и хоровое народное пение.

УДК 78.031.2:39(035)

ББК 85.312я2

© Коллектив авторов, 2023

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2023

© Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2023

Содержание

| | |
|----------------------------|-----|
| От составителей | 5 |
| СЛОВАРНЫЕ СТАТЬИ | 7 |
| СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ | 72 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ | 81 |
| НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ | 87 |
| СПИСОК ИСТОЧНИКОВ | 152 |
| ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ | 155 |

От составителей

Справочник «Традиционная музыкальная культура. Искусство народного пения: теория и практика» является коллективным трудом профессорско-преподавательского состава кафедры русского народного песенного искусства СПбГИК. Содержание издания охватывает основные вопросы, связанные с теоретическим осмыслением и практическим освоением важнейшей составляющей современной отечественной культуры – народно-певческого исполнительства. Разделы справочника формулируют основные понятия этнографии, традиционной певческой культуры в различных аспектах: песенного фольклора и фольклорного исполнительства – сольного, ансамблевого и инструментального¹. Необходимо особо выделить обращение к понятиям древнерусского певческого искусства и рукописной песенной традиции. Произведения этих составляющих русской традиционной певческой культуры в последнее время все чаще включаются в поле зрения народно-певческого исполнительства. Значительное внимание уделено современному стилизованному народному песенному искусству – сольному, ансамблевому и хоровому, этновокальной педагогике.

Разрозненные в силу принадлежности к различным областям музыковедения и методики обучения, статьи справочника собраны воедино, что позволяет рассматривать книгу как обобщающий для народно-певческой культуры труд. Термины и понятия, включенные в справочник, являются фундаментом, на котором может быть построена деятельность самого широкого круга специалистов: исполнителей, руководителей народных певческих коллективов фольклорной или стилизованной направленности, преподавателей практических и теоретических дисциплин в учебных заведениях различного уровня, студентов и самого широкого круга любителей.

¹ Часть терминов и понятий в области музыкальной фольклористики вошла в издание: Понятия и термины фольклорно-этнографических дисциплин: учеб. пособие / Е. Е. Васильева; Т. С. Молчанова; М-во культуры РФ, С.-Петербург. гос. ин-т культуры, фак. искусств, каф. рус. народ. песен. искусства. Санкт-Петербург: СПбГИК, 2021. 128 с.

Словарные статьи подготовлены следующими авторами: ансамблевое и инструментальное фольклорное исполнительство (А. В. Шастина, Т. В. Шастина), древнерусское певческое искусство (А. А. Гвоздецкий), рукописная песенная традиция (Е. Е. Васильева), сольное народное пение (М. А. Кузнецова, В. М. Сивова, Т. В. Шастина), традиционная песенная культура (Е. Е. Васильева, Т. С. Молчанова), хоровое народное пение (А. А. Гвоздецкий, Т. В. Шастина), этнография (А. Ф. Некрылова).

Предметный указатель выстроен в алфавитном порядке, объединяет содержание различных тем.

Приложение к терминам по древнерусскому певческому искусству подготовлено А. А. Гвоздецким. Нотное приложение подготовлено Е. Е. Васильевой и Т. С. Молчановой (отбор материала, редактирование, комментарии).

Словарные статьи

A cappella, a capella, а капелла (с итал. A capella, alla capella букв. как в часовне) пение (хоровое, ансамблевое или сольное) без инструментального сопровождения. Пение а cappella является одним из вершинных достижений хоровой культуры. Требует от исполнителей достаточно высокого уровня владения вокально-хоровыми навыками. Особое значение при пении а cappella приобретает чистая интонация, умение удерживать тональность на заданной высоте. Исполнение а cappella позволяет мастерам хорового искусства максимально выразительно интонировать, используя возможности зонного строя.

Divisi, дивизи (итал., мн. ч. от *diviso* – разделенный, сокр. *div.*) – разделение хоровой (или оркестровой) партии на две или больше, как правило, кратковременное.

Finalis (финалис) – последний звук напева, часто бывает выделен ритмически большей протяженностью. Структурно сильное положение *finalis* обычно способствует восприятию его в качестве одного из опорных тонов или основной опоры.

Агогика (от др.-греч. ἀγωγή – увод, унесение) небольшие и, как правило, нефиксируемые в записи отклонения от темпа, служащие усилению выразительности. Часто агогические изменения подчеркивают особенности фразировки или артикуляции, следуют за динамикой произведения. Примером агогических изменений может служить некоторое ускорение темпа при *crescendo* и компенсирующее его замедление при последующем *diminuendo*, увеличение длительности слабых долей для выделения последующей сильной доли и т. д. Агогику следует отличать от авторских изменений темпа типа *ritenuto*, *accelerando* и им подобным. Автор термина – Х. Риман.

Аккомпанемент – партия музыкального инструмента или группы инструментов (ансамбль, оркестр), сопровождающих исполнение солиста, ансамбля или хора.

Акростих – размещение по начальным позициям стихов букв, составляющих слово/слова. Акростихи присутствовали в византийской литургической поэзии; при переводах акростихи исчезали, но память о них отмечалась пометой «краегранесие». В русской виршевой поэзии (XVII в.) акростих обычно содержал имя автора; иногда это было послание, которое адресат должен распознать и ответить таким же способом. Содержательные и сложные акро-

стихи можно прочитать в псалмах архимандрита Германа (выдающийся поэт и музыкант, центральная фигура Новоиерусалимской школы песенной поэзии). Многие его акrostихи имеют стихотворную форму, они формулируют тему псалма, сообщают сведения об авторе.

Господи, возвах к Тебе, услыши мя,
 Руку мою милостивно приими,
 Аще бо не Ты мене услышиши,
 Мне к тому несть прибежища инаго,
 Накажи мя, праведный, сам в милости,
 Христе, туне мук вечных возроди мя,

Мое моление да исправится,
 Любовьию, яко жертву всеприятну
 Спасителя нигде же обретаю,
 Прегрешенми бо аще и связахся,
 Со гневом бо аще назриши наш грех,
 Христе, воскресением обнови мя.

Егда воззову к Тебе, Сам призри мя.
 Молебная воздеяния вонми
 На моления моя Сам призриши
 О Тебе бо сокрушаю врага злаго,
 Ангельский и всех Царю, во благости,

О Тебе в кадило да ухаеся.
 Яви милость яко и зайзрядну.
 Яко Тя единого Бога знаю.
 Ибо веры никогда отлучахся.
 Абие мал обрящется во всех спех,

Буквы акrostиха выделены шрифтом, следует читать слева направо: «Герман монах моляся писах».

Васильева (12)

Амбитус – звуковой объем напева, определяемый интервалом между самым низким и самым высоким его звуками. Одна из основных формальных характеристик напева.

Анакруза – начальный раздел стиха до первого ударного/сильного слога. Часто (в причитаниях, старинах/былинах) образует как бы зеркальную симметрию по отношению к дактилической клаузуле: начинают стих два безударных слога, сильную позицию занимает третий от начала – подобно третьему от конца в клаузуле. При этом симметричные слоги могут быть отмечены по-разному, например, третий от конца – наибольшей долготой, третий от начала – наименьшей.

Нотное приложение: 1-а, в.

Аналитическая графика – принципы изложения нотного текста с учетом его структуры и закономерностей ритмического и мелодического строения. Эта операция применительно к большинству календарных, хороводных, свадебных песен; она проста и логична. В нотации песен со сложной,

динамичной формой мелострофы (более всего в протяжных) аналитическая графика сложна, неоднозначна, может иметь несколько решений.

Нотное приложение: 2, 1-b.

Ансамбль певческий (от фр. *ensemble* – вместе) – певческая группа, складывающаяся в традиционной среде на основе родственных или соседских отношений, общности занятий. Число поющих в певческом ансамбле подвижно, зависит от ситуации исполнения, жанра и специфики конкретной традиции. В певческом ансамбле выделяются функции участников: (запевалы, подводчика, басующих и др.). В традиционной среде для обозначения группы исполнителей закрепился термин «артель». По типологии Е. В. Гиппиуса, певческий ансамбль может быть мастерским (замкнутым, мужским или женским), обиходным (незамкнутым, главным образом женским) и смешанным (в котором сочетаются запевала-солист, воплощающий индивидуализированный стиль пения, и обиходный ансамбль). В общепринятом значении под ансамблем понимают группу из двух и более музыкантов, совместно исполняющих музыкальное произведение, а также особое качество исполнения – творческое и техническое единство при совместном пении или игре.

Гиппиус (22)

Ансамбль хоровой – важнейший элемент хоровой звучности. Виды хорового ансамбля: интонационный, метроритмический, тембровый, орфоэпический, динамический, темпово-агогический, дикционный. Частный ансамбль – ансамбль внутри одной партии хора, общий – между хоровыми партиями, а также между хором и солистами и инструментальным сопровождением. Различают также естественный ансамбль, когда партии находятся в примерно равных тесситурных условиях, и искусственный, когда эти условия существенно различаются. Работа над различными видами общего и частного хорового ансамбля составляет основу деятельности хормейстера, так как именно здесь и должны выявиться средства музыкальной выразительности хорового произведения.

Дмитревский (30), Пономарьков (66), Шамина (84)

Антифонное пение (от греч. *ἀντίφωνος* – отвечающий звуком на звук) – поочередное (диалогическое) пение. В народных традициях антифонное пение естественным образом возникало в календарных обрядах (вождение «стрелы» на Брянщине, встреча и проводы Масленицы, пение во время жнива, купальской ночи и др.), хороводах «стенка на стенку», в свадебной игре («песенная война» – обмен корильными песнями песняхорок с невестинной и с жениховой стороны). В русской литургической практике – пение двумя

хорами на разных клиросах. Исторически оно восходит к пению в Иерусалимском храме и пению христианских псалмов двумя хорами попеременно (I–II вв. н. э.). В хоровой практике к антифонному пению относят и поочередное пение солиста и хора, как бы отвечающих друг другу.

Земцовский (38)

Аппликатура – способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальном инструменте, а также обозначение этого способа в нотах.

Аранжировка (франц. *arranger* – приводить в порядок, устраивать) – переложение музыкального произведения применительно к определенному составу исполнителей. Отличается от обработки тем, что не привносит в произведение новые композиционные элементы, но максимально способствует раскрытию образного строя произведения иным исполнительским составом. Аранжировка может включать в себя изменение типа и вида хора, а также переложение вокального сочинения в хоровую партитуру. Приступая к аранжировке авторских произведений, необходимо изучить характеристику творчества автора произведения, провести предварительный анализ стилистики и основных выразительных средств материала (фактура, форма, тип и вид хора, расположение голосов и т. д.). Переложение партитуры выполняется с учетом расположения голосов и вокальной естественности вариантов. Получившееся переложение проигрывается на фортепиано, пропеваются голоса и, при необходимости, осуществляется корректировка аранжировки. При работе с фольклорно-песенным материалом вначале собираются общие сведения о песенной традиции, о типе традиционного многоголосия. Осуществляется анализ произведения фольклора, пропевание мелодических вариантов, при необходимости – игра на фортепиано. Затем все варианты мелодической строфы сводятся в вертикальную систему, определяются особо вариативные попевки и фразы. На их основе создаются новые варианты (письменная и устная гетерофонная импровизация), а затем гетерофонная импровизация на полную мелодическую строфу. Переложение может быть сделано для фольклорного ансамбля однородного и смешанного составов. При этом необходимо учитывать исполнительские особенности песенной традиции: способы соединения мужских и женских голосов, тесситурные особенности.

Гвоздецкий (18), Ивакин (41), Медведева (53)

Арпеджиато – последовательное извлечение звуков какого-либо созвучия, либо медиатором, либо пальцами левой или правой руки. Обозначается вертикальной волнистой линией.

Артикуляция – понятие, имеющее разное толкование. В вокальной педагогике артикуляция – это работа органов речи, необходимая для произнесения звуков. Артикуляторы – губы, язык, челюсти и мягкое небо – самые важные активные органы, доступные управлению, благодаря которым мы произносим согласные звуки. Чем отчетливее произносятся согласные, тем яснее и ярче звучат гласные. Четкая артикуляция согласных очень важна при устных выступлениях и пении, она помогает доносить до слушателей мысли говорящего, ведь важнее чувствовать песню, а не просто четко артикулировать слова.

В контексте народно-певческого творчества понятие «артикуляция» носит комплексный характер, когда используются все средства исполнительской выразительности артикуляции как синкретического комплекса народной музыки. И. И. Земцовский рассматривает артикулирование как всеопределяющий способ существования музыки устной традиции. Фольклорная артикуляция как знак культуры – это всегда артикуляция человека интонирующего, носителя и деятеля культуры, это своего рода почерк этнофора.

Артикуляция – категория не только произносительная, но и поведенческая. Артикулирует не один ротовой аппарат человека и не только пальцы рук, но весь человек музицирующий и значит – в своем музыкальном поведении – артикулирующий. Именно через артикуляцию осуществляется исполнительское управление всем процессом реального произнесения, воплощения и донесения до слушателя целостного облика песни, ее смысла и структуры.

Голос в культуре (25), Земцовский (37), Исаева (42), Фишер (80)

Ассимиляция (лат. *assimilatio* – уподобление, усвоение) в социологии и этнографии – процесс вхождения в чужую культурную или социальную среду; слияние одного народа (или части его) с другим путем усвоения его языка, культуры и национального (этнического) самосознания; потеря культурной идентичности. Ассимиляция может быть естественной, когда в определенных исторических условиях, мирно (или относительно мирно, бескровно) происходит слияние малых народов с более крупными этническими общностями. Насильственная ассимиляция осуществляется в условиях национального, религиозного, колониального и т. п. гнета. В идеальном случае, это процесс взаимного обогащения, когда и «принимающая» сторона, и «прибывшая» сторона получают что-то ценное. Ассимиляция – не всегда выбор. Иногда это неизбежный процесс, вызванный определенными обстоятельствами. Например, если ребенок родился и вырос в стране, отличной от страны его родителей, он, скорее всего, будет ассимилирован с местной куль-

турой, даже если дома соблюдаются традиции «родины». Ассимиляция тесно связана с понятием «интеграция». Однако это не одно и то же. Интеграция предполагает сохранение своей культурной идентичности при вхождении в новую социальную или культурную среду. Ассимиляция же подразумевает более глубокое «слияние» с новой средой, что может включать в себя отказ от некоторых аспектов своей первоначальной культуры.

Атака звука (*фр.* *Attaque* – нападение) в вокальном исполнительстве означает начало звука, начало фонации (пения), способ звукоизвлечения, заключающийся в совместной работе дыхания и голосовых складок. Атаке звука предшествует вдох и короткая задержка дыхания. В вокальной педагогике имеются три вида атаки звука: мягкая, твердая и придыхательная. Певцы должны освоить все виды атаки звука, но в практике народно-песенного исполнительства рекомендуется использование преимущественно мягкой атаки звука, которая оказывает благотворное влияние на состояние певческого аппарата и сохраняет его в рабочем состоянии долгие годы. Виды атаки звука отличаются степенью активности смыкания голосовых складок в начальный момент звукообразования и интенсивностью выдоха, что существенно влияет на дальнейшее звучание голоса. Владение всеми видами атаки звука требует максимальной точности выполнения этого приема и понимания певцом механизма согласованной работы певческого аппарата и дыхания.

Емельянов (33), Заседателев (36), Кочнева (47)

Ауфтакт (нем. *auftakt* – перед тактом) – дирижерский жест, взмах, предшествующий вступлению. Важнейший элемент дирижерской техники, ауфтакт должен наглядно сообщать исполнителям необходимую информацию о темпе, динамике, штрихе, типе атаки звука, а также способствовать точному одновременному вступлению в первый звук произведения. Ауфтакт должен быть выполнен четко, чтобы заложенная в нем информация воспринималась исполнителями однозначно. Ауфтакт бывает полным (показывается полная доля такта) и неполным (доли, начинающиеся с паузы или не содержащие полной длительности).

Безбородова (6)

Балалайка – русский народный щипковый инструмент с треугольным корпусом. Относится к танбуровидной разновидности струнных щипковых инструментов.

Бряцание – переменные удары по струнам вниз и вверх одним или всеми пальцами правой руки (гусли, балалайка)

Бурдон (*франц.* bourdon, букв. – густой бас) – в многоголосном пении выдержанный, иногда прерывающийся звучащий голос или комплекс голосов, на фоне которого развертывается мелодия. Может располагаться в нижнем регистровом пласте (Брянщина, русско-белорусско-украинское пограничье), реже в верхнем (калужская традиция). Нередко бурдон возникает как следствие переплетения голосов и не является выдержанным одним из певцов голосом. Для обозначения бурдона нет специального аутентичного термина. Бурдон свойственен многим музыкальным культурам мира, это один из древнейших приемов совместного пения и инструментального музицирования, универсальный прием полифонии.

Нотное приложение: 3.

Вертикальный ранжир – прием графического упорядочения музыкально-поэтического текста. Это самое непосредственное воплощение аналитической графики: части мелострофы размещаются друг под другом, подобно стихотворному тексту. В более сложных случаях ориентиром могут служить мелодическое подобие, повтор части стиха и т. п. Особенную трудность составляет выбор вертикального ранжира в записи протяжных, мелострофы-тирады, форм контрастной полифонии.

Нотное приложение: 1-b, 4.

Виваты (производное от лат *vivere*, жить) – поздравительные или задравные песнопения; часто соединялись с кантами. Текст наряду с повторением возгласа *Vivat!* включает слова или фразы, указывающие причину поздравления, похвалы герою.

Русские канты (75)

Нотное приложение: 33.

Верх – голос в партитурах раннего русского многоголосия.

Вид хора – характеристика хора по количеству голосов, например: одно-, двух-, трех – четырехголосные хоры. Функциональное гармоническое мышление Нового времени способствовало установлению четырехголосия в хоре в качестве нормы. Русская партесная хоровая музыка содержит примеры партитур на 16, 24 и даже 48 голосов. Кратковременное разделение партии на два или более голосов обозначается термином *divisi*.

Вокализ – мелодия для голоса без слов, сочиняемая обычно для обучающихся пению, как упражнение для развития голоса и вокальной техники; исполняется обычно на гласный звук «А», например, вокализы М. И. Глин-

ки для меццо-сопрано с ф-но и вокальные упражнения для баса, вокализы М. П. Мусоргского для трех женских голосов, вокализы А. Е. Варламова в его «Школе пения». По Варламову вокализами («сольфеджиями») называются певческие пьесы без слов, которые поются на гласную. Самая выразительная из гласных «а», реже используются «о» и «е». Вокализация способствует развитию голоса и усовершенствованию вокальной техники. Известны вокализы, сочиняемые как музыкальные произведения для концертного исполнения, например, «Вокализ» С. В. Рахманинова, вокальный концерт без текста для колоратурного сопрано с симфоническим оркестром Р. М. Глиэра. Для народных исполнителей специальный комплекс вокализов на основе народных песенных интонаций для исполнителей русских песен был создан Л. И. Шимковым, композитором, педагогом-вокалистом, одним из основателей Петербургской школы народного пения.

Варламов (9)

Вокальная этнопедагогика – отрасль вокальной педагогики, определяет условия педагогического воздействия средствами народной певческой культуры на обучающегося народному пению; сфера теоретической мысли, возникла в последние десятилетия прошлого века и определяется как обобщенное осмысление народной вокальной педагогики разных локальных традиций и этносов, выступает в качестве научно-методической системы современного этновокального образования.

Шастина (93)

Время – одна из важнейших категорий культуры, наряду с пространством входящее в основной семантический «инвентарь» культуры, образуя основополагающее понятие «хронотоп». Время как универсальное понятие формируется в результате практической деятельности людей, во многом определяет картину мира и поведение групп и каждого человека определенной эпохи, культуры.

Человеком традиционной культуры время осознается и переживается субъективно, эмоционально-ценностно, что отражено в своеобразной антропоморфности его характеристик, в наделении отдельных отрезков, периодов такими качествами, как пол (женское и мужское время), возраст (есть старое и молодое время, время начал и конца). Определенные временные периоды априори оцениваются как положительные, благоприятные, добрые или опасные, злые; соотносенные преимущественно с трудом, обыденными заботами, делами (профанное время) или обладающие некими пророческими, магическими свойствами (время сакральное). К последнему относятся переходные, переломные моменты суточного и годового круга (напр., полночь и полдень,

зимнее и летнее солнцестояние), отдельные христианские праздники (Пасхальная неделя, Чистый четверг, Рождественская ночь, Благовещение и др.). В рамках традиционной культуры время воспринимается и как идущее с разной скоростью, имеющее разную активность: весной и утром оно быстрое, полное энергии, а к вечеру и поздней осенью, зимой замедляется, активность его снижается. По народным представлениям, время может останавливаться (безвременье), когда как бы отсутствует деление на прошлое, настоящее и будущее. В такие дни запрещался производительный труд, свадьбы, зато поощрялись разного рода гадания, совершались ритуалы и обряды продуцирующего и бережного характера, имели место игры, ряженье.

В аграрном обществе время определялось прежде всего природными ритмами, что зафиксировано народным календарем с его отмеченностью времен года, сезонов и, в связи с этим, – последовательностью сельскохозяйственных работ. Так сформировалось особое земледельческое календарное сознание, акцентирующее внимание на солнечном календаре.

Традиционная модель мира в части ее темпорального осмысления включает представления о линейном времени (движение мира от сотворения к концу), однако доминирующим было циклическое восприятие времени, выражавшееся в признании вечного регулярного повторения, ритмического кругового движения как в жизни природы, так человеческого сообщества.

Содержание и предназначение некоторых фольклорных жанров и обрядов полностью или частично обусловлены и мотивированы архаическим представлением о мифическом времени – времени первотворения, прасобытий, перводействий, первопредметов как деятельности демиурга, первопредков или культурного героя. Это лежит в основе, к примеру, мифов (космогонических, эсхатологических, о происхождении зверей, растений вещей, обычаев и пр.), легенд и преданий (в том числе топонимических), сказок (мотивы о чудесном рождении, часть сказок о животных), духовных стихов (прежде всего, стих о Голубиной книге, и др.).

Нельзя не сказать об особом художественном времени классических жанров русского фольклора. Так, волшебная сказка существует как бы вне времени, точнее – во «всегдашнем» времени; былина – это далекое историческое прошлое; предание – тоже прошлое, но достаточно близкое к рассказчику и слушателям; быличка ориентирована на время настоящее, как, впрочем, с отсылкой к всегдашнему; лирика – по большей части отражает современность, время настоящее (либо прямо сейчас происходящее, либо длительное настоящее).

Славянские древности (76)

Втора – удвоение мелодической линии, часто параллельное движение терциями. Может выдерживаться на протяжении почти всей строфы. В аутентичной терминологии бывает обозначено выражением «повыше». В многоголосной ткани терцовые удвоения создают наращивание звучности, но не самостоятельную линию. Как стилистический прием характерно для ансамблей, испытавших влияние городской музыкальной среды или клиросной практики.

Нотное приложение: 4.

Гармоника – пневматический (клавишный, кнопочный) музыкальный инструмент с металлическими язычками, приводимыми в звучание струей воздуха. Гармоника состоит из двух деревянных рамок, в которые помещены резонаторы с набором металлических планок с язычками (голосами). Рамки соединены между собой складчатым раздвижным мехом.

Гетерофония (от греч. ἕτερος «другой» и φωνή «звук») – в народно-песенной традиции одновременное звучание вариантов мелодии без функционального различия голосов. В гетерофонном пении велика роль импровизации: каждый певец создает свою версию, соединяя весь мелодический поток, причем все голоса интонируют не отдельные «точки», а непрерывную линию. В музыкальном сознании народных певцов гетерофония – это пение на «один голос». Не следует воспринимать гетерофонию как простой тип многоголосия, из которого произошли более сложные виды совместного пения. Гетерофония может быть монодийного (вариантная, с незначительными расхождениями голосов) или дифференцированного типа (с выделением нескольких пластов).

Нотное приложение: 5-b, 6-a, 7.

Гигиена голоса – (древнегреч. гигиена – «ὑγιεινός» в переводе означает «здоровый»). Определений этого термина несколько, но если обобщить, то эта наука изучает все, что связано с сохранением и улучшением здоровья. Гигиена голоса – наука о сохранении и укреплении певческого голоса. Ее главная задача – предупреждение профессиональных заболеваний голоса певца, обеспечение оптимальных условий его сохранения и долголетия. Соблюдение гигиены голоса предполагает разумный режим пользования певческим аппаратом, избегания вокальных перегрузок, руководство основными принципами вокальной педагогики, являющихся главными и определяющими в воспитании и профессиональной деятельности певца любого исполнительского направления: академического, народного и эстрадного.

Аспелунд (4), Багадулов (5), Глинка-Измайлов (23), Кантарович (45)

Глас (греч. ᾠχος – отголосок, отзвук; позже также звук, звучание; мелодия, напев) – многозначный термин православной певческой системы осмогласия. В византийском пении этот термин обозначает модальный лад с характерными для него попеvkами. Глас в древнерусском певческом искусстве характеризовался исследователями по-разному: как комплекс устойчивых мелодических формул (С. Смоленский, В. Беляев, В. Мартынов), как модальный лад (Ю. Арнольд, Д. Аллеманов), как синтез этих двух понятий (Ю. Холопов, И. Лозовая). В знаменном распеве существуют два типа гласового пения: попевками, зафиксированными в тексте при помощи невменной (знаменной) семиографии и пением по мелодическим шаблонам, как правило, без фиксации мелоса на письме (самогласны, подобны). В многоголосном певческом искусстве русской церкви Синодального периода и далее глас представляет собой мелодико-гармоническую модель, служащую для распевания основных богослужебных жанров, преимущественно – изменяемых песнопений (тропари, кондаки, стихиры, ирмосы).

Глиссандо – скольжение пальца по струне вдоль грифа (балалайка), быстрое проведение пальцем или медиатором по струнам (гусли).

Говор – представляет собой своеобразную разновидность диалекта и является самой маленькой языковой единицей. Он используется в общении небольшой территориально связанной группой населения. Отличия говора от установленных норм литературного языка носят чаще всего фонетический характер.

В русском языке выделяют «акающие» (например, московский), «окающие», «цокающие» говоры (Север).

Кроме того, лингвисты отмечают существование профессиональных говоров, так как язык различных профессиональных групп может отличаться своей особенной лексикой, культурным уровнем и т. д. Таким образом, любой язык – это «живая субстанция», которая непрерывно развивается и изменяется в зависимости от говорящих на нем групп людей. Часто благодаря говорам, диалектам и наречиям мы можем проследить эволюцию того или иного языка. Они обогащают язык и вносят в него разнообразие. Благодаря им сохраняют свою идентичность различные группы населения, проживающие на ограниченных территориях в самых различных регионах России.

Архангельский словарь (2), Диалектологический атлас (28), Захарова (35), Псковский словарь (69), Русская диалектология (73), Словарь русских народных говоров (77)

Приложение 1.

Головщик – чин церковнослужителя – руководителя клироса в Древней Руси и современных старообрядных приходах. Головщик должен практически знать церковный богослужебный устав, знаменную семиографию и местную устную певческую традицию, обладать вокальными навыками. Головщики занимались переписыванием богослужебных книг, практическим обучением певчих. Некоторые головщики (Феодор Христианин, Варлаам Рогов, Иван Нос, Лонгин Шишелов, Иван Шайдуров, инок Христофор и др.) вошли в историю как выдающиеся распевщики – составители знаменных песнопений, реформаторы знаменной семиографии, авторы теоретических и дидактических трудов. С середины XVII в. с переходом господствующей церкви на многоголосное пение руководитель хора стал называться регентом, а термин «головщик» остается в старообрядных приходах.

Голосовая партия – в многоголосной народно-песенной партитуре голосовая партия – отдельная мелодическая линия или пучок голосов, являющихся функционально однородными. Голосовую партию следует отличать от хоровой партии в общепринятом значении, представляющей группу однородных голосов в хоре и исполняющей в унисон свою мелодию.

Гомофония – вид фактуры, в котором соединены функционально различные партии: основная мелодия и сопровождающие ее голоса. В русском песенном фольклоре встречается главным образом в позднем песенном слое, как заимствование или под влиянием профессиональной музыки. Следует иметь в виду, что в обработках народной песни для голоса с аккомпанементом фортепиано или другого инструмента это основной способ изложения.

Нотное приложение: 8.

Громкость звука (сила звука голоса) является, с одной стороны, субъективной, а, с другой стороны, объективной характеристикой звучания певческого голоса. В лабораторных условиях измеряется в физических единицах – децибелах. Субъективная оценка силы певческого голоса и громкость звука позволяет располагать все звуки по шкале от тихих до громких. Сила звука голоса рождается в гортани певца и растет с увеличением подскладочного (подсвязочного) давления. Она зависит от объема резонаторов (головного и грудного), а также от умения певца управлять работой мышц дыхательного аппарата, фокусировать звук в правильной вокальной позиции.

Дмитриев (31), Кантарович (45), Морозов (56), Юссон (94)

Гусли – русский народный щипковый инструмент. Относится к псалтиревидной разновидности струнных щипковых инструментов.

Дека – часть корпуса струнных инструментов, служащая для усиления и отражения звука.

Демественный распев (вероятно, от греческого *δομέστικος* – руководитель хора и солист) – один из основных распевов древнерусского певческого искусства. Впервые упоминается в XV в. в Московском великокняжеском летописном своде в повествовании о мнимой кончине князя Димитрия Красного (1441 г.). Демественный распев летописи характеризуют как «красное пение», то есть особо красивое, праздничное пение. «За демественным пением... сохраняется – за все продолжение его истории – значение лучшего, наиболее торжественного, во многих отношениях стоящего выше знаменного распева, пения. Если знаменный распев – устав, строгость, неизменность и необходимость, то демественное пение – торжество, украшение и свобода». (А. В. Преображенский). Записывался как столповой (знаменной), так и, впоследствии, особой демественной нотацией. Демественный распев вне системы осмогласия. Мелос характеризуют наличие скачков на ч4, пунктирные ритмические фигуры, «синкопы», «оттяжки» – удлинения звуков, а также специфическое окончание многих песнопений, в которых *finalis* возникает как бы внезапно, с эффектом неожиданности. Песнопения демественного распева сохранились в современной клиросной практике старообрядцев. В наречных певческих книгах они записываются преимущественно демественной нотацией, в наонных – знаменной (столповой). Ряд исследователей (М. В. Богомолова, И. А. Гарднер, Г. А. Пожидаева) полагают, что демественное пение изначально было многоголосным (раннее русское многоголосие), с распространением партесного пения традиция многоголосного демественного пения обрывается и начинает активно развиваться одноголосный вариант, известный у старообрядцев как демественный распев.

Демество – голос в партитурах раннего русского многоголосия.

Диалект – это разновидность языка со своим собственным словарным запасом, нередко отличающимися от литературной нормы грамматическими правилами. На определенном диалекте говорят между собой люди, живущие на одной территории. Благодаря диалектам, мы можем получить представление о том, каким был тот или иной язык многие столетия назад.

Диалекты в ряде случаев противопоставляются литературному языку, который считается образцом. В советское время, в связи с введением всеобщей грамотности, диалекты повсеместно искоренялись. В школах и учебных заведениях стали обучать, как правильно писать и говорить. Литературная норма русского языка практически вытеснила диалекты.

На литературном языке работает телевидение, издается большинство книг, но он остается связующим звеном между многочисленными местными диалектами.

Русская диалектология (73), Словарь говоров (77), Шамина (85)

Диалектное и наддиалектное направления исполнительства

В настоящее время в практике народно-песенного исполнительства существует два основных направления:

- диалектное,
- наддиалектное или общерусское, «академизированное».

Профессор Российской академии музыки имени Гнесиных Л. В. Шамина в «Школе русского народного пения» большое внимание уделила проблеме обучения диалектному пению, проанализировав ситуацию, сложившуюся в системе подготовки исполнителей народной песни, сопоставив способы обучения пению в традиционной среде и профессионального исполнительства. Она совершенно справедливо отмечала, что «Традиционное народное пение, как известно, бытует лишь в конкретных диалектах. При этом каждая певческая традиция, согласно своим не писанным, но стойким законам, имеет свой «набор» предпочитаемых песенных жанров, свою эмпирическую классификацию песенного материала, сопровождаемого своей терминологией, варьируемой по диалектам, свой певческий стиль, диалектную фонетику, лексику и синтаксис, диалектные черты напева»

Вопрос об употреблении диалектов в народном пении весьма сложный и неоднозначный. В каждом конкретном случае он решается педагогом, руководителем и исполнителем, в зависимости от практических задач. В результате работы можно получить очень разные итоги. Например, певицы будут представлять какую-нибудь одну локальную певческую традицию или обобщенный вариант диалекта. Некоторые исполнители вообще отказываются от любых диалектизмов и поют на общерусском, литературном языке, временами обращаясь к диалектным нюансам для создания нужного колорита, придания аромата традиционного пения.

По мнению Л. В. Шаминой, «наибольшая характерность народного пения проявляется именно в особенностях диалектного интонирования – артикулирования. Поэтому к его воссозданию так стремятся многие концертирующие певцы. Однако, поверхностное освоение качеств произношения различных народных говоров может привести к обратному результату: со сцены, в механическом копировании диалектное пение может выглядеть как пародия. Кстати, по мнению Л. В. Шаминой «диалектное» население использует и литературное произношение как свою, родную речь».

Молодые исполнители не всегда способны правильно пользоваться такой яркой краской, как диалектное произношение в пении. Идеальным условием обучения диалектному пению является живое общение учеников с носителями традиционной культуры, своеобразное погружение в традицию. Этот прием использовал в практике работы при создании оригинальных концертных этнографических программ фольклорист Д. В. Покровский.

Шамина (85)

Диахронный способ передачи певческой традиции – передача устной певческой традиции «сквозь время» в семье или родственной общине от старшего поколения к младшему (от матери к дочери) постоянно. Оказывает благоприятное влияние на формирование и развитие детского голосового аппарата, на формирование голоса через обратное слуховое воздействие, учитывая схожесть строения голосового аппарата близких родственников. В специальном обучении народному пению, применяется синхронный способ передачи певческой традиции (временное ограничение, не целесообразность обратного слухового воздействия из-за не идентичности строения голосового аппарата ученика и учителя).

Шастина (88, 91)

Дикция (от лат. dictio – произнесение речи) – в вокальной педагогике обозначает внятность произношения поэтического текста и зависит от согласованности работы всех частей артикуляционного аппарата. Она определяет качество произнесения звуков речи, разборчивость слов. Особое внимание в пении рекомендуется обращать на четкое произношение окончаний слов. Для активизации мышц речевого аппарата рекомендуется использование приемов «удваивания» и «утраивания» согласных звуков. Великий русский певец Ф. И. Шаляпин говорил, что «хорошо сказанное – наполовину спето».

Менабени (54)

Дирижирование (от нем. dirigieren, франц. diriger – направлять, управлять, руководить; англ. conducting) – искусство управления исполнительским коллективом (хором, оркестром и т. д.) в процессе разучивания и исполнения при помощи жестов рук, а также, отчасти, при помощи мимики. Дирижирование является сложнейшим видом музыкально-исполнительского искусства. Изначальная роль руководителя исполнительского коллектива сводилась к обеспечению одновременного вступления и верного темпа, понятного всем участникам хора или оркестра. Однако начиная с эпохи романтизма дирижер становится интерпретатором произведения, своего рода его сотворцом, чьей исполнительской воле следуют музыканты, участвующие в исполнении.

В хоровом искусстве важность роли дирижера усугубляется: природа хорового исполнительства требует, как правило, гораздо более интенсивного влияния дирижера на исполнительский процесс по сравнению с исполнительством оркестровым. Дирижер хора может передать при помощи жестов точные вступления и снятия звука, способ звуковедения, необходимость поправить интонацию, выровнять динамический ансамбль между партиями, выполнить цепное или общехоровое дыхание, динамический план, агогические и иные темповые изменения, осуществить тонкое руководство коллективом в процессе выступления.

Применение дирижирования в народно-хоровом исполнительстве зависит от устоявшихся традиций коллектива и творческой установки руководителя. Большинство народных хоров выступает без дирижера, тогда функции показа афтакта и снятия переходит к кому-либо из певцов. Дирижирование народным хоровым коллективом во время концертного выступления применяли В. Г. Захарченко, С. К. Игнатьева, Н. В. Кутузов, И. К. Массалитинов, Н. К. Мешко, В. Н. Помельников и др.

Безбородова (6), Гвоздецкий (17), Ольхов (61)

Дишкант – в народных традициях высокий солирующий голос, самостоятельный по функции, часто противостоящий основной (нижней) голосовой партии по мелодике, ритмике, фразовому строению. Характерен для донских казачьих песен, для восточных областей Украины и Белоруссии. Аутентичный термин, подобный дишканту, – подводка.

В средневековой теории музыки дискант (от лат. *discantus*) обозначал голос, присочиняемый к главному. В средневековой полифонии – особый прием построения фактуры и формы. В музыкальной теории и практике этим словом обозначают высокий детский голос или партию в хоре, исполняемую высокими голосами.

Нотное приложение: 9.

Дробь – удар по струнам вниз поочередно четырьмя или пятью пальцами правой руки.

Жалейка (рожок, пищик) – деревянный одноязычковый духовой музыкальный инструмент, имеющий раструб из натурального рога или из бересты.

Жанр – многозначное слово, употребляемое в различных коннотациях. В фольклористике термин, единица классификации; стоящий над ними ряд составляют виды. Жанр не является нижним пределом классификации.

Как правило, он не представляет стилистического единства (особенно по музыкальным характеристикам), объединяет неоднородные произведения. Локальные песенные традиции создают столь своеобразные формы, что их трудно бывает распределить в системе общей логической классификации. Изучение и систематика напевов часто заставляют преодолевать границу жанров. В работе исследователей классификация постоянно сосуществует с рабочими систематиками, очерчивающими стилистические феномены музыкально-песенной культуры.

Васильева (11), Протт (68)

Жилище русское – это не отдельный дом, а огражденный двор, в котором сооружалось несколько строений, как жилых, так и хозяйственных. Изба – общее название жилого строения, изначально – основная отапливаемая жилая часть дома с печью. Как правило, жилища богатых и бедных крестьян в деревнях практически отличались добротностью и количеством построек, качеством отделки, но состояли из одних и тех же элементов. Наличие таких хозяйственных построек, как амбар, рига, сарай, баня, погреб, хлев, выход, мшаник и др., зависело от уровня развития хозяйства. В понятие «крестьянский двор» включался также участок земли, где располагались огород, сад, гумно и т. п.

Звуковое поведение – термин, употребляемый в описании звучащего текста устной традиции. Звуковое поведение обобщает разные стороны реализации звучащей ткани: степень самостоятельности мелодических линий, взаимоотношения певцов в интонировании, созидании фактуры и формы мелодистрофы.

Звуковой идеал – условное именование образа, существующего в сознании носителей локальной музыкальной традиции. В звуковом идеале собираются важные стилистические характеристики: тембр, динамика, тесситура, способ звукообразования и артикуляции, функциональное предназначение текстов, их символика и др. Звуковой идеал жанра не всегда является устойчивой характеристикой (например, причитания восточно-вологодские, усвятские, пинежские различаются практически по всем параметрам музыкального языка, хотя воплощают одни и те же обрядовые функции).

Звукоряд – все звуки, участвующие в напеве (включая и разновысотные их варианты), выстроенные в восходящем порядке. Одна из основных формальных характеристик напева. Выявление звукоряда – операция слухового анализа, предшествующая нотировке; его запись ориентирует слух. Схема-

тическое изображение звукоряда включает высотные варианты ступеней, они могут быть переданы как знаками альтерации, так и универсальными знаками повышения и понижения (стрелочками). Центром звукоряда является основной опорный тон. Если он расположен в середине, то звуки, находящиеся ниже него, называются субтонами. При необходимости вводить цифровые символы ступеней пользуются арабскими цифрами для ступеней, удаляющихся от основного опорного тона вверх, и римскими – для удаляющихся от него вниз.



Нотное приложение: 10.

Знаменная семиография (от церковнослав. знамя – знак и греч. Σημείον – знак и γράφω – пишу) – безлинейная нотация мелоса древнерусского певческого искусства, фиксировавшая общие черты мелодики традиционной певческой культуры без определения точной высоты и длительности звуков, сообщавшей некоторую информацию о характере исполнения. При помощи специальных знаков (знамен, крюков). Происходит от византийской невменной нотации (от др.-греч. νεμμα «знак рукой или глазами, кивок»). Важнейшее свойство знаменной семиографии – тайнозамкнутость. Знаменная семиография адресована носителям традиции, которые воспроизводят архетипы мелоса в соответствии с усвоенной устной традицией.

Бражников (8), Григорьев (26)

Знаменный (столповой) распев – основной, наиболее значимый распев древнерусского певческого искусства, которым распет полный круг богослужебных песнопений. Структура распева – система осмогласия. Мелос знаменного распева представляет собой чередование мелодических оборотов осмогласия (попевок, лиц и фит). Записывался знаменной (столповой) безлинейной нотацией вплоть до появления киевской линейной нотации. В современной старообрядной практике записывается исключительно знаменной (столповой) нотацией.

Зона (от греческого ζώνη – пояс) – область частот, в пределах которой понижение или повышение звука не изменяет его восприятие с точки зрения качества и принадлежности конкретной ноте. Развитый музыкальный слух

воспринимает и дифференцирует высокие, низкие и средние интонации ступени лада. Область этих интонаций для конкретной ноты и является зоной. Например, звук ля первой октавы имеет частоту колебаний 440 Герц, звук ля-бемоль 415,3 а ля-диез – 466 Герц. Звук ля воспринимается слухом не только при частоте колебаний 440 Герц, но в зоне примерно от 435 до 445 Герц. При переходе выше или ниже данного предела, практически на полпути до центральной частоты следующего звука, в переходной зоне, звук будет восприниматься не как чистое ля, но как фальшивый. Практические наблюдения зонной природы были осуществлены впервые в деятельности хормейстеров 1 половины XX в. (П. Г. Чесноков и др.), но зонная теория была разработана музыковедом А. Н. Гарбузовым в 40-х годах XX столетия.

Гарбузов (15), Романовский (70)

Зонный строй – строй, основанный на зонной природе слуха, варьирующий высоту ступеней в пределах зоны в целях усиления интонационной выразительности. Направление изменения (выше, ниже или в середине зоны) определяется, в первую очередь, ладовым положением звука (аккорда). Акустические исследования показали, что исполнители на инструментах с нефиксированным строем и вокалисты для выразительности интонации меняют высоту звука от центральной частоты колебаний до 40 центов (темперированный полутон – 100 центов). В хоровом искусстве использование выразительных возможностей зонного строя является эффективным средством в арсенале хормейстера. Практическое значение имеет несовпадение нефиксированного зонного строя с фиксированным равномерно темперированным и необходимость пользоваться зонным строем для более яркого выявления ладовой звуковысотности. Опытным путем были выработаны правила интонирования ступеней мажорного и минорного ладов, интервалов. Впервые такие правила были описаны в книге П. Г. Чеснокова «Хор и управление им» и затем были уточнены в последующих работах выдающихся мастеров-хормейстеров Г. А. Дмитриевского, К. К. Пигрова, И. И. Пономарькова, В. Г. Соколова, Н. В. Романовского, В. И. Краснощекова и других.

Романовский (70)

Интонационная/Мелодическая волна – условная единица мелодического движения, уход от опорного тона и возвращение к нему. Имеет самостоятельное значение в описании развитых песенных структур (протяжные, иногда свадебные, реже хороводные песни).

Нотное приложение: 11, 12-б.

Интонационный ансамбль – интонационная слитность внутри партии (частный интонационный ансамбль) и между партиями (общий интонационный ансамбль). Это важнейшая базовая составляющая элементов хоровой звучности. Работа над чистым и выразительным интонированием с учетом зонного строя должна постоянно находиться в центре внимания хормейстера, как в процессе освоения произведения, так и при его повторении или концертном исполнении. Интонационный ансамбль тесно связан с манерой звукообразования, тесситурными условиями, динамикой, темпом, естественным или искусственным ансамблем. Для достижения хорошего интонационного ансамбля необходимо стремиться к единой певческой манере, развитию музыкального слуха и музыкального мышления всех участников коллектива. В арсенале хормейстера имеются упражнения и приемы, направленные на выработку интонационного ансамбля: унисонное пение гамм, пропевание произведения или его фрагментов закрытым ртом или на определенный гласный звук (слог), выстраивание интервалов (аккордов) по руке, пение без сопровождения и т. д. См. также **Зонный строй**.

Пигров (63), Романовский (70)

Интонационный тезис – мелодическое ядро, открывающее мелодическую протяжную волну. В идеале представляет собой мелодическую волну – восходящий скачок и его заполнение (как правило, не поступенное и не полное). В ансамблевом исполнении может совпадать с сольным запевом.

Васильева (10), Земцовский (39)

Нотное приложение: 11, 2.

Ирмос (греч. ἱρμός букв. связь, сплетение) – жанр православной гимнографии. Первый тропарь каждой песни канона, служащий в византийской традиции образцом для распевания остальных тропарей: следующие за ирмосом тропари в византийском каноне имели аналогичное ирмосу количество слогов, деление на строки и совпадающие ударения. Изначально при формировании жанра канона ирмос соединял (связывал) ветхозаветное содержание библейских песен с новозаветным содержанием тропарей каждой песни канона. Певческая книга Ирмосы (Ирмологий, Ирмолой) содержит ирмосы, изложенные по гласам. Ирмос, завершающий каждую песнь канона, называется катавасия.

Календарь народный – исторически сложившаяся система членения, счета и регламентации годового времени. Календарь организует обрядовые циклы (календарные обряды), хозяйственную и бытовую практику, в значительной мере и верования, и бытование фольклора. В народном календаре

предусмотрено чередование праздников и будней, закреплён распорядок христианских праздников (в том числе, постов и мясоедов). Народный календарь включает частные, относительно автономные модели – календари лунный, солнечный, вегетативный, земледельческий, скотоводческий, охотничий, брачный (свадебный), поминальный, демонологический и пр. Содержательную основу народного календаря составляет мифологическая трактовка времени, представления об историческом времени (значительные события общественной или семейной жизни) (см. *время*). Терминология народного календаря носит диалектный характер, включает и общепринятые (официальные) названия единиц календарного года. Иерархическая структура в народном календаре состоит из разномасштабных единиц – месяцы, недели, сезоны, периоды, дни недели, сутки (с делением на утро, день, вечер и ночь), чередование. Важнейшую часть народного календаря составляют разного рода регламентации и запреты

Славянские древности (76)

Канон (греч. κανών – мера, правило) – 1. жанр византийской гимнографии, сформировавшийся в VII–VIII вв. и состоящий из строф (песней). Каждая песнь (ὕμνῃ – ода) состоит из ирмоса и следующих за ним тропарей. Большинство канонов содержит 8 песней – с 1 по 9, исключая 2, покаянного великопостного содержания. Каноны великопостных служб чаще всего содержат три песни, отсюда название книги, содержащей службы Великого поста – Триодь (трипеснец). Византийская богослужбная традиция предполагает певческое исполнение всего канона – и ирмосов, и тропарей. В современной русской богослужбной практике и старого, и нового обрядов в каноне поются только ирмосы, последующие за ними тропари читаются. Исключение – Пасхальный канон, тропари которого всегда исполняются певчески. 2. В V–VII вв. – правило монашеской молитвы, последование суточного круга молитвословий. 3. В широком смысле – общепринятый свод правил и норм, имеющий характер закона или аксиомы.

Кант – приветственное песнопение по случаю победы, прибытия высоких гостей или другого торжественного случая. Возникновение кантов относится к эпохе Петра I, времени преобразований во всех областях жизни, в том числе в этикете празднеств. Трехголосная фактура кантов включает элементы инструментальной военной музыки: их стихотворные тексты насыщены риторическими фигурами, символикой, антологическими (т. е. заимствованными из литературы) образами. Канты часто соединялись с виватами. Имя кант надолго удержалось в обиходе, как и кантовая фактура; так могли называть всякую трехголосную песню и всю культуру книжных песен в целом.

Уточняющие эпитеты – канты духовные, покаянные, умилительные – свидетельствуют о том, что канты наследовали духовной лирике (псалмам) и сохраняли их круг тем и образов.

Русская музыкальная культура XVIII века (74), Русские канты (75)

Нотное приложение: 34.

Кантовая фактура – постепенно сложившееся, как обобщение и упрощение разнообразных и сложных фактур псалмов, соотношение голосов: верхние (дискант и альт) сохраняли движение параллельными терциями, бас давал акустическую/гармоническую опору. Такая фактура долго оставалась достоянием певческой практики, как в устных песенных традициях, так и в клиросном обиходе «простого напева».

Классификация – упорядоченное представление о большом объеме материала, высший уровень систематики. По отношению к песенному фольклору принята иерархическая классификация с двумя основными уровнями: вид и жанр. Разделение на обрядовый и необрядовый фольклор составляет более высокую ступень иерархии. К обрядовому фольклору относятся следующие виды:

- Календарь (песни годового круга крестьянских праздников);
- Свадебная игра;
- Похоронно-поминальная обрядность.

К необрядовому:

- Песенно-игровой фольклор (песни, связанные с движением),
- Песенно-повествовательный фольклор,
- Лирика,
- Вокально-инструментальный фольклор.

Особое положение занимает фольклор социальных групп: песни рабочих, солдатские, студенческие и пр.

Внутри вида в соответствии с его спецификой выделяются *жанры*. Так, жанры календаря определяются по тому, каким образом выстраивается взаимодействие человека и мира (космоса, природы, общины). Это заклички; песни обхода дворов; песни соборных действ.

Музыкально-поэтические жанры свадебной игры определяют их функции в музыкальной драматургии: причитания; песни; припевки.

Песенно-игровой фольклор (песни, связанные с движением) по характеру соотношения элементов синкретического текста составляют жанры хоро-водных, игровых, плясовых.

Жанры песенно-повествовательного фольклора – былины, исторические песни, духовные стихи. Баллады, скоморошины – различаются тем, о чем и как ведется повествование.

В лирике разряды, составляющие этот вид, определяются в соответствии с формой и условной исторической шкалой: различается архаическая лирика, классическая, поздняя. Для классической лирики, центрального звена, характерна форма протяжной, архаическая лирика близка обрядовым формам, для поздней – преимущественно куплетная форма мелострофы.

Вокально-инструментальный фольклор – самый «молодой» вид фольклора, продуктивный период бытования которого далеко не исчерпан. Этот вид недостаточно осмыслен фольклористикой. Аутентичные названия не приобрели статуса терминов: страдания, «коротеньки», припевки, «скобарь» и др. принадлежат разным локальным традициям и составляют стилистические «ядра», организованные различными признаками. То есть, этот вид осмыслен на уровне систематики, но не классификации.

В каждом конкретном случае обращения к песне недостаточно указать лишь классификационный раздел, к которому она принадлежит. Необходимо дополнить эту формальную характеристику конкретными сведениями о бытовании песни в традиции (местное название, условия исполнения, приуроченности и т. п.), а также определением специальных характеристик напева.


Катавасия (греч. *καταβασία* от *καταβαίνω* – «схожу, спускаюсь», *κατάβασις* – «схождение») – заключительное песнопение каждой песни канона в праздничные дни. Для его исполнения певчие обоих хоров спускаются с клиросов и объединяются в один хор внизу. Катавасия на утрени – ирмос заключительного канона. В современной старообрядческой практике на молебнах в качестве катавасии используются другие молитвословия.


Киевская нотация, квадратная нотация, топорики – нотопевиная система записи монодийных и многоголосных песнопений. Разработана в конце XVI в. на территории западных украинских и белорусских земель. Использует пятилинейный нотный стан. Нотные знаки первых из дошедших до нас экземпляров пятилинейных церковных нот имели определенную графическую схожесть со знаками крюковой безлинейной нотации. В большинстве случаев использовался так называемый цефаловый ключ, устанавливающий на третьей линейке написание ноты ут (до). С конца XVII в. являлась преобладающей в певческих книгах господствующей церкви. В XIX в. была вытеснена из употребления итальянской круглой нотацией.


Гарднер (16), Шабалин (82)

Приложение 2, а.

Киноварные пометы (от киноварь – красная краска) – буквенные обозначения, появившиеся в XVII в. в знаменной семиографии, обозначающие условную высоту знаков относительно обиходного звукоряда, состоящего из 12 ступеней, поделенных на 4 согласия: простое, мрачное, светлое и тресветлое.

Помета  обозначала исполнение знака на высоте предыдущего знака. Кроме условной высоты, пометы передавали некоторые особенности ритма

и характер исполнения. Например, переводка с борзой пометой  выражает поступенное движение вверх двумя быстрыми (условно-четвертными

длительностями) звуками, а с тихой  двумя медленными (условно – половинными). Создание помет – результат труда опытных головщиков, одним из которых был Иван Акимович Шайдуров, в честь которого пометы получили второе название – шайдуровы. Киноварные пометы пишутся слева от знака. В связи со сложностью двухцветной печати, Александром Мезенцем во второй половине XVII в. были разработаны уточняющие относительную высоту знаков внутри согласия тушевые признаки. Однако киноварные пометы получили повсеместное распространение, и тушевые признаки использовались в качестве дополнения к киноварным пометам.

Гвоздецкий (19), Григорьев (26)

Приложение 2, б, с.

Классификация голосов в народной манере пения – не существует такой детализированной классификации голосов, как в академическом вокале. Тем не менее, классификация женских, мужских и детских голосов в народной манере пения строится по аналогии с голосами певцов академистов: высокие голоса (сопрано, тенор), средние (высокий альт, баритон) и низкие (альт, бас). Определяющими факторами при решении этого вопроса являются: высота голоса, тембр и диапазон.

Специфическим отличием народной манеры пения от других направлений исполнительства (академического и эстрадного) является наличие локальных классификационных названий голосов. Например: в станице Темужбекская Краснодарского края высокие женские голоса – подголоски – называются «*тягун*». Как правило, в песнях этой певческой традиции всего одна исполнительница поет в очень высокой тесситуре и выполняет функцию «*тягуна*». Все остальные женские голоса (сопрано вторые и альты) именуются «*басами*».

При определении природы голоса и его классификации следует решать важные задачи, среди которых:

постановка певческого дыхания,

- освоение резонаторов,
- пение в высокой позиции,
- освобождение певческого аппарата от зажатости,
- устранение дефектов голосообразования, речи,
- работа над воспитанием культуры звука.

Во всех случаях поиск природы голоса рекомендуется начинать с работы в примарной зоне диапазона певца.

Кластерное созвучие (*англ.* cluster – гроздь, скопление) – созвучие, возникающее как результат звукового поведения в ансамблевом пении. Образованная таким образом результирующая вертикаль может включать одну или нескольких секунд, кварты. Кластерные созвучия появляются в узловых частях песенной формы (на границе частей или в кадансовой зоне напева).

В теории музыки термин «кластер» был введен в начале XX в. американским музыковедом и композитором Г. Кауэллом и означал созвучие, образованное малыми или большими секундами, при «скупенном» расположении.

Нотное приложение: 13.

Клаузула – заключительный раздел стиха, начинающийся последним сильным/ударным слогом. Если стиховым ударением отмечен последний слог в стихе – это мужская клаузула, предпоследний – женская, третий от конца – дактилическая, четвертый – супердактилическая.

Клаузула дактилическая – один из наиболее распространенных в русском песенном стихе типов окончания стиха. Имеет различные ритмические воплощения, является основой некоторых специальных композиционных приемов. Так, наибольшие распевы со словообрывом в протяжной часто приходится на третий от конца стиха слог, который затем повторяется, (порой вместе с предшествующими) и тогда стих пропеваается уже до конца. В причитании последние два слога в некоторых традициях вообще не произносятся, третий от конца слог обрывает напев и переключает на внутреннее пропевание, угадывание окончания стиха.

Нотное приложение: 14-а, в, с.

Книжная песня – специфическая область русской песенной культуры XVII–XVIII вв., в которой соединены устная и письменная природы. Музыкально-поэтические тексты записывались певцами в особые книги («рукописные песенники»), которые служили для напоминания любимых песен. Термин «книжная песня» не аутентичный, он понадобился для того, чтобы

объединить сложившиеся в разное время и разных обстоятельствах группы произведений, названия которых, логически не соотнесенные, служили в определенное время обозначением всей этой песенной сферы (кант, псалмы, псалмы, стихи духовные/стишки). Термин книжная песня выделяет генеральный признак, свойственный всем этим группам независимо от тематики, стилистических свойств и исторических обстоятельств их бытования: то, что поется, существует в звучании и для звучания и непременно записано в специальные книги. Неоднозначность словоупотребления делает едва ли возможным однозначные определения. Но можно стремиться к логике и последовательности, называя духовную лирику псалмами, светские панегирические и триумфальные песнопения кантами; оставлять для любовной лирики и занимательных застольных песен собственное имя, песни.

Нотное приложение: 35, 36, 37.

Кокиза (предположительно от имени византийского мелурга Иоанна Кукузеля) – см. попевка. В древнерусских азбуках термины попевка и кокиза являются синонимами, к этому мнению склоняется большинство исследователей. Г. В. Пожидаева находит между этими понятиями следующую разницу: попевкой является распетый на конкретный текст мелодический оборот, обязательно имеющий общую с текстом цезуру, а кокиза является общим названием мелодических оборотов без привязки к тексту. Еще больше обостряет разницу в понимании терминов попевка и кокиза Т. М. Балматова, определяя термина кокиза в качестве графического изображения мелодического оборота.

Колок – деревянный или металлический стержень, служащий для крепления и натяжения струн.

Колон – структурная единица текста, распеваящаяся на одну из интонационных формул роспева (например – на одну попевку).

Композиция песни – понятие теории литературы; термин используется фольклористами-филологами применительно к словесному/поэтическому тексту. Составные части, определяющие композицию песни: сюжетные мотивы, поэтические формулы, общие места. В данном случае термин песня привлекается в самом широком значении, включая старины/былины, причитания, баюшки и пр. – то есть по признаку песенной формы.

Кондак (*греч.* κοντάκιον от κόνταξ или κοντός – «палочка», на которую наматывался свиток пергамента) – жанр византийской гимнографии, сло-

жившийся в Византии V в. Расцвет жанра – творчество преп. Романа Сладкопевца (1 пол. VI в). Изначально представлял собой многострочный гимн определенной формы, сохранившейся, в общих чертах, в современном акафисте. Кондак начинался кратким кукулионом, вводящим в содержание всего произведения. Кукулион и последующие строфы исполнял солист, а хор пел рефрен. С VIII в. в связи с распространением жанра канона объем кондака сократился: в современной православной традиции кондак – краткое песнопение (соответствующее по форме кукулиону древнего кондака), один из главных (вместе с тропарем) гимнов празднику или святому. Содержание современного кондака раскрывает, преимущественно, событийную канву праздника или жития святого.

Контрастная полифония – объединение в совместном звучании различных пластов музыкальной ткани. В народных песенных традициях контрастная полифония проявляется самым непосредственным образом, она обусловлена обстоятельствами исполнения, обрядовой ситуацией. Так, в кульминационных точках свадебной игры могут соединяться контрастные пласты звучания: сольное и групповое голошения в прощальных обрядах; причитания и песенные формы на девичнике; голошение и инструментальная музыка «надела». Особые формы контрастной полифонии свойственны вокально-инструментальному фольклору: мелодическая линия напева сопрягается с фактурой, мелодией и гармонической партией гармонии; свадебная песня звучит на фоне «языка» (сольного или ансамблевого звукоподражания инструменту – гармонии, балалайке, скрипке).

Гиттис (21)

Нотное приложение: 15.

Корпус песенного фольклора – совокупность музыкально-поэтических произведений устной традиции. Полнота представлений о корпусе русского песенного фольклора всегда иллюзорна. В идеале его составляют все известные материалы – записанные, опубликованные, хранящиеся в архивах; также все живущее более или менее активно в сознании людей и все, ушедшее в пласты исторической памяти.

Корпус русского песенного фольклора мыслится, с одной стороны, как результат длительного исторического процесса; с другой – как сложный, но единый организм, части которого прямо или опосредованно приходили во взаимодействии на разных этапах его жизни, следовательно, можно отыскивать систематические отношения между ними. При этом понимание реальных процессов, отношений, закономерностей возможно только в рамках определенных местных песенных традиций.




Корпус русского песенного фольклора является объектом науки музыкальной фольклористики (этномузыкологии). Упорядоченное представление о материале достигается систематикой и выражается в классификации, являющейся логическим обобщением научного знания. Как объект исследования он рассматривается в двух основных ракурсах: к первому относятся рассуждения о генезисе (что от чего, когда и в каких обстоятельствах произошло), а также поиски параллелей с традиционной культурой других народов; второй собирает специальную музыкальную проблематику (ритмика, ладовое строение, формообразование и др.). Исследования этого круга позволяют подойти к тому, что музыкальный фольклор имеет свое внутреннее время и свою историю. Динамичность теоретических категорий выявляется в сопоставлении различных местных традиций.

Итак, корпус русского песенного фольклора – это воображаемое целое, которое осмысляется и достраивается на основе реальных фактов; в число этих фактов входит как знание конкретных песенных образцов, так и определенных закономерностей их жизни, стилистических свойств и конструктивных особенностей.

Кугиклы (кувиклы) – русская разновидность многоствольной флейты (флейты Пана). В отличие от нее трубки кугикл не скреплены между собой. Играют на кугиклах только женщины.

Ландшафт культурный (нем. Landschaft, вид местности, от Land – земля и schaft – суффикс, выражающий взаимосвязь, взаимозависимость; дословно может быть переведен как «образ края») – земное пространство, освоенное и преобразованное людьми в результате сознательной целенаправленной деятельности.

Лицо (вероятно, от греч. ὄψοστασις – лицо, сущность) – мелодический тайнозамкнутый оборот в древнерусском певческом искусстве. Начертание лиц

часто включает в себя знаки две змийцы , несколько следующих друг за другом стрел  или статей , однако ряд лицевых оборотов (лица-попевки) не имеет этих характерных знаков. Лица обычно не имеют названий (исключение: лица-попевки, а также лицо стрельностатейно, кокиза и царский конец).

Бражников (7), Григорьев (26).

Локальная группа (лат. localis – местный) – термин, применяемый для обозначения социально-экономических коллективов (общин), проживаю-

щих на ограниченной территории и обладающих собственной системой локально-региональных традиций, что отражается в специфике хозяйственной деятельности, фольклорного репертуара, в наличии вариантов общенациональных обычаев, ритуалов, нередко – своеобразного говора, лексики, выработанных и закрепленных несколькими поколениями местных исполнительских и музыкальных форм

Маргинальная группа, маргинальная этнокультура (от лат. *margo* – край, границы, окраина) – состояние людей, оказавшихся на границах двух этнических культур и участвующих во взаимодействии этих культур. Характерна для небольших этнических групп, меньшинств, образовавшихся в результате миграций в иноэтническую среду.

Медиатор – пластинка из кости, пластмассы или толстой кожи для извлечения звука на струнных инструментах.

Межэтнические контакты направлены на интеграцию и взаимный обмен достижениями социально-культурного развития различных этнических групп, общностей; они создают условия и возможности для осознания собственного отличия, а тем самым – внутриэтнического единства, выраженного в представлениях об общих для членов этноса специфических чертах.

Мелодические лады – лады, мыслимые вне гармонии, не опосредованные вертикалью. Большую часть русского песенного фольклора составляют напевы, принадлежащие мелодическим ладам. Важной характеристикой мелодических ладов являются предпочтительные мелодические сопряжения; такие ячейки мелодической ткани (попевки) по-разному соотносятся с формой мелострофы – представляют ее части, образуют сложные соединения.

Пример мелодических ладов, имеющих теоретическое описание, – система Осмогласия знаменного распева. Однако это всего лишь сравнение. Мелодические лады, составляющие основу русского песенного фольклора, не выстроены в систему, они не имеют собственных, аутентичных именованных, именуется обычно описательно, по ряду характеристик. Например: квартный трихорд со средним звуком в качестве опорного тона (веснянки), терцовая ячейка с субквартой (троицкие песни) и т. п.

Нотное приложение: 16-а, b, c, d.

Мелодические лады сложные – организованы суммой ладовых ячеек (попевок), которые частично перекрывают друг друга по объему; их опорные тоны не совпадают, и отношения звуков постоянно переосмысливаются.

Характерны для песен с развитой мелодикой: свадебных, лирических протяжных – в отличие, например, от большей части календарных песен и причитаний, мелодическое содержание которых часто исчерпывается одной попевкой.

Нотное приложение: 17.

Мелодические функции – сильные и слабые мелодические позиции того или иного тона. Сильную позицию создает большая протяженность звучания, особое положение в структуре (грань формы, начало или конец всего напева или его части), наличие мелодически «подчиненного» тона (опевания или вспомогательного звука). Слабая позиция – противоположная по названным признакам.

Мелодический ритм – насыщение напева «дополнительными» звуками, распеваящими слог. Универсальный прием обновления напева; в ансамблевой *фактуре* подчеркивает самостоятельность мелодических линий; в протяжной составляет особый уровень мелодического развития. При определении слогоритмической основы мелодический ритм «снимается», долгота звуков, распеваящих слог, суммируется.

Мелострофа – основной уровень рассмотрения песенной формы. Более высокий уровень – большая песенная форма, т. е. вся песня в данном исполнении, состоящая из ряда повторений (возможно варьированных) мелострофы. Низший уровень – разделы (части) мелострофы. Определение границ мелострофы и ее структуры – базовые операции слухового анализа. Мелострофа является результатом взаимодействия ритмических и мелодических сил, формирующих произведение устной традиции в каждом его исполнении. В то же время это один из наиболее устойчивых стержней музыкального мышления. Мелострофа определяется сочетанием текста и напева: весь напев, повторенный с очередным сегментом текста, дает возможность услышать ее границы даже в тех случаях, когда отсутствуют определенные ритмические и ладовые формы ее завершения и цезуры между строфами. Объем мелострофы, степень ее стабильности различны в соответствии с видом, жанром песни, принадлежностью ее к определенной местной традиции (см. форма мелострофы). Часто приходится поправлять неверное представление, будто бы синоним мелострофы – привычное слово «куплет». Для русского песенного фольклора мелострофа является общей категорией, а куплетная форма – одной из частных форм мелострофы. Эта форма свойственна, главным образом, позднему слою русского песенного фольклора, балладным и лирическим песням, близким к романсам.

Мелострофы форма – существенная характеристика песни. Ее определяют объем, наличие внутреннего структурного членения, соотношение частей. Двойная музыкально-поэтическая природа песенного текста находит в понятии мелострофы адекватное выражение. Форма мелострофы изображается схемой, в которой буквенные символы частей напева располагаются в верхнем ряду, буквенные символы, соответствующим частям словесного текста – в нижнем. Зрительно эти ряды похожи на соотношения числителя и знаменателя дроби; но более точная ассоциация – порядок письменного текста, в котором слова подписываются под нотной строкой. Определение формы мелострофы помогает выявить принадлежность данной песни к определенной классификационной группе; она способна также привлечь внимание к некоторым более общим закономерностям песенного языка, историческим процессам и генетическим связям. Принимая во внимание полистадиальность фольклора и разнообразие локальных песенных традиций, едва ли возможно выстроить систему взаимосвязанных форм для всего корпуса русского песенного фольклора. Более целесообразно перечисление форм мелострофы, каждая из которых обобщает большое число напевов. Следует постоянно иметь в виду, что определение формы мелострофы в каждом конкретном случае – самостоятельная аналитическая операция, не ограниченная выбором названия.

1. Модальная мелострофа (смоленские, брянские, псковские календарные песни) образована повтором слогоритмической модели, которая реализуется в развертывающемся мелодическом контуре. Слогоритмическая модель основана на количественной ритмике (т. е. упорядоченном соотношении слогов по длине в масштабе 1 к 2). Динамический акцент, выделения «ударного» слога неприменимы к звучанию песен этого слоя. Долгие слоги – это сильные позиции стиха; словесные (нормативные речевые) ударения не всегда с ними совпадают и подчиняются стиховым. Слоговая норма модели (4, 5, 6 слогов) на протяжении песни явственно выдерживается, хотя возможно появление вариантов. Наряду с календарными, встречается среди хороводных, свадебных величальных, баллад. Модальная мелострофа часто включает в себя рефрен, который сохраняет значимость основной слогоритмической модели даже в потоке отступающих от нее вариантов (масленичные, весенние, майские, свадебные, величальные, хороводные).

Нотное приложение: 18-а, б, с.

2. Мелострофа с дроблением (хороводные, плясовые) – двухчастная строфа, образованная парами мелодических фраз, которые соответствуют двукратному пропеванию стиха или его части. Основное свойство – смена временной единицы, соответствующей слогу, дробление слогоритма, то есть «частое» произнесение распетых в другой части строфы слов. Ритмическая

игра, преобразующая словесный ряд, является основой разнообразных композиционных приемов. Среди них более всего известны: уравнивание протяженностью звучания половины стиха и целого стиха; преобразования целого стиха (увеличение и уменьшение в звучании); включение и снятие квантитативных фигур и т. д. Повторы стиха и его части иногда выходят за пределы строфы, создавая своеобразный цепной орнамент.

Нотное приложение: 19.

3. Двухчастная мелострофа с контрастом ритмических систем – мелострофа с рефреном, утверждающим определенную слогоритмическую фигуру (модель) и контрастирующим с моторной ритмикой «смысловой» части строфы, в которой слоговой состав стиха изменчив, подвижен (виноградья, таусеньки, волочebные).

Нотное приложение: 20.

4. Одночастная мелострофа причитаний – интонационно-мелодическая форма причетного стиха. Севернорусские традиции выработали частные варианты, различающиеся слоговой нормой (разный объем и степень стабильности), а также наличием определенных композиционных приемов. Например, последние слоги дактилической клаузулы (находящиеся в слабой позиции) произносятся говорком, или переходит в рыдание, или вообще не произносятся, «проглатываются»; восклицание в начале мелострофы распевается, составляя особую интонационную волну; стих разделен цезурой, в соответствии с чем в мелострофе образуются две мелодические фразы и т. п.

Нотное приложение: 21-а, в.

5. Двухчастная мелострофа свадебных песен – в ней стих пропевадается дважды, как правило, с изменениями. Локальные традиции свадебных циклов создали яркие своеобразные формы мелострофы, но при всем различии у них есть общее свойство – установка на бесконечность, преодоление замкнутости каждой из строф и их равномерного чередования. Таким образом проявляет себя функция песен, созидающих особое обрядовое время.

а) мелострофа со сменой мензуры (пульсации): соотношения частей напева – обновление или контраст мелодического контура при сохранении слогоритмической основы, реже – точный повтор. Как правило, трудно решить, повторяется ли стих (чаще всего девятисложный) внутри строфы или переходит из одной в другую. Наряду с безостановочным движением, сложным ладовым и мелодическим строением обладает также особым качеством слогоритма, в котором присутствуют уменьшенная и увеличенная относительно меры времени длина слога. Внутри полустрофы устанавливается пульсация ритмических групп, создающая еще один уровень ритмической организации. Эта пульсация в мелостроке однажды нарушается (смена двойной пульсации, на тройную или наоборот: 2 2 3 2 или 3 2 3 3). Песни этого типа (напри-

мер, «Из-за лесу, лесу темного») входят в основной фонд напевов-формул свадебных циклов. Их география очень широка: Средняя Россия, Север (по оси Новгород – Нижний Новгород).

Нотное приложение: 5-а, б, 22-а, 17.

в) обратно-квантитативная мелострофа определяется развитием и преодолением исходного ритмического импульса. Суть его в противоречии отношений слогов по долготе-краткости и ударности-безударности. Вопреки обычному представлению о соответствии долготы и акцента, безударный слог бывает долог, ударный краток, то есть возникает ритм, обратный квантитативному (отсюда и название формы мелострофы). В слогоритмической фигуре 7-сложного стиха заключены возможности развития, увеличение и обращение инициальной фигуры; они разнообразно проявляются в построении строфы, объединяющей преобразованные повторы стиха.

Нотное приложение: 23-а, б.

с) цезурированная строфа с «ложным кадансом» (смоленские, псковские, южноновгородские) – стих дважды пропеваается в строфе; при повторе его начальный сегмент (3 или 4 слога) отсекается остановкой на опорном тоне, после чего допеваается оставшаяся часть. Как правило, словосечение на месте «ложного каданса» выдержано во всех стихах; часто начальный сегмент бывает повторен или замещен подобным. Таким образом, стих составляют три относительно самостоятельных раздела (например, 4+4+5 слогов).

Нотное приложение: 24.

6. Мелострофа протяжной (лирика, исторические песни) – самым общим свойством этой формы является преобладание динамических тенденций. В отличие от большинства песенных форм, в протяжной может не совпадать членение словесного и мелодического компонентов текста; форма стиха, существующая в сознании певцов, в звучании преобразуется. Основные разделы протяжной – интонационный тезис и его развитие. Важнейшие приемы развития: перемещение опор (классическое – смещение нижней опоры на тон вниз) и перемена функций тонов; несимметричное соотношение восходящий и нисходящей фаз мелодической волны (скачок вверх и волнообразное его заполнение); постепенное расширение амбитуса; многократное увеличение длины слога в сильной позиции и уменьшение в слабой; выделенные зоны распевов и «проговаривания» слов.

Протяжные индивидуальны, бесконечно разнообразны; сходство обнаруживается не столько между песнями одного сюжета, сколько у произведений определенной локальной традиции (песенной школы). В литературе можно столкнуться с различным использованием этого термина: его применяют в значении определенной формы или в качестве синонима вида – лирики.

Нотное приложение: 2, 9, 11, 12-а, б.

7. Куплетная мелострофа (баллады, духовные стихи) – характеризуется парной симметрией ритмических построений и подобием (мелодической рифмой) кадансов.

Нотное приложение: 25-а, в.

8. Одночастная мелострофа северно-русских былин – интонационно-мелодическая форма эпического/былинного стиха. Характерна для большей части северно-русских эпических традиций: Печоры, Мезени, Кулоя, Пинеги, Терского, Зимнего и Летнего берегов Белого моря. Самое общее свойство – выделение дактилической клаузулы-каданса. Различны выработанные локальными традициями композиционные приемы: ритмическое увеличение (вместе с устойчивой слогоритмической фигурой), смена типа ритмики в клаузуле-кадансе. Более частные тенденции: симметричная анакруза – выделение распетого инициального восклицания, структурно оформленная цезура, членившая напев на части.

Нотное приложение: 14-в, 1-а.

9. Мелострофа-тирада – соединяет несколько мелодических фраз, каждая из которых соответствует стиху. Одна из них открывает тираду, как правило, начинаясь с верхней позиции амбитуса, другая повторяется несколько раз, чтобы в соответствии со смысловым периодом и исполнительским членением (зависящим от объема дыхания и мастерства исполнителя) вместить нужный сегмент повествования. Бывает еще особая фраза, заключающая тираду. Такая форма известна по эпическим напевам Заонежья, встречается также в плясовых песнях.

Нотное приложение: 26.

10. Одночастная мелострофа плясовых – одночастный варируемый напев, соответствующий «колену» плясовых песен, игровых припевков. Варианты иногда соединяются в более или менее определенные группы, парные (подобные куплетной мелострофе) или наборы, подобные мелострофе-тираде. Свобода возникновения, чередования и соединения вариантов проявляется как в сольном, так и в ансамблевом исполнении; обычно производит впечатление спонтанной импровизации.

Нотное приложение: 6-а, в.

11. Сложносоставные формы (игровые, плясовые) – состоят из двух, реже трех контрастных по темпу частей (медленно-быстро); каждая из частей имеет определенную форму (чаще всего это одночастный варируемый напев).

Нотное приложение: 27.

Сопоставляя описанные формы мелострофы, мы можем проследить действие некоторых общих принципов формообразования:

- повтор;
- парная периодичность;

- изоритмия (изменение мелодического контура при сохранении ритма);
- динамический повтор, преодоление (изменение) заданной структуры.

Более высокий уровень представляют тенденции формообразования: динамическая и кристаллическая.

Земцовский (39), Латин (50)

Местная/локальная песенная традиция – органичная составляющая традиционной духовной культуры населения данного региона. Своеобразие духовной культуры обусловлено определенными этническими и историческими обстоятельствами. Так, существенно, какое восточнославянское племя обитало на данной территории, когда славяне-русские освоили ее, кто прежде обитал на ней, с какими соседями были контакты и насколько интенсивные. Другие важные сферы – характер хозяйственной деятельности, интенсивность общения населения, формы общественной жизни. Местная песенная традиция – одно из наиболее активно употребляемых в музыкальной фольклористике и в то же время наименее выработанных в настоящее время понятий.

Границы местной песенной традиции совпадают не с административными, а с историческими, сложившимися на основе естественно-природных условий, например, по бассейнам рек. Границы эти условны, и если они проводятся в соответствии с каким-либо одним признаком (распространение песни, обряда, особенной лексики, речевых форм, типа головного убора и т. п.), то, как правило, не совпадают точно, а создают пучок линий. Определение границ и объяснение органичности географического значения местной традиции составляет самостоятельный исследовательский сюжет или вводится как рабочая гипотеза в исследование, посвященное исследованию какого-либо явления традиционной песенной культуры

Латин (49), Дорохова (32)

Метроном – прибор, на шкале которого проставлены числа, соответствующие числу ударов в минуту. В нотном тексте число метронома обозначает скорость, темп. Для того, чтобы получить число метронома, нужно выбрать единицу ритмической пульсации и определить, сколько таких единиц проходит за минуту (удобнее сосчитать количество условных единиц за 15 секунд, и, умножив на 4, получить выражение темпа в числе, например, $\text{♩} = 64$). Число метронома ставится над первыми нотами первой нотной строки. В музыкальной фольклористике не принято писать словесное обозначение темпа.

Микромелодика – интонационное движение, заполняющее тон или детализирующее звуковедение (сродни мелизматике в инструментальной

музыке). Приемы микромелодики свойственны определенным локальным традициям, жанрам, творчеству искусных исполнителей. Расшифровка микромелодики требует выбора между условными обозначениями или точной нотной фиксацией. Обилие микромелодики в расшифровке нередко затрудняет целостное восприятие текста, поэтому очень важно найти «золотую середину» в стремлении выполнить нотацию как можно более точно.

Нотное приложение: 10.

Многоголосие – склад музыки, основанный на одновременном сочетании нескольких голосов. Важное свойство многоголосия – контактно-социализирующая функция, то есть главным является фактор исполнительского общения во время пения. По выражению Б. В. Асафьева, многоголосие в народной традиции – «коллективное обнаружение музыки», т. е. процесс интонирования, объединяющий поющих. Русская традиционная песня преимущественно многоголосна. В локальных народно-песенных традициях многоголосие реализуется как взаимодействие не только отдельных голосов, но и голосовых партий, которые различаются регистром или функцией. При этом каждую партию может представлять гетерофонный пучок вариантов.

Многоголосие координирует все компоненты песни, выполняет «охранительную» функцию, как в рамках отдельной песни, так и в масштабах традиций. Отсутствие многоголосной формы бытования песни часто ведет к разрушению всего ее облика, к созданию новых сольных версий, в то же время само многоголосие ограничивает импровизацию поющих.

Многоголосие не следует путать с многогласием – термином, в русской литургической традиции обозначающим одновременное исполнение нескольких песнопений (или их частей).

Монодия (*греч.* μονοδία — пение или декламирование в одиночку) – одноголосие. Применительно к западноевропейской музыке монодия – одноголосное или ансамблевое пение в унисон или октаву, не предполагающее аккордово-гармонической основы. Как тип мышления может порождать гетерофонную фактуру. В ансамблевом исполнении монодии важен тембр голосов – возможно слияние голосов или сохранение каждым голосом собственной окраски.

Мутация (от лат. *mutatio* – изменение) понятие, которое применимо для певцов детского, подросткового возраста и длится в среднем около двух лет, но зависит от индивидуальных особенностей организма и может пройти как за несколько месяцев, так продолжаться несколько лет. Объясняется сложными процессами перестройки в развивающемся организме на гормональном уровне. Мутация имеет три стадии: начальная стадия, собственно мутаци-

онная стадия, завершающая стадия. Ее невозможно ни задержать, ни ускорить! Признаки мутации определяются: по изменениям в звучании голоса, по субъективным ощущениям детей, при помощи врачебного осмотра. Как правило, в этот переходный период рекомендуется сократить нагрузку на голос молодого исполнителя, чтобы не навредить его дальнейшему развитию.

Менабени (54)

Наонное пение – певческий стиль, использующийся клиросами некоторых старообрядческих согласий: значительной частью поморцев, федосеевцев, филипповцев, некоторыми единоверческими приходами Русской православной церкви, известен единичный случай употребления наонного пения в приходе РПСЦ. Понятие наонное пение возникло в качестве оппозиции понятия наречное (воистиннонаречное) пение в процессе наречной реформы середины XVII в. Слово наонное происходит от пения «на он», то есть, полнозвучное пропевание звука «о» вместо полугласного ъ. Синонимы термина – раздельноречие, то есть, пение текста, отличного от текста для чтения с выпавшими полугласными (СОПАСО – Спась, ДНЕСЕ – днесь и т. д.), а также хомония, хомовое пение, произошедшее от полнозвучного пропевания звука «о» в глагольных окончаниях аориста: согрешихомО, беззаконовахомО и т. д. характеризуется пропеванием так называемых полугласных ь и ъ, частыми несовпадениями мелодического и просодического ударения. Характерны также низкая tessitura, манера звукоизвлечения, приближающаяся к народной, использование цепного дыхания, различное произнесение букв е (близко к звуку Э) и ѣ (близко к звуку Е), фрикативный звук «гг», ладовая вариативность мелоса. Для некоторых локальных традиций современного наонного пения характерна также возможность подголосков (вариантов) в определенных попевах, в результате чего периодически образуются неодноголосные краткие вкрапления в монодийную мелодическую ткань.

Успенский (79), Попов (67)

Напевка – исполнение богослужебных песнопений по выработанным в процессе певческой практики известным в конкретной общине мелодическим моделям не фиксирующимися в крюковом письме или существенно отличающимися от зафиксированных письменно вариантов. Напевку можно обозначить как промежуточный вариант между свободным пением по устным моделям и пением строго по крюкам. Напевки, находясь в гомогенном родстве со своим архетипом, создают уникальный местный мелодический вариант. Старообрядческая практика пения по напевке может представлять собой упрощенный вариант зафиксированного крюками песнопения (напри-

мер, напевочные варианты Пасхального канона, стихир Пасхи) или являться одним из вариантов архетипа песнопения, не попавшего в певческую книгу до своего распространения и закрепления в клиросной практике. Мелос таких напевов может быть сложнее зафиксированных в певческих книгах вариантов (например, распевы 2 и 3 кафизм, некоторые песнопения заукойной службы). Некоторые исследователи распространяют понятие напевки на локальные варианты самогласнов малого распева (пение на глас и на подобен).

Наречие – является самым крупным подразделением языка. Оно объединяет группы говоров и диалектов, имеющих определенные общие черты. В русском языке существует два наречия. Это территориальное деление языка на севере и южное наречие. Между собой они различаются не только территориальным расположением, но и происхождением. Северное происходит от древненовгородского, южное от смоленских, рязанских диалектов, еще есть различие в языковых признаках. Наречия, в отличие от говоров и диалектов, которые они в себя вбирают, распространены на довольно крупных участках территории.

Русская диалектология (73)

Наречное (истинноречное) пение, пение наречь – певческий стиль, возникший в результате певческой реформы, начавшейся в 1652 году. В результате падения полугласных русская богослужебная практика того периода имела два параллельных корпуса текстов: для пения, сохранявшая древние нормы языка и для чтения, соответствовавшая современной XVII в. языковой практике. Члены кружка боголюбцев (в их числе – царь Алексей Михайлович, протопопы Аввакум, Иоанн Неронов, Стефан Вонифатьев, митрополит, а затем – патриарх Никон, боярин Федор Ртищев) были едины в желании реформировать церковное пение. Смысл реформы сводился к редакции свода песнопений с удалением слогов, оказавшихся «лишними» в XVII в., совмещению просодических и мелодических акцентов. На наречное пение перешла господствующая церковь и значительная часть старообрядцев. В настоящее время наречное пение у старообрядцев-поповцев представлено в следующих версиях: «российская» и «южная» традиция (термины Н. Г. Денисова). К «российской» традиции относятся рогожская (центр наречного пения), гуслицкая, стрельниковская, к «южной» – казаки-некрасовцы, липоване. Значительная часть поморских беспоповских общин и общины часовенных также поют наречь. Преобладающий стиль «российской» традиции – пение в среднем и высоком регистрах, дыхание по фразам, мелос строится на обиходном 12-ступенном звукоряде, академизированная манера звукоизвлечения, произношение е и ѣ не различается. Певчие стремятся максимально

точно воспроизводить книжные версии песнопений, роль пения по напевке незначительна, характерно унисонное, без подголосочных вариантов, воспроизведение попевок. «Южная» традиция характеризуется преобладанием изустных моделей клиросного пения с сохранением ярких локальных особенностей фактуры, мелоса, певческой манеры.

Денисов (27), Макаровская (52)

Народ – историческая социальная общность людей, определяемая совокупностью таких признаков, как общность языка и территории, близость культуры и быта, общность исторического развития и, в некоторых случаях, принадлежность к одному государству.

Народная (аутентичная) терминология – сложившиеся в той или иной локальной традиции именованья групп песен, приемов исполнения, особенностей *фактуры*. Наличие таких названий и выражений указывают на значимость соответствующих моментов. Опора на аутентичную терминологию помогает создать более объемное представление об определенной локальной песенной традиции. Однако следует помнить, что эти именованья не составляют системы, «народной теории», и параллельно с ними необходимо использовать понятийно-терминологический аппарат фольклористики.

Линева (51), Рудиченко (72)

Народность – 1. общность людей, исторически сложившаяся в процессе разложения племенных отношений на базе общности языка, территории, хозяйственного уклада (на основе натурального хозяйства), общего исторического прошлого и культуры. 2. национальная, народная самобытность. Понятие в современном языке имеет довольно расплывчатые границы и часто объединяется с «этносом» и «народом».

Народный хор – жанр отечественной хоровой музыки. Вероятно, первым народным хором можно считать хор И. Е. Молчанова, созданный в начале 50-х годов XIX в. Предвестниками жанра были также народный экспериментальный хор П. И. Богатырева (80-е годы XIX в.) и, в известной степени, капелла Д. А. Агренева-Славянского (существовала в 1868–1926 гг.). Возникнув в качестве стремления вынести на сцену подлинную народную песню (М. Е. Пятницкий, А. Я. Колотилова, Г. Б. Ялков), народный хор в первой половине XX в. перешел в иную творческую парадигму. Импровизационное пение народного типа сменилось в большинстве случаев пением по фиксированным партиям хора. Народные хоры поют а саррелла или в сопровождении баяна, оркестра русских народных инструментов. Как правило, коллективы

включают в свой арсенал хореографические элементы, часто имеют в своем составе танцевальные группы. Выразительные средства академического хорового искусства (динамические, темповые, тембровые контрасты, гармонические краски и т. д.) в сочетании с академизированной в той или иной степени манерой пения составили основу стилистики этого жанра. Репертуар народных хоров включает в себя обработки народных песен и многочисленные авторские сочинения, написанные специально для хоров такого типа. В последнее время существенную часть репертуара некоторых народных коллективов составляют также переложения произведений для академического хора и вокальных сочинений, а также песнопения русской духовной музыки и древнерусского певческого искусства.

Калугина (44)

Низ – голос в партитурах раннего русского многоголосия.

Нотировка – нотная запись произведения устной традиции, частная (и наиболее ответственная) операция, входящая в комплекс расшифровки записей музыкально-песенного фольклора. До появления механической записи, сделавшей возможным возвращение к звучащему тексту и его многократному прослушиванию, нотная запись совершалась в соответствии с индивидуальным восприятием и индивидуальными возможностями музыкального слуха. Использование механической фиксации (с помощью фонографа, магнитофона, диктофона и пр.) позволяет выстроить последовательность операций слухового анализа, практически гарантирующую достоверный перевод звучащего текста в письменный.

Общие принципы вокальной педагогики. Педагоги-вокалисты «первого поколения» опирались в своей практике преимущественно на принципы классической вокальной педагогики. В докладе «О состоянии и задачах вокального образования в СССР» на Всесоюзном совещании по вокальному образованию в 1954 г. в Москве, с которым выступил ректор Московской консерватории А. В. Свешников, были сформулированы принципы, которых были обязаны придерживаться педагоги:

1. принцип единства художественного и технического развития певца;
2. принцип постепенности и последовательности в овладении мастерством пения;
3. принцип индивидуального подхода к обучающемуся;
4. принцип постоянного совершенствования.

Основатели петербургской школы народного пения Л. И. Шимков и А. А. Эпова в своей практике придерживались принципов, изложенных

А В. Свешниковым в его докладе. В классах сольного пения строго соблюдались основные принципы вокальной педагогики, неразрывно связанные с положениями общей педагогики:

1. постепенность и последовательность, от простого к сложному,
2. индивидуальный подход,
3. единство художественного и технического воспитания певца.

Назаренко (59)

Община – естественно сложившееся надсемейное объединение людей, связанных общими интересами, иногда общностью происхождения, эмоциональным или культурным единством. Это первичная социальная форма первобытнообщинного строя, сохраняющаяся в течение долгого времени, присуща всем докапиталистическим формам общества. Основными историческими формами общины принято считать кровнородственную (раннюю) и соседскую (территориальную, сельскую, деревенскую) общину. Все члены общины пользовались в весьма широких размерах общинными угодьями – пастбищами, лугами, лесом и т. п., обеспечивающими земледельческое население. Крестьянская община в России была фундаментом общественного устройства и объединяла большинство русских крестьян Европейской части России. Религиозная община – сообщество людей определенной местности какого-либо вероисповедания, религиозного толка, объединенных с целью совершения богослужений, молитв и обрядов. Мир (крест. община) – в России XIII – начале XX вв. название крестьянской сельской, а также городской (посадской) общины, сходка общинников. Мир (писалось «мір», в отличие от «мир» – не война) («Что мір порядил, то Бог рассудил»).

Одежда народная – подсистема предметного кода культуры, наделенная широким кругом значений и функций. Одежда служит маркером пола, возраста, семейного, социального, имущественного положения; этнической, региональной, конфессиональной принадлежности, рода занятий человека, его ритуальных ролей. Одежда выступает как средство, инструмент и объект магических практик; демонстрирует культурный статус человека. Состав и виды одежды различны в разных этнических и локальных традициях. Наибольшей знаковостью наделены такие части традиционного костюма, как рубаха, пояс, платок, шапка, штаны, шуба, обувь. К важнейшим деталям относятся ворот, пазуха, подол, рукав. Существенными признаками являются наличие/отсутствие одежды (одетость – не одетость, нагота), состав предметов полного костюма (полнота/неполнота комплекта), наличие дополнительных предметов, украшений; материал, из которого изготовлена одежда, цвет, покррой, размер, способ изготовления и ношения, новизна/изношенность,

предназначение (ритуальное, обыденное, праздничное). Помимо утилитарной функции одежда обладает информационной, эстетической, магической (используется как продуцирующее, защитное средство), ритуальной функциями. В традиционной культуре широко применяется ритуальное переодевание, травестия, выворачивание одежды, использование части костюма не по прямому назначению (в ряженье, маскировке, некоторых обрядовых играх), обмен, дарение и пр.

Славянские древности (76)

Опорные тоны – одна из характеристик ладового строения напева. Определяются по преимущественным ритмическим, мелодическим ситуациям, по количественному признаку. Термин «устойчивые звуки» не является синонимом опорных тонов, так как принадлежит другой музыкальной системе. Для мелодики, мыслимой вне гармонии (а таковой принадлежит большая часть корпуса русского песенного фольклора), понятия «устой», «тоника», выработанные в условиях «вертикального» гармонического лада, неприменимы.

Нотное приложение: комментарии к 12-а, 12-б, 11, 16-а, с, 17.

Осмогласие, октоих, октай (калька греч. окт`ωνηχος – октоих, буквально – восемь ихосов, восьмигласие) – богослужбная певческая система православной церкви. Предание приписывает окончательное формирование системы в VII в. творчеству преп. Иоанна Дамаскина. Вопрос времени и места зарождения осмогласия остается дискуссионным: исследователи указывают на античные времена в цивилизации Месопотамии, на древнюю иерусалимскую или сирийскую христианские традиции, на среду гностиков. Октоих представляет собой восьминедельный цикл (калька с греч. στήλη – столп), в котором каждый из восьми гласов (ихосов) поется в течение одной недели. В византийской традиции гласы делились на автентические и плагальные, образуя пары родственных ихосов: 1 автентический – 1 плагальный и т. д. Исключение в наименовании составлял плагальный 3 глас, именовавшийся ἦχος βαρύς. Русское знаменное пение именовало гласы с 1 по 8, при этом в мелосе парных гласов (1 и 5, 2 и 6 и т. д.) наблюдаются родственные связи.

Партесное пение (от лат. partes – части, муз. партии, голоса) – певческий стиль церковной и концертной хоровой музыки, проникшее в украинскую и русскую певческую практику в конце XVI – начале XVII вв. В отличие от раннего русского многоголосия хор разделился на партии по тембровому и тесситурному родству (дисканты, альты, тенора, басы). Использовались в той или иной мере средства музыкальной выразительности европейской профессиональной хоровой музыки: оригинальные мелодии, гармонию, тем-

повые, фактурные, динамические контрасты, многочастную форму произведения, чередование сольного и группового пения с пением хорового tutti, и т. д. Диапазон высоких голосов приближается к нормам современного академического хора. Количество голосов – от 3 до 12, встречаются партитуры, содержащие 24 и даже 48 голосов. Н. Дилецкий разделял партесные песнопения на простоестественные (гармонизация знаменной монодии) и концертные или борительные, наиболее ярко проявившиеся в жанре хорового партесного концерта.

Герасимова-Персидская (20), Дилецкий (29), Плотникова (64)

Партитура (итал. *partitura* – разделение, распределение) – запись музыкального произведения, объединяющая все партии с координацией по вертикали. Существуют строгие правила расположения различных элементов партитуры. В хоровой партитуре партии хора и солистов располагаются в соответствии с их высотой – высокие над низкими. На одной строке нотного стана могут быть записаны одна или несколько партий. В последнем случае штили верхней партии пишутся выше ноты, а нижней – ниже, вне зависимости от реального соотношения звуков этих партий. Если партия теноров записана на отдельной строке, она записывается в скрипичном ключе с транспозицией на октаву вверх. Строки партии солистов записываются над, а инструментальное сопровождение – под хоровыми партиями.

Партитурная нотация – нотная запись многоголосного музыкального произведения, в которой каждый голос написан на отдельной нотной строке. Партитурная нотация помогает явственно увидеть соотношение голосов, удобно выписать все особенности интонирования (микромелодику, звуковысотные особенности). Обязательно применяется в случае расшифровки многомикрофонной записи текста устной традиции, т. е. записи каждого певческого голоса или инструмента на отдельный микрофон. Но и одноканальную запись лучше нотировать на нескольких строчках: такая графика позволяет лучше следить за конкретными тембрами и вслушаться в звучание ансамбля. Неизбежный при этом элемент реконструкции как правило оговаривается в комментариях. Во многих фольклорных изданиях встречается запись 2–3-х голосов песни на одном нотоносце, что неудобно для чтения и работы над музыкальным текстом.

Нотное приложение: 28-а, в.

Певческая установка – подготовка корпуса к пению: непринужденное подтянутое положение корпуса, ровная спина (исключение сутулости, расслабленности мышц спины), устойчивая равномерная опора на обе ноги,

свободно опущенные руки вдоль корпуса, ровное положение головы, живот подтянут. Работа всех мышц – в свободном природосообразном режиме. Певческая установка формируется, включает эмоциональную настройку, активное состояние певца и тонуса его организма, координацию всех органов, участвующих в процессе пения. Соблюдение певческой установки активизирует дыхательную мускулатуру, снимает напряжение, зажатость звука и облегчает певческий процесс.

Шастина (88), Вокал (13)

Певческий (голосовой) аппарат – сложный анатомо-функциональный комплекс, находящийся в скоординированном отношении под влиянием центральной нервной системы. Строение: 1) генераторный отдел (гортань с голосовыми складками), 2) энергетический отдел (грудная клетка с бронхами, которая осуществляет доставку воздуха к гортани, диафрагма, трахея, глотка, носоглотка, полость носа), 3) резонаторно-артикуляционный отдел (ротовая полость, язык, губы, мягкое небо), осуществляет артикуляцию и резонанс звука, который выходит во внешнюю среду и приобретает свои окончательные тембральные качества. Органы дыхательной системы: легкие, нос (наружный нос, носовая полость с придаточными пазухами), носоглотка, гортань, трахея, бронхи. Наружный нос состоит из костно-хрящевого скелета и мягких тканей, образующихся мышцами и кожей. Мышцы расширяют и сужают ноздри. Те мышцы, которые расширяют ноздри (при вдохе), называются вдыхатели. Другие, которые сужают ноздри (при выдохе) – мышцы выдыхатели. Носовая полость покрыта слизистой оболочкой, состоит из двух половин, разделенных перегородкой, включает системы носовых ходов, сообщающихся между собой и открывающихся в пазухи, называемые придаточными, в числе которых гайморовы (парные) и лобная пазухи. Трахея представляет собой ниспадающую трубку цилиндрической формы, состоящую из хрящевых колец, переплетенных мышцами, делится на две трубки – бронхи, имеющие такое же строение, как и трахея. Бронхи, разветвляясь, образуют бронхиолы, альвеолы. Альвеолы – легочные пузырьки, составляют ткань легких. Легкие – парные органы, занимающие основную часть полости грудной клетки. Они постоянно изменяют форму и размер в зависимости от фазы дыхания: во время вдоха – увеличиваются, во время выдоха – уменьшаются. Грудную и брюшную полости разделяет диафрагма – грудобрюшная перегородка – массивная мышца, непарная, плоская, тонкая, изогнутая выпуклостью кверху пластина. Диафрагма прикрепляется к нижним ребрам, позвоночнику и грудной кости, имеет куполообразную форму. Гортань, в которой голосовые складки находятся в горизонтальной плоскости, немного наклонены кпереди под углом 30 градусов. Голосовая щель – пространство между го-

лосовыми складками – самое узкое место дыхательной трубки. Разомкнутые складки – открыта голосовая щель – осуществляется процесс дыхания. При сомкнутых голосовых складках – процесс фонации, процесс голосообразования, колебание голосовых складок. Гортань состоит из хрящей и мягких тканей, представляет собой широкую трубку, тесно связана с деятельностью эндокринной системы человека и чувствительна к гормональным влияниям. К мышцам, управляющим голосовыми складками, относится голосовая, или щиточерпаловидная мышца, покрытая слизистой оболочкой и образующая голосовые складки. Голосовые складки (их две) у взрослых состоят из двух слоев: наружного и внутреннего. Внутренние мускулы являются собственно вокальными. Края голосовых складок обрамляют эластичным покровом голосовые связки, лентообразно расположенные вдоль края голосовой щели. Те звуки, которые генерируются гортанью, – голос, остальные – это не голос. Голос – все звуки, которые образуются гортанью при участии многих систем голосового аппарата их функций: дыхание, работа гортани, воздушный поток, резонанс, что регулируется центральной нервной, эндокринной и вегетативной системами.

Рудин (71), Шастина (88)

Певческое дыхание – это дыхание, связанное с певческим процессом. Существует несколько видов певческого дыхания: грудное (в том числе ключичное), смешанное (грудно-брюшное) и нижнереберно-диафрагматическое. Профессиональные исполнители в вокальной практике используют преимущественно нижнереберно-диафрагматическое дыхание, как наиболее продуктивное, позволяющее решать задачи исполнительского плана на высоком художественном уровне.

Грудное дыхание – при нем наиболее активно работают мышцы верхнего отдела грудной клетки. Ключичное дыхание – дыхание является разновидностью грудного дыхания, которое определяется внешне по подъему плечевого пояса, очень «короткое», а при его использовании хорошо видно напряжение мышц шеи в области гортани, движения которой ограничены. Это дыхание, которым пользуются, как правило, необученные вокалисты. Смешанное (грудно-брюшное) дыхание лучше, чем грудное, но тоже недостаточно эффективно. Нижнереберно-диафрагматическое дыхание – является самым продуктивным в технике профессионального певца, при котором активно работают мышцы брюшной полости и диафрагмы, активно расширяются нижние ребра, плечи не поднимаются, а верхний отдел грудной клетки спокоен. Раньше его называли косто-абдоминальным.

Дмитриев (31)

Педагогическая техника – совокупность умений и навыков преподавателя, необходимых для эффективного применения системы и методов педагогического воздействия на отдельных учащихся и коллектив в целом, комплексе психотехнических знаний и умений, помогающий преподавателю глубже, ярче, талантливее выразить себя, добиться оптимальных результатов в воспитательной работе. Педагогическая техника (педагогическое мастерство) – способность владеть своим эмоциональным состоянием и управлять собственным поведением, умение передавать свои знания и опыт, осуществить выбор и реализацию принципов, методов и приемов обучения и воспитания, направленных на повышение результативности обучения и воспитания, умения педагогического общения; владение техникой и культурой речи (дыхание, тембр голоса, дикция, паузы, логическое ударение, интонация и т. д.) и профессионального пения, с саморегуляцией собственного психического состояния (самоконтроль, актерско-режиссерские умения, выдержка и др.), с показом проявления чувств и отношений (мимика, пантомимика, внешний облик преподавателя). Педагогическая техника предполагает совокупность двух групп умений: 1) управление собственным поведением (мимикой, пантомимикой, эмоциями, настроением, воображением, голосом, дикцией); 2) умение воздействовать на личность ученика и коллектив (дидактические, организаторские, конструктивные, коммуникативные умения, приемы управления общением).

Андреев (1), Качуровский (46), Шастина (87, 91)

Педагогическая технология обучения народному хоровому, ансамблевому и сольному пению – специальный комплекс форм, принципов, методов, способов, приемов обучения и средств воспитания, системно реализуемых в этновокальном образовании на основе ФГОСТ и вокально-педагогических установок, направленных на достижение прогнозируемого результата, учитывающего допустимую норму отклонения. Этновокальная педагогическая технология на основе системы народного певческого воспитания, созданной в среде бытования фольклора, формирует этнопевческую культуру личности средствами локальных народных певческих традиций, передающихся устным способом, диахронно, непроизвольно и совершенствующимся каждым поколением. Педагогическая технология этновокального воспитания есть система конкретных, последовательных способов воздействия на ученика, ведущих к выполнению цели, достижению результата этновокального воспитания, формированию этнопевческого поведения благодаря правильной организации учебной и воспитательной работы.

Шастина (89, 90, 92)

Песенная форма – универсальный принцип организации текста, который соединяет слова с многократно повторяемой музыкальной формой (напевом). Так устроены множество самых разнообразных произведений устной традиции: и баюшки, и причитания, и хороводные песни, и протяжные. Черда повторяемых интонационных/музыкальных звеньев, составляющих песенную форму, иногда легко читается слухом (сигналом является специфическое завершение, возглас, протяженный звук, повторяющиеся слова), иногда приходится напряженно вслушиваться, чтобы установить повторение напева (см. также мелострофа).

Нотное приложение: 2-а, b, c, d.

Погласица – 1. Мелодическая модель для чтения нараспев богослужебных текстов. Погласица охватывает объем одной фразы, характеризуется как стабильностью, так и импровизационностью. Каждому виду текстов (Евангелие, Апостол, шестопсалмие, паремии, Великий канон, заупокойное чтение и т. д.) традиция предписывает чтение нараспев на определенную модель. Преобладал устный способ освоения погласиц для чтения: известны единичные рукописи, содержащие крюковую строку для фиксации мелоса погласицы. Параллель погласицам для чтения в русском фольклоре обнаруживается в искусстве сказителей эпоса. 2. Мнемоническая погласица, мотив-памятогласие – песнопение, состоящее из восьми коротких мелодических фраз, содержащих обобщенную характеристику (интонационное ядро) каждого из 8 гласов малого знаменного распева (самогласнов). Наиболее известные тексты мнемонических погласиц: Грядет чернец из монастыря, Адам от земли, Бог съит от Отца.

Григорьев (26)

Подголосок – термин, активно вошедший в описание многоголосной фактуры со второй половины XIX в. Имел очень широкое значение. Под подголоском понимали как незначительные «уклонения» от основной мелодии, так и самостоятельную мелодическую линию, противопоставленную основному пласту голосов.

Подобен (греч. *πρόσμοιον* – очень сходное, весьма похожее; часто в форме мн. ч. *πρόσμοια* – подобны) – распевание текста по образцу определенного песнопения (греч. *αὐτομέλον* – самоподобна). Принцип распевания на подобен унаследован русской богослужебной практикой из Византии, где при распевании текста использовались мелодико-ритмические модели. В древнерусской богослужебной практике стихотворный размер в текстах не удерживался в соответствии с размером самоподобна, поэтому новый текст

распеваётся по мелодической модели самоподобна, варьируя количество слогов в каждой попевке в зависимости от текста. Как правило, подобны бывают рассчитаны на определенное количество строк, поэтому перед распеванием нового текста необходимо поделить его на нужное число строк. Исключение – так называемые бесстрочны, не имеющие определенного количества строк, текст распевается на мелодию подобна по принципу самогласнов малого роспева. Все подобны принадлежат к определенному гласу, их мелос является вариантом попевочного фонда этого гласа. Пение на подобен значительно сложнее пения на глас, оно требует от певцов хорошего владения материалом,

Гарднер (16), Григорьев (26)

Подтекстовка – расстановка поэтического текста в соответствии со слоговым ритмом, по правилу открытого слога, с учетом певческого произнесения (огласовки, измененные гласные).

Позиционный повтор – повторение одних и тех же слов (частиц, междометий) в определенном месте/позиции песенного стиха: в начале, в середине, в конце. Таковы, например, начальные возгласы в причитаниях (например, «Ой, тошнешенько»); а также переходящие из стиха в стих обращения «мой голубушки», «бедная горяшица» в середине причетного стиха (например, в верхнелужских групповых причитаниях); «ой» и «да», связывающие стихи в свадебных песнях и т. д. По сути дела, рефрен можно считать частным, структурно оформленным случаем позиционного повтора.

Нотное приложение: 2-в.

Полифония (от poly – много, и phone – звук, голос) – вид многоголосия, основанный на одновременном сочетании нескольких самостоятельных мелодических линий/голосов. Полифонии как складу музыкальной ткани противоположны гомофония и монодия. В европейской музыке различают виды полифонии: имитационная, контрастная, подголосочная. Применительно к русской традиционной музыкальной культуре термин «полифония» оказывается очень общим, недостаточным для описания сложившихся разнообразных форм ансамблевого пения/музицирования.

Попевка – 1. В древнерусском певческом искусстве – лексическая единица мелоса. Мелодика древнерусского певческого искусства может быть представлена как чередование попевок, лиц и фит. Древнерусские певческие азбуки фиксировали наименование и графическое изображение попевок (кокиз) в специальных сборниках – кокизниках. Обычно попевка озвучивает

один колон текста и состоит из вариантно изменяемых доступки (подвода – термин А. Н. Кручининой) и ядра (архетипа – термин А. Н. Кручининой). Ядро (архетип) – наиболее характерная часть попевки, состоит чаще всего из 3–4 знаков. Доступка (подвод) – наиболее подверженная вариативным изменениям часть попевки, часто содержит речитативную зону. Мелос каждого гласа знаменного (столпового) роспева характеризуется, прежде всего, попевочным фондом. Некоторые попевки присутствуют в мелодическом корпусе одного или нескольких гласов, другие – во всех гласах, при этом мелодика некоторых попевок в различных гласах будет иметь отличия, характерные именно для определенного гласа. 2. В фольклористике термин попевка используется для обозначения краткой песенной формулы обрядовых жанров фольклора (Е. А. Ручьевская) и – шире – интонационно-конструктивных элементов других жанров, из варьированного чередования которых «ткется песенная нить» (Б. В. Асафьев).

Асафьев (3), Кручинина (48)

Праздник – одно из главных понятий народного календаря, сакральное время, противопоставленное повседневному, профанному времени будней. Система народных праздников включала православные праздники (дванадцатые, дни поминовения общехристианских и местных святых, престольные праздники) и семейные (свадьбы, именины, родины). Праздник предполагал преобразование пространства (уборка дома и двора, украшение избы, использование растительной символики – троицкая березка, последний сноп) и человека (праздничная одежда), употребление особой пищи (блины, кулич, крашеные яйца, пироги и т. д.). Важнейшим отличием праздника от будней является запрет на все или некоторые виды работ, на определенное поведение (вступать в супружеские отношения, употреблять бранную лексику и т. п.). Ритуальная составляющая праздников – посещение церковной службы, походы к святым источникам, на кладбище и пр., праздничная трапеза, коллективные формы развлечений и увеселений (качели, катание с ледяных гор, хороводы, игры, состязания и т. п.)

Славянские древности (76)

Природа голоса. Голос – совокупность звуков, образованных гортанью, разных по высоте, тембру, громкости. Слышимый голос оценивается по тембру, акустическим характеристикам, типу. Тип голоса определяется тембральными характеристиками и качествами, учитывает индивидуальную анатомию гортани и тела человека, психотипа личности и др. факторы. Анализ индивидуальной анатомии голосовых складок (размер: длина и толщина) определяет диапазон певческого голоса, природную тональность его

звучания. Имеется классификация 1) типов взрослых певческих голосов: бас, тенор, альт, сопрано (подтипы: колоратурное сопрано, лирико-колоратурное сопрано, лирическое сопрано), 2) видов голоса: грудной, фальцетный. Тип голоса определяется звучанием в грудном регистре.

Рудин (71), Шастина (88)

Пространство – универсальная категория культуры, наряду с категорией Времени объединяемая понятием «Хронотоп», в рамках которого фиксируются и осмысляются события, выстраивается картина мира и место человека в нем. В основе семантизации и оценки пространства лежит оппозиция «свой – чужой»; оценочными параметрами пространства являются оппозиции «центр – периферия», «сакральный – профанный», «восток – запад», «верх – низ», «правый – левый», Большое значение придается границам. Особую роль в освоении пространства играет движение. Русское словосочетание «путь-дорога» отражает представления о том, что путь – это способ становления, изменения, причем кардинального, это судьба человека (жизненный путь), а дорога – материализация пути. В текстах многих фольклорных жанров (сказка, былина, заговор, духовный стих, и др.) воплощена идея преодоления пространства, что одновременно становится и обретением героем своей судьбы. Культурная миссия человека понимается как освоение пространства (делание его «своим», понятным, используемым для хозяйственных целей, торгового обмена и т. д.). Организация пространства связана с его трехчастным (небо – земля – подземный мир) или двухчастным («этот» и «тот» свет) делением. Осью космического пространства является мировая вертикаль, нашедшая выражение в образе и мотиве мирового древа (древа жизни), горы, столба.

Народная концепция пространства сочетает христианские и дохристианские представления об устройстве Вселенной и ее частей. Нередко географическое пространство одновременно представляет собой и религиозно-мифологическое. В основе измерения пространства лежит естественная метрология, связанная с частями тела человека (пядь, шаг и пр.) и с временными отрезками (днище – площадь земли, которую можно вспахать в течение дня; расстояние от села до села – полчаса ходьбы и т. д.).

В число особо значимых мифо-поэтических символов, отражающих представление о структуре пространства и свойствах отдельных его частей, входят – река, озеро, остров, мост, лес, поле, горы, болото, перекресток и др. Семантически маркированы практически все локусы жилища и прилегающего к нему пространства: собственно жилое помещение, чердак, подвал, порог, окна, полати, красный и печной углы, сени, дверь, несущая балка потолка (матица), а также баня, хлев, овин, гумно, амбар, забор и т. д.

Славянские древности (76)

Псалмы – основное и первое значение – тексты, составляющие библейскую книгу Псалтирь; переносное – духовные песнопения, вырвавшиеся в разных культурах на народных/национальных языках. Во времена Реформации (XV–XVII вв.) псалмы замещали латинские песнопения, составляли основу службы. В русской культуре этим именем названы «новые пения», создававшиеся в Новоиерусалимском монастыре как ответ на пришедшие на Москву польские духовные песни. Новоиерусалимская школа песенной поэзии, создавшая камерную духовную лирику, стала первой поэтической и композиторской школой Нового времени (вт. пол. XVII в.). Некоторые рукописные песенники сохраняли именование псалмы, распространяя его на весь объем книжных песен. Однако, можно встретить «реестры» (оглавления), в которых выделены разделы псалмов, кантов и песен (например, ярославский по происхождению песенник из ОР РНБ Q.XIV.150).

Нотное приложение: 38.

Псальмы – южнорусский вариант произношения, его считают синонимом псалмов. Однако это имя связано с особыми обстоятельствами бытования псальм – как репертуара «церковного народа» (призираемых церковью нищих) и некоторых сект, как части поминальных обычаев в южных и юго-западных землях России.

Нотное приложение: 29.

Путевой (путный) роспев (происхождение названия спорное, вероятно от слова путь как норма) – один из основных роспевов древнерусского певческого искусства. Записывался как знаменной (столповой), так и особой путевой нотацией, вышедшей из употребления в старообрядческой клиросной практике. Зарождение роспева приходится на вторую половину XV в., расцвет – на XVI в. Мелос путевых песнопений представляет собой варьированную, как правило – усложненную разработку знаменных попевок. Путевому роспеву присущ сложный ритм, обилие «синкоп», чередование мелких и крупных длительностей. В современном старообрядческом пении сохранился ряд песнопений путевого роспева: величания, светильны, задостойники, некоторые песнопения Великого поста.

Путь – центральный голос в партитурах раннего русского многоголосия.

Раннее русское многоголосие – неодноголосные (от 2 до 4 голосов: путь, низ, верх и демество) песнопения допартесного периода. Время возникновения раннего русского многоголосия обычно определяется XV–XVI вв. В середине XVIII в. этот певческий стиль утрачивает свое значение в

связи с окончательным распространением партесного пения. Отсутствие живой традиции пения и проблематичность расшифровки песнопений раннего русского многоголосия порождают множество вопросов, часть из которых остаются нерешенными. Общепринятый взгляд: вплоть до начала XVII в. песнопения записывались вначале так называемой поголосной форме, когда голоса одного песнопения записывались один за другим. При этом часто голоса оказывались записанными на разных листах. Удовлетворительного объяснения возможности использования таких партитур для совместного пения нет. С первой четверти XVII в. произошла эволюция в записи, приведшая к полноценной двух-четыреголосной (с безусловным преобладанием трострочия) безлинейной партитурной записи, а впоследствии – и линейной в киевской квадратной нотации. Диссонантность песнопений и проблема ритмической координации голосов неоднократно вызывала дискуссию о верном способе чтения нелинейных партитур раннего русского многоголосия. Ряд исследователей (С. С. Скребков, И. В. Ефимова, Г. А. Пожидаева) высказывали предположение о необходимости транспонирования голосов для получения более консонантного звучания. Песнопения раннего русского многоголосия принято делить на строчное и демественное (демественно-путевое, демественно-путное). Строчное многоголосие в основе имеет партию путевого распева, а остальные голоса строятся по принципу ленточного многоголосия (вариантного повтора той же мелодии на другой высоте) и подголосочной полифонией, что роднит такую фактуру с народным многоголосием. В основе демественного многоголосного стиля – сопряжение различных стилей древнерусского певческого искусства (демественного, путевого и столпового).

Пожидаева (65)

Распевание хора – важная составляющая работы с хором, с которой начинаются всякий раз как репетиционная, так и концертная деятельность коллектива. Распевание служит выполнению следующих задач:

- приведение голосового аппарата в рабочее состояние;
- выработка вокальных навыков (дыхания, пения на опоре, тембра, сглаживания регистров, дикции, формирование гласных и т. д.);
- выработка вокально-хоровых и ансамблевых навыков (различных видов общего и частного хорового ансамбля);
- настройка на освоение конкретного произведения (включение в состав упражнений ладовых, интонационных, ритмических и иных особенностей осваиваемого на предстоящей репетиции или исполняемого на предстоящем выступлении произведения).

Хормейстер использует как постоянные, привычные певцам упражнения, так и новые, необходимые для выработки коллективом определенных навыков.

Распевание продолжается, как правило, в течение 10–20 минут. Первые упражнения должны способствовать сосредоточению внимания певцов на процессе пения, «разогреву» голосовых складок и иных мышц, задействованных в звукоизвлечении. Поэтому начинать распевание следует в примарной зоне, используя негромкую динамику. Необходимо следить за правильными певческой установкой и дыханием.

Морозов (56), Шамина (84, 85)

Распетый/нераспетый стих – две формы звучащего стиха, взаимодействующие в процессе исполнения; характерен главным образом для протяжных, иногда сложных по фактуре «карагодных-лелешных». Распетый стих насыщен множеством дополнений (частицами, междометиями), повторами слов, словообрывами и их заполнением), которые подчеркивают важные моменты мелодического развертывания или соотношения голосов. Сознание певцов при этом удерживает образ нераспетого стиха, который обнаруживается при «досказывании» недопетой части текста (этот образ может быть также реконструирован – последовательным снятием дополнительных элементов). Нераспетый стих как правило совпадает с одной из распространенных моделей звучащего стиха, включая эпический, причетный, плясовой. Помещенный в нотировку и в публикации рядом с распетым, он помогает следить за развертыванием сюжета, установить ритмическую систему и структуру мелострофы.

Нотное приложение: 31.

Резонаторы. В вокальной педагогике и исполнительстве большое внимание уделяется правильной настройке и работе резонаторов, которые позволяют существенно усиливать силу звука певца. Резонаторы представляют собой пустые полости, которые способствуют усилению и тембральному обогащению голоса. Все пустые полости, находящиеся выше голосовых складок, относятся к головному резонатору, и они придают ему высокие обертоны, способствующие полетности и звонкости звука. Вся полости, расположенные ниже голосовых складок, относятся к грудному резонатору, и они придают звучанию голоса низкие обертоны. Одна из главных задач исполнителя – добиться соединения дыханием головного и грудного резонаторов. Это способствует выравниванию голоса певца на все диапазоне и придает ему целостность.

Репертуар (от фр. *repertoire*, лат. *repertorium* – список) – совокупность музыкальных произведений для исполнения солистом или творческим коллективом в концертах (концертный репертуар) или набор для изучения (учебно-педагогический репертуар). При создании концертных и учебных программ необходимо руководствоваться критериями стилистического единства, одновременно с этим избирая произведения разнохарактерные, контрастные, противоположные в тембровом, фактурном, темповом и других отношениях.

Репертуар вокалистов делится на женский и мужской, а также на репертуар для конкретного голоса (сопрано, баса и др.), может включать классический репертуар, джазовый, эстрадный или народный.

При подборе материала обязательно учитываются индивидуальные особенности музыкального развития исполнителя: его голосовые данные (тембр, диапазон), технические и артистические возможности, а также технические трудности самих музыкальных произведений, которые должны соответствовать исполнительским возможностям и психологическому развитию певца, раскрытию его творческой индивидуальности.

Отбирая, осваивая традиционные и авторские произведения, оригинальные обработки и аранжировки, используя современный музыкальный язык, обучающийся приобретает соответствующий опыт: способность анализировать, систематизировать исполняемый репертуар, накапливать и расширять репертуарный багаж. Кроме того, репертуар, «являясь исходной точкой и важной движущей силой» в учебном процессе, выполняет функции нравственно-эстетического воспитания и музыкального образования студентов.

Муттер (58)

Рефрен – слово или группа слов, повторяемые из строфы в строфу, неизменно, в одной и той же позиции (термин относится только к словесному тексту). Часто рефрен – несемантическое образование, не имеющее непосредственного отношения к тексту песни, как например, «али-ле», «люли», «вью-лелю» и т. п. В других случаях связь между рефреном и основным поэтическим текстом обнаруживается на уровне метафоры. Исторические корни и значение рефрена иногда очевидны (напр., «святой вечер»), иногда затрагивают слишком обширные культурно-исторические пласты, чтобы их можно было истолковать однозначно («дунай», «виноградье»), некоторые практически не поддаются объяснению («люли», «лешенки»). Наличие тех или иных рефренов служат признаком, указывающим на принадлежность песни к определенному виду, жанру. Рефрены характерны для календарных, хороводных, свадебных (главным образом величальных). Своеобразие рефрена обусловлено также различными местными традициями.

Рожок владимирский – деревянный амбушюрный духовой инструмент в виде прямой конической трубы с игровыми отверстиями и небольшим раструбом на нижнем конце.

Самогласен или пение на глас, самогласны малого знаменного ропева – распевание текста по определенному образцу при помощи нескольких (как правило, 2–3, редко – больше) чередующихся попевок, как правило – без письменной (невменной) фиксации. Для каждого гласа существует определенная схема чередования попевок. Попевки бывают запевные (для распевания стиха перед стихирой), начальные, чередующиеся (от 2 до 4 в зависимости от гласа), заключительные. Для быстрого припоминания мелоса самогласнов осваиваются специальные мнемонические погласицы. Обычно в общинах возникают местные варианты самогласнов на основе общего для данной традиции архетипа.

Григорьев (26), Печенкин (62)

Свирель – деревянный духовой инструмент типа продольной флейты.

Слоговая норма – модель стиха (число слогов), которая присутствует в сознании народных исполнителей и на которую они ориентируются в процессе пения. Слоговая норма проявляется на уровне константы (практически без отклонений) или тенденции. Отступления от нормы (увеличение или уменьшения числа слогов), как правило, не нарушают структуру напева, регулируются дроблением или стяжением слогов. Слоговая норма является важной характеристикой песенного текста в соответствии с жанром и принадлежностью определенной локальной традиции. Особое положение занимают песни с моторной ритмической основой – в них слоговая норма не является существенной характеристикой. Выявление слоговой нормы – аналитическая операция, необходимая при анализе причетного стиха, стиха былин; при определении слогоритмической основы свадебных, календарных, хороводных песен. В свою очередь, это одна из предварительных (или проверочных) операций для выяснения структуры мелострофы и выбора оснований для простановки вертикальных черт (тактовых или в виде тактовых) в процессе нотировки.

Сокальский (78)

Нотное приложение: 22-а, b, c, d.

Слогоритм (слоговой ритм, песенный ритм) – ритм произнесения слогов текста в песне. Его образует соотношение слогов по длине, причем мелодический ритм распетых слогов суммируется. Слогоритм позволяет понять

ритмическую систему большей части корпуса русского песенного фольклора. Исключение составляют песни с ярко выраженным моторным ритмом, подчиненным равномерной пульсации (плясовые, солдатские, частушки).

Изображается схематически в виде безвысотной нотной строчки. Графика слогоритмической схемы должна соответствовать форме мелострофы. Изложенная таким образом схема демонстрирует один из универсальных приемов музыкальной композиции – обновление звуковысотного контура при сохранении ритмической основы (изоритмия). Если при этом изменяется также мелодический ритм, слогоритм оказывается искусно укрытым стержнем, на котором разворачивается мелодическая линия.

В русской фольклористике понятие слогоритма является одним из наиболее выработанных аналитических орудий при исследовании песен. Служит обнаружению родства между песнями, отличающимися как словесными текстами, сюжетами, так и напевами. На основании общности слогоритма ряда песен выстраиваются «сёмьи», песенные типы, генетические цепочки и т. п. Эти операции проделываются при помощи моделирования слогоритма, носят гипотетический характер.

Сокальский (78), Молчанова (55)

Нотное приложение: 18-а, в, с; 5-а, в, 23-а, в.

Специфические приемы пения в аутентичном народно-песенном исполнении имеют прямое отношение к конкретной локальной песенной традиции, к определенному песенному стилю и даже отдельному песенному жанру. К примеру, спады, «сбросы», «подъезды», нисходящие и восходящие глиссандо типичны для плачей-причетов, приемы голошёнья (плач) «под язык» и икания присущи свадебному фольклору русско-белорусского пограничья (району Приозерья), включающему часть Витебской, Псковской, Смоленской и Тверской областей. Архаический способ гуканья слышен в брянских веснянках.

Наиболее многогранную характеристику в фольклористике получают эффектные голосовые приемы, несущие определенную эмоционально-смысловую нагрузку. Среди них распространены различного рода спады, скаты, «подъезды», «скольжение» (глиссандо), «взлет», «игра» голосом (вибрация звука типа тремоло), «звяканье» связками (флажолет), словообрывы, сбросы голоса, выкрики, «гуканье», речитации, вставки из междометий и разговорной речи, возгласы («Ах!», «Их!», «Ох!», «Эх!»), недопевание конечных слогов, акцентуация отдельных слогов и слов, огласовка и стяжение согласных, короткое дыхание (перехват), качание звука, иногда детонирование (незначительное завышение или занижение тонов), эффект «вздрагивания» и даже элементы экмелики (известны в восточной музыке).

По словам И. Земцовского, в русском фольклоре – неисчерпаемое богатство певческих приемов, наработанных и переданных песельниками посредством голосового аппарата. Народные певцы свободно владеют и методами красочной выразительности, богато представленными орнаментикой и мелизматикой. Все это способствует расцветиванию и колорированию музыкальной ткани.

Голенищева (24), Шамина (83)

Стихи духовные – термин, имеющий долгую историю, объем его обширен и неоднозначен. Так называют особый жанр, сопряженный с корпусом знаменного распева (т. е. письменный, книжный) и произведения устной традиции. Бытование духовных стихов в русском фольклоре широко территориально, и исторически, стилистический спектр бесконечно разнообразен: духовные стихи бывают близки распеву и романсам, календарным песням и балладам. Это единственный жанр русского песенного фольклора, который продолжает активно существовать в устных традициях. Его история переплетается с книжными песнями.

Васильева (12)

Нотное приложение: 25-а, 30.

Стихира, стихера (от греч. *στυχῆρον* – многостишие) – один из основных и древнейших жанров православной гимнографии, широко представленный в православном богослужении. Как правило, стихиры присоединяются к стиху из Псалма, поющемся перед стихирой, отсюда и название жанра. В службах встречаются стихиры на воззвах, на стиховне, на литии, на хвалитех, Пасхи, Царских часов, на требах, по 50-м псалме, евангельские.

Строй – многозначный термин в музыке. 1. Система звуковысотных отношений между звуками звукоряда. Основные исторически значимые виды строя: пифагорейский (пифагоров), натуральный (обертонный), равномерно темперированный. Пифагорейский и натуральный строи – незамкнутые. Интервалы этих строев отличаются большей, в сравнении с равномерно темперированным строем, выразительностью. Однако их использование в музыке, основанной на гармоническом мышлении, является неудовлетворительным. Равномерно темперированный строй делит октаву на 12 равных полутонов, распределяя комму (микроинтервалы, возникающие при сопоставлении однотипных интервалов в пифагорейском и натуральном строе) между всеми полутонами. Энгармонизм (равенство звуков по высоте при разном их наименовании) возможен только в условиях равномерно темперированного строя. При этом интервалы становятся менее выразительными. В вокальном, хоровом и

инструментальном исполнительстве (инструменты с нефиксированным звуко-рядом) используется зонный строй. 2. Абсолютный высотный строй (например, ля первой октавы = 440 (444) Герц. 3. Обозначение транспонирующих инструментов (Туба in Es, кларнет in A и т. д.). 4. Строй как способ настройки струнных инструментов (например, унисонно-квартовый или терцовый строи балалайки) 5. Строй хора – чистота интонирования в пении. Хоровой строй делится на вертикальный (чистота интонирования между партиями, гармонический строй) и горизонтальный (чистота интонирования партии).

Волконский (14), Зубов (40)

Тайнозамкненность – один из основных принципов знаменной нотации. Мелодический оборот записывается при помощи сочетания некоторых знаков, которые в этом сочетании теряют обычное значение и приобретают новое. Тайнозамкненно записываются лица, фиты и значительная часть осмогласных попевок. Встретив тот или иной тайнозамкненный мелодический оборот, носитель традиции свободно воспроизводит его, извлекая из памяти мелодику и зная принципы распределения слогов в конкретной попевке, лице или фите.

Тесситура (итал. tessitura – ткань) – высотное положение звуков в сольной или хоровой партии по отношению к диапазону голоса или инструмента. Иными словами, тесситура выражает соотношение диапазона партии в конкретном произведении с диапазоном голоса или инструмента. Различают высокую, среднюю и низкую тесситуру. При определении тесситурных условий конкретного произведения следует руководствоваться не только формальным соотношением диапазонов партии и голоса (инструмента), но и иными условиями – динамикой, темпом, наличием или отсутствием инструментального сопровождения, продолжительностью нахождения голоса в высокой или низкой области диапазона.

Тип хора – состав партий, участвующих в исполнении хорового произведения. По типу хоры могут быть однородными (мужскими, женскими или детскими) или смешанными. Смешанные хоры, в свою очередь, бывают полные и неполные. Полный смешанный хор состоит из партий сопрано (дисканты), альты, тенора и басы. В неполных хорах отсутствует одна или несколько партий, например: сопрано, альты, басы без партии теноров. Существуют также многохорные композиции, рассчитанные на несколько (как правило – на два) хоров, партии которых имеют самостоятельное значение. Составы, исполняющие многохорные сочинения, называются двойными, тройными и т. д.

Типология – 1. Логические операции, предпринимаемые исследователем для выявления типов а) как феноменов песенного фольклора; б) как законо-мерных логических отношений разного порядка. 2. Результат, достигнутый в ходе этих операций.

Типология структурная – методика описания и анализа множественно-го текста произведений фольклора в рамках определенного жанра и конкретной локальной традиции. Выполнение операций по методике структурной типологии требует большого (максимально возможного) объема материала. При соблюдении названных условий исследователь получает объективную картину соотношения устойчивых и изменяемых элементов мелодики, ритмики; выявляет стабильный (архетипический) образ.

Ефименкова (34), СМЭС 1 (43)

Тонкий голос (аутентичный термин) – высокий, обычно женский голос, дублирующий в октаву одну из линий нижнего мелодического пласта. Он может быть обусловлен несколькими факторами: социальным статусом поющих (девочки поют тонко, бабы – толсто), певческими возможностями (наличием певицы с умением пения в высоком или запредельно высоком регистре), влиянием традиции клиросного пения, реализацией октавного обертона, естественным образом возникающем в пении обрядовым голосом на открытом пространстве. Общераспространенная точка зрения о распространении тонкого голоса именно в северно-русских традициях требует корректировки: тонкие голоса зафиксированы и в донских казачьих традициях, и в кубанских (например, в пении духовных стихов).

Нотное приложение: 32.

Тремоло – быстрое, многократное повторение одного звука, интервала или аккорда, производимое медиатором (гусли), пальцем (балалайка) или мехом (гармонь).

Тропарь (греч. Тропа́ριον)– происхождение термина спорно, основные версии: лад, пение в эллинской античной культуре; искаженное τρόπος – образец, способ пения; τρέπω – обращать, кружить – как символ идеальной законченной формы, в том числе и молитвенной) – один из основных жанров православной гимнографии. В IV в. так назывались припевы к литургическим песнопениям. Со временем наименование «тропарь» было усвоено целому ряду молитвословий: 1. Одна из главных молитв, выражающая главным образом сакральный смысл праздника или жития святого (в отличие от кондака, повествующего преимущественно о событийной стороне праздника или жития); 2. Молитвы из песней канона (тропари канона); 3. Тропари по

непорочнах (то есть после) на воскресной утрени; 4. Тропари на службе часов; 5. Тропари пророчеств на 6 часе великопостного богослужения.

Фактура (*лат.* *factura* – букв. делание, обработка; в переносном значении – устройство, строение) – музыкальная ткань, способ изложения. В народной песенной традиции фактура – воплощение звукового поведения (многоголосного пения, в некоторых случаях пения и инструментальной музыки). Она формируется традицией и является результатом звукового поведения певцов. Отличается от фактуры авторских музыкальных произведений, где обусловлена содержанием, композиционными принципами, выразительными и техническими возможностями инструментов и голосов. В теории музыки различают типы фактуры: монодическая, полифоническая, подголосочная, аккордовая, гомофонно-гармоническая (часто эти типы образуют смешанный склад).

Фактура народной песни является своеобразным показателем мастерства певческого ансамбля. К деформации фактуры, сложившейся в той или иной традиции, может привести отсутствие хорошего запевалы, дишканта, просто хорошего «песельника». Часто певцы не желают петь отдельно от других участников ансамбля, так как песня, по их мнению, не получается, становится «неправильной». При этом в одноголосном исполнении певец как бы «собирает» фактуру, пытается воссоздать ее в линейном изложении песни. В региональных песенных традициях сложились определенные типы фактуры, особенно в песнях раннего стилевого пласта (календарь, свадьба, хоропроводные, ранняя лирика). Так, для Русского Севера характерна гетерофония, однорегистровая и двухрегистровая; в мастерских ансамблях встречается так называемое инвентирование (термин Е. В. Гиппиуса, когда один из голосов «оплетает» другой, при этом функции простого ведения напева и сложного, украшающего, не закреплены за участниками ансамбля, в процессе пения они могут свободно меняться ролями).

Для западнорусских традиций (Брянская и Калужская области, русско-белорусское пограничье) характерен бурдон. Для южнорусских традиций (Белгородская, Курская, Воронежская, Тамбовская, отчасти Рязанская области) – гетерофонная фактура с дифференциацией голосов, нередко с элементами бурдонирования, а также функциональное двухголосие с выделением верхнего голоса. В традициях Смоленщины, псковско-новгородских традиций основой является гетерофонное пение разной степени плотности. В протяжных песнях донских казаков – пение с дишкантом.

Филировка – умение певца плавно изменять динамику тянущегося певческого звука от forte к piano и наоборот, сохраняя силу подкладочного давления воздушной струи.

Фита (происхождение названия спорно, основная версия: от сокр. греч слова θέμα – тема) тайнозамкнутый, чаще всего – пространственный мелодический оборот, в начертании которого участвует знак θ в сочетании с другими знаками. Конкретная фита распознается по знакам, расположенным справа и слева от него. Чаще всего фитные обороты выделяют длинием особо важные сакральные слова текста. Большинство фитных оборотов весьма пространственны, могут состоять при переводе в нотолинейное письмо из нескольких десятков (до 90) звуков. С конца XV – начала XVI вв. появляются фитники – сборники, содержащие справочный материал о фитах. Определенные фиты встречаются во многих песнопениях, употребление других – крайне редкое. Фиты имеют наименования, происхождение которых связано (по М. В. Бражникову) с:

- характером мелоса (кудрява, светла, мрачна и т. д.),
- словами из известных песнопений, распетых данной фитой (утешительна (распев слова утешителю), ужасна (распев слова ужасом) и т. д.),
- составом знаков, входящих в начертание фиты (поводна, сложитна и т. д.),
- греческими словами (хабува, иразма и т. д.),
- происхождении некоторых наименований спорно или неизвестно (кобыла).

Бражников (7), Григорьев (26)

Приложение 2, d.

Хомония – см. **Наонное пение**.

Цвет – Категория цвета – одна из универсалий культуры, она лежит в основе разнообразных классификаций (социальных, возрастных, пространственных и пр.), является древнейшим средством информации. В народной культуре это своеобразная знаковая система, являющаяся важной составной частью космогонических представлений, во многом обусловлена национальной (этнической) картиной мира. Собственно цвет обозначает не столько колористику, сколько качество того или иного предмета, явления, человека (красная девица, лазоревый цветок, черная зависть, зеленая тоска). В цветовом коде народной культуры наибольшим семантическим и символическим смыслом наделена цветовая триада белый-черный-красный. Богатую

символику в традиционной русской культуре имеют желтый (в том числе, золотой), зеленый, синий, пестрый, причем символика каждого цвета неоднзначна. Напр., белый может соотноситься с понятиями смерти, чистоты (целомудренности), святости, мудрости, а также – смерти, неподвижности, чужести, молчания. Зеленый ассоциируется с обновлением, весной, молодостью и – зельем (отравой), завистью, злом. Украшение вещей, окрашивание их значило завершение их «делания», введение их в пространство культуры – оживление, наделение необходимыми свойствами (роспись посуды, прялок, цветовая гамма одежды и пр.). Цветовая символика пронизывает практически всю обрядовую культуру и широко используется всеми фольклорными жанрами. Цветовые обозначения составляют значительную часть так называемых постоянных эпитетов (зеленый сад, белый свет, синее море, желтые кудри).

Цепная строфа – тип строфы, в которой последний стих/два стиха предыдущей строфы переносятся в следующую в качестве начального. Перемещение единицы текста, соединение ее с разными частями напева – яркий композиционный прием. Цепная строфа – принадлежность большинства свадебных песен, хороводных, плясовых.

Нотное приложение: 2-а, 22-а.

Цепное дыхание – специфический вокально-хоровой прием, служащий выработке непрерывного звучания хорового коллектива. Певцы берут дыхание одновременно, как бы по цепочке, стараясь избегать одновременного вдоха. Особое внимание при этом уделяется соединению без дыхания слов и фраз. При цепном дыхании достигается слитное исполнение значительных по продолжительности фрагментов или целого хорового произведения. Цепное дыхание применяется во многих произведениях профессиональной хоровой культуры, а также является неотъемлемой частью в некоторых традициях русского песенного фольклора и древнерусского певческого искусства. Выработка навыков цепного дыхания в хоре или вокальном ансамбле – важная и трудная задача руководителя коллектива. Певцы стараются брать дыхание незаметно, в разное с соседом по партии время, вливаясь в звучание хора после вдоха без акцента, с мягкой атакой звука. Выработка навыков цепного дыхания требует приобретения навыка своевременного и заблаговременного до окончания запаса воздуха взятия дыхания певцами, аккуратного вступления после взятия дыхания. При разучивании произведения, предполагающего цепное дыхание, важно стремиться с самого начала освоения следить за тем, чтоб певцы не брали дыхание между словами или фразами.

Цепной повтор – повтор стиха или его части, которые переходят из конца строфы в начало следующей. Повтор может точным или непринципиально измененным. В протяжной цепной повтор имеет особое значение: повторенная вначале строфы часть стиха приходится на интонационный тезис и произносится цельно, без словообрывов и больших распевов, как бы заново собирается после рассредоточенного произнесения в развивающей части строфы.

Нотное приложение: 2-d, 22-a.

Элементы хоровой звучности – основные компоненты, наличие которых позволяет состояться совместному пению как хоровому искусству. В отличие от пения случайных, неподготовленных и нескоординированных певцов, хоровое исполнение обязательно включает в себя различные виды общего и частного хорового ансамбля: верную интонацию, тембровый, динамический, темповый орфоэпический и др. См. также **Ансамбль хоровой**.

Пигров (63), Романовский (70), Чесноков (81)

Этническое певческое поведение – интеллектуальная деятельность, проявляющаяся в этномузыкальном мышлении, звуковоспроизведении, содержащем автоматические и стереотипные компоненты; зависящая от характера восприятия и проявления эмоций; являющаяся навыком, сформированным в процессе вокального воспитания, включающего обучение народному пению; обусловленная адекватным регулированием данной деятельностью в соответствии с условиями объективной внешней ситуации. Формируется на основе этномузыкального мышления, являющегося сложным психическим процессом, реализующемся в форме наглядно-образного, художественного, практического по характеру решаемых задач, интуитивного по степени развернутости во времени и продуктивного по степени новизны. Сформированность этномузыкального мышления определяется способностью песнетворчества в коллективе и индивидуально, что подразумевает: восприятие, понимание и умение творить многоголосное полотно песни соответственно принятым в конкретной традиции нормам и правилам. В результате обучения народному пению формируется тип певческого поведения – этнический. Этнопевческое поведение сознательно регулируется певческой деятельностью адекватно условиям культуры конкретной локальной традиции, ее звуковой среде, исполнительским особенностям, соответствующим жанрам произведений искусства устной традиции, ритму быта, включает песнетворческую деятельность. Компоненты песнетворчества – свобода вокального мышления, выражение смысла песни, импровизация.

Шастина (88)

Этническое самосознание, этническая самоидентификация, этническая идентичность – эмоционально-когнитивный процесс осознания принадлежности человека к определенной этнической общности, что обычно материализуется в *этнониме*. Сложности с определением этнической самоидентификации возникает у потомков межэтнических браков. У большинства народов мира принадлежность к этносу определяется по отцу, однако имеются исключения, когда принадлежность к этносу определяется по матери. Сегодня принадлежность этносу отца или матери зачастую определяется (выбирается) самим потомком – конкретным человеком.

Этногенез (от греч. *ethnos* ἔθνος – народ, группа людей и *genesis* γένεσις – начало, возникновение) – процесс формирования и развития этноса.

Этнография (от др-греч. ἔθνος – народ и γράφω – пишу) – наука, изучающая народы и другие этнические образования, их происхождение (этногенез), состав, расселение, культурно-бытовые особенности, а также их материальную и духовную культуру. Отечественные ученые определяли этнографию как дисциплину, изучающую быт отдельных племен и народов, стремящуюся отыскать законы, согласно которым шло развитие человечества на низших ступенях культуры.

Этнология (от греч. ἔθνος – народ, племя и *logos* – слово, понятие, учение) – наука, изучающая этнические процессы, под которыми понимаются разнообразные аспекты жизнедеятельности этносов, других этнических общностей. В задачи этнологии входит также изучение в сравнительном и аналитическом аспектах культурного многообразия народов, содержание и формы этничности, исторические формы и современное существование этнических общностей, межэтнические взаимодействия (отношения), политические функции этничности и этнонациональная политика. Отличительной особенностью этнологии являются полевые исследования и этнографический метод включенного наблюдения. Понятия «этнология» и «этнография» нередко употребляются как синонимы или предпочтение отдается одному из этих терминов. Так, в отечественном народоведении в XVIII–XIX вв. в основном употреблялось понятие «этнография», тогда как в западноевропейских странах употреблялись понятия «антропология» и «этнология».

Этноним (греч. ἔθνος – народ, племя и ὄνομα – имя) – название этноса, племени, племенного союза, народа, субэтнической группы (русские, итальянцы, кривичи, половцы, гуцулы, казаки и т. п.). Различаются автоэтно-

нимы – самоназвания этносов, не совпадающие с принятым официальным названием (якуты – саха, суомалайнен – финны, остыган – кеты и т. д.)

Этнические контакты – различные виды и формы связей и взаимодействия этносов, процесс взаимодействия этнических систем. Этнические контакты происходят во всех сферах жизни: экономической, социальной, политической, духовной, жилищно-бытовой, брачно-семейной и др.

Этнос – слово имеет греческое происхождение (др.-греч. ἔθνος) переводится как «народ». Этнос представляет собой совокупность людей, объединенных такими важнейшими признаками, как общность происхождения, языка, территории проживания; материальной и духовной культуры и традиций. Определенную роль играют сложившиеся стереотипные представления об особенностях внешнего облика человека, принадлежащего данному этносу. Это антропологические признаки (физический облик), функциональные (голос, мимика, жесты, манеры), социальные (оформление внешности, одежда, косметика, украшения и др.). Часто понятие «этнос» воспринимается как синоним понятия «народ». Наиболее древней формой этноса был род – общность людей, связанных кровным родством, объединение нескольких родов привело к формированию племени.

Список литературы

1. Андреев В. И. Педагогика высшей школы. Инновационно-прогностический курс: учеб. пособие / В. И. Андреев. – Казань: Центр инновационных технологий, 2013. – 500 с.
2. Архангельский областной словарь. Вып. 1–15. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.philol.msu.ru/~dialectology/dictionary/> (дата обращения: 04.07.2023).
3. Асафьев Б. В. Речевая интонация. – Москва; Ленинград : Музыка, 1965. – С. 19–20.
4. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса : учебное пособие / Д. Л. Аспелунд. – Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2019. – 180 с. [Электронный ресурс]. – URL: <https://e.lanbook.com/book/118730> (дата обращения: 04.07.2023). – Загл. с экрана.
5. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии : учебное пособие / В. А. Багадуров. – Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2018. – Часть I – 468 с. [Электронный ресурс]. – URL: <https://e.lanbook.com/book/107998> (дата обращения: 04.07.2023). – Загл. с экрана.
6. Безбородова Л. А. Дирижирование : учеб. пособие для студентов пед. учеб. заведений и музык. колледжей / Л. А. Безбородова. – Москва : Флинта, 2000. – 213 с.
7. Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева : исследование / М. В. Бражников ; общ. ред. Н. Серegiной, А. Крюкова. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1984. – 302 с.
8. Бражников М. В. Русская певческая палеография / М. В. Бражников ; М-во культуры Российской Федерации, Российская акад. наук, Российский ин-т истории искусств, Санкт-Петербургская гос. консерватория. – Санкт-Петербург : РИИИ : СПбГК, 2002. – 260, [2] с., [16] л. ил.
9. Варламов А. Е. Полная школа пения: Учебное пособие. 4 изд., стер. – Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2012. – 120 с.: нот. – (Мир культуры, истории и философии).
10. Васильева Е. Е. «Вспомни» / Е. Е. Васильева // Песенная лирика устной традиции : научные статьи и публикации / сост. и отв. ред. И. И. Земцовский. – Санкт-Петербург : Изд-во Рос. ин-та истории искусств, 1994. – С. 54–75. – (Фольклор и фольклористика).

11. Васильева Е. Е. Историческая поэтика: музыкальный язык фольклора как процесс (из ненаписанной главы) / Е. Е. Васильева // Морфология праздника : сборник статей. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – С. 34–50.

12. Васильева Е. Е. О покаянных и духовных стихах в русской культуре / Е. Е. Васильева // Христианство в регионах мира / Сост. Т. А. Бернштам. – Санкт-Петербург : МАЭ РАН (Кунсткамера), 2008. – Вып. 2. – С. 246–280. [Электронный ресурс]. – URL: www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-02.../978-5-02-025234-9_11.pdf (дата обращения: 04.07.2023).

13. Вокал. Краткий словарь терминов и понятий / Сост. Н. А. Александрова. – Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2015. – 352 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература)

14. Волконский А. М. Основы темперации / А. М. Волконский. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Композитор, 2003. – 64 с.

15. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. – Москва; Ленинград : Изд-во Академии Наук, 1948; его же. Зонная природа темпа и ритма, Москва, 1950; его же, Зонная природа динамического слуха. Москва, 1955; его же. Зонная природа тембрового слуха, Москва, 1956.

16. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. – Москва : ПСТБИ, 2004. – Т. 1. – 592 с.

17. Гвоздецкий А. А. Хоровой класс студентов-народников: некоторые методологические проблемы // ТРУДЫ СПбГИК. – 2013. – № 197. – С. 78–82. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horovoy-klass-studentov-narodnikov-nekotorye-metodologicheskie-problemy> (дата обращения: 07.07.2023).

18. Гвоздецкий А. А. Хоровая аранжировка // Васильева Е. Е. Народные песенные традиции и инновации в образовательном и творческом процессе : учебно-методическое пособие / Е. Е. Васильева, А. А. Гвоздецкий, Т. С. Молчанова, В. М. Сивова; М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. ин-т культуры, Центр непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2020. – С. 63–80.

19. Гвоздецкий А. А. О киноварных пометах знаменного распева // Вестник СПбГИК. – 2016. – № 2 (27). [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-kinovarnyh-pometah-znamennogo-raspeva> (дата обращения: 04.07.2023).

20. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. – Москва : Музыка, 1983. – 288 с.

21. Гиппиус Е. В. Интонационные элементы русской частушки / Е. В. Гиппиус // Избранные труды в контексте белорусской этномузыкологии / Е. В. Гиппиус ; ред.-сост. З. Можейко. – Минск : Тэхналогія, 2004. – С. 147–176.

22. Гиппиус Е. В. От составителя / Е. В. Гиппиус // Двадцать русских народных песен в звукозаписях Е. Линевой, М. Пятницкого, З. Эвальд, Е. Гиппиуса. 1897–1935 / сост., нотирование и общ. ред. Е. В. Гиппиуса. – Москва : Сов. композитор, 1979. – С. 5–7.

23. Глинка-Измайлов А. Н. Полезные советы молодым певцам и певицам : учебное пособие / А. Н. Глинка-Измайлов. – Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2019. – 40 с. [Электронный ресурс]. – URL: <https://e.lanbook.com/book/118735> (дата обращения: 04.07.2023). – Загл. с экрана.

24. Голенищева Е. Е. Специфические приемы народно-песенного исполнительства в российской фольклористике / Е. Е. Голенищева // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – Челябинск: ГАКИ, 2016. – № 3 (47). – С. 113–119.

25. Голос в культуре. Артикуляция и тембр: Сборник статей / Федер. агентство по культуре и кинематографии. Рос. ин-т истории искусств: [Ред.-сост.: И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко]. – Санкт-Петербург: ГНИУК РИИИ, 2007. – 142 с.

26. Григорьев Е. А. Пособие по изучению церковного пения и чтения / 2-е изд., дополненное и переработанное. – Рига : Рижская Гребенщиковская старообрядческая община, 2001. – 318 с.

27. Денисов Н. Г. Старообрядческая богослужебно-певческая культура : вопросы типологии / Н. Г. Денисов; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. истории русской музыки. – Москва : Прогресс-Традиция, 2015. – 574, [64] с., [56] л. ил.

28. Диалектологический атлас русского языка. Центр Европейской части СССР. Вып. 1: Фонетика / Под ред. Р. И. Аванесова и С. В. Бромлей. – Москва : Наука, 1986.

29. Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. Публикация, перевод, исследование и комментарии В. В. Протопопова. – Москва : Музыка, 1979. – (Памятники русского музыкального искусства).

30. Дмитриевский Г. А. Хороведение и управление хором : Элементарный курс : учебное пособие : 12+ / Г. А. Дмитриевский. – Изд. 4-е, стер. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань; Планета музыки, 2013. – 110, [1] с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).

31. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – Москва : Музыка, 2000. – С. 140–171.

32. Дорохова Е. А. Этнокультурные «острова»: пути музыкальной эволюции : песенный фольклор русских сел Курского Посемья и Слободской Украины : со звуковым приложением : монография / Е. А. Дорохова ; ГИИ. – Санкт-Петербург : Композитор Санкт-Петербург, 2013. – С. 14–41.

33. Емельянов В. В. Развитие голоса: Координация и тренинг В. В. Емельянов. – Санкт-Петербург : Лань, 2000. – 190 с.

34. Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть : междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшенги (Вологодская область) / Б. Б. Ефименкова. – Москва : Сов. композитор, 1980. – 392 с.
35. Захарова К. Ф. Диалектное членение русского языка К. Ф. Захарова, В. Г. Орлова. – Москва : Просвещение, 1970. – 168 с.
36. Заседателев Ф. Ф. Научные основы постановки голоса / Ф. Ф. Заседателев. – Изд. 6-е. – Москва : URSS : ЛИБРОКОМ, 2012. – 114 с.
37. Земцовский И. И. Артикуляция фольклора, как знак этнической культуры / И. И. Земцовский // Этнознаковые функции культуры / Отв. ред. Ю. В. Бромлей. – Москва : Наука, 1991. – 224 с.
38. Земцовский И. И. Музыкальная диалогика / И. И. Земцовский // Из мира устных заметок : Заметки впрок (в 70-летию И. И. Земцовского). – Санкт-Петербург : РИИИ, 2006. – С. 166–183.
39. Земцовский И. И. Русская протяжная песня. Опыт исследования / И. И. Земцовский. – Ленинград : Музыка, 1967. – 195 с.
40. Зубов А. Ю. Строй музыкальный // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/4436366> (дата обращения: 16.07.2023)
41. Ивакин М. Н. Хоровая аранжировка : учеб. пособие / М. Н. Ивакин ; М-во образования РФ. – Москва : ВЛАДОС, 2003. – С. 5–220.
42. Исаева С. А. Речевая обусловленность музыкально-фольклорной артикуляции / С. А. Исаева, Т. Н. Гулая // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 1. – С. 126–129. [Электронный ресурс]. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-1.26> (дата обращения: 14.09.2023).
43. Календарные обряды и песни / Рос. Акад. музыки им. Гнесиных ; [редкол.: Пашина О. А. (отв. ред.) и др.]. – Москва : Индрик, 2003. – 754 с. : ил. – (Смоленский музыкально-этнографический сборник).
44. Калугина Н. В. Методика работы с русским народным хором : учебник для муз. вузов / Н. Калугина ; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, Кафедра хорового дирижирования. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Музыка, 1977. – 255 с.
45. Кантарович В. С. Гигиена голоса / В. С. Кантарович. – Москва : Музгиз, 1955. – 156 с.
46. Качуровский В. И. Педагогика высшей школы: учеб. пособие / В. И. Качуровский; Перм. гос. над. исслед. ун-т. – Пермь, 2015. – 150 с.
47. Кочнева И. Вокальный словарь / И. Кочнева, А. Яковлева. – Изд. 2-е. – Ленинград: Музыка, 1988. – 70 с.
48. Кручинина А. Н. Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII в. // Певческое наследие древней Руси (история, теория, эстетика) /

СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова; каф. музыкальной этнографии и древнерусского певческого искусства; Научная библиотека им. М. С. Грушевского (г. Одесса). Отдел искусств. – Санкт-Петербург: Ut, 2002. – С. 46–150.

49. Лапин В. А. Историческая проблематика русского музыкального фольклора : дис. ... д-ра искусствоведения в форме науч. докл. : 17.00.02. / В. А. Лапин. – Санкт-Петербург, 1999. – 56 с. : ил.

50. Лапин В. А. Об одном ритмическом типе русских свадебных песен / В. А. Лапин // Народная музыка: история и типология. Памяти профессора Е. В. Гиппиуса / В. А. Лапин, Е. Е. Васильева. – Ленинград : РИИИ, 1989. – С. 116–134.

51. Линева Е. Э. Оригинальные народные выражения и замечания о пении / Е. Э. Линева // Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Линевой. – Санкт-Петербург : Изд-е Имп. Академии наук, 1904. – Вып. 1. – С. XLVII–XLVIII.

52. Макаровская М. В. Современные традиции исполнения песнопений литургии в старообрядческих общинах / М. В. Макаровская ; М-во культуры Российской Федерации, Российская акад. музыки им. Гнесиных. – Москва : [б. и.], 1999. – 20 с.

53. Медведева М. В. Методика хоровой аранжировки для руководителей песенных фольклорных коллективов / М. В. Медведева. – Москва : ВНИЦНТИКПР, 1982. – 55 с.

54. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению. Учебное пособие для студентов педагогических институтов. – Москва : Просвещение, 1987. – 95 с.

55. Молчанова Т. С. «Что на речке на Волге»: об одной свадебной песне Пооредержья / Т. С. Молчанова // Труды. – Санкт-Петербург, 2009. – Т. 184 : Материалы Кирилло-Мефодиевских чтений. Вып. 2 / науч. ред. В. А. Щученко. – С. 309–320.

56. Морозов Д. В. Методика стилевого распевания народно-певческого коллектива в гнесинской хормейстерской школе // Материалы Всероссийских научно-практических конференций в рамках фестиваля-конкурса «Вечные истоки». – Москва : ПРОБЕЛ, 2000. – С. 72–87.

57. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / ИП РАН; МГК им. П. И. Чайковского; Центр «Искусство и наука». – Москва : Институт психологи РАН, 2002. – 592 с.

58. Муттер Н. В. Формирование репертуара народного певца / Н. В. Муттер // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 4 (29). – С. 49–54. [Электронный ресурс]. – URL: <https://musalm.ru/2017-4-3-3.html> (дата обращения 13.09.2023).

59. Назаренко И. К. Искусство пения : Очерки и материалы по истории, теории и практике худож. пения : Хрестоматия / И. К. Назаренко. – Изд-е 3-е,

доп. – Москва : Музыка, 1968. – 621 с.

60. Ново-Иерусалимская школа песенной поэзии: псалмы на литейных нотах. Христианство: традиции православия ; кн. 1. Вып. 2 / Рос. акад. нар. хозяйства и гос. службы, СПбГИК, фак. искусств, каф. рус. нар. песен. искусства ; сост., ред.: В. А. Лапин, В. В. Шмитд ; подгот. текста, авт. предисл., коммент. Е. Е. Васильева. – Москва : Летний сад, 2021. – С. 300–301. – (Наследие).

61. Ольхов К. А. Теоретические основы дирижерской техники / К. А. Ольхов. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отд-ние, 1984. – 160 с.

62. Печенкин Г. Б. Пение на глас. Самогласны и запевные строки (напевы самогласнов малого распева и запевных стихов для распева наречь). Обиходное осмогласие. Опыт исследования, истолкования, практики знаменного пения и методика обучения. – Москва : Общество свт. Иова, 2009. – 120 с.

63. Пигров К. К. Руководство хором : [учебное пособие для очных, заочных и вечерних отделений музыкальных училищ и высших музыкальных учебных заведений] / Под ред. К. Птицы. – Москва : Музыка, 1964. – 220 с.

64. Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII–середины XVIII века: источниковедение, история, теория / Н. Плотникова; Гос. ин-т искусствознания. – Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2015. – 339 с.

65. Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси : очерки теории и стиля / Г. А. Пожидаева ; Высшее театральное училище (ин-т) им. М. С. Щепкина при Гос. акад. Малом Театре России, Гос. акад. славянской культуры. – Москва : Знак, 2007. – 876, [1] с., [24] л.

66. Пономарьков И. Строй и ансамбль хора / И. Пономарьков // Работа в хоре. – Москва : Профиздат, 1964. – С. 196–225.

67. Попов М. Б. К вопросу о падении редуцированных гласных в древнерусском языке: хронология, фонологический механизм, отражение в памятниках // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2015. – No 5. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-padenii-redutsirovannyh-glasnyh-v-drevnerusskom-yazyke-hronologiya-fonologicheskiiy-mehanizm-otrazhenie-v-pamyatnikah> (дата обращения: 09.07.2023).

68. Пропп В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров / В. Я. Пропп // Фольклор и действительность / В. Я. Пропп. – Москва : Наука, 1976. – С. 34–45.

69. Псковский областной словарь с историческими данными. Вып. 1–25. [Электронный ресурс]. – URL: <http://msk.phil.spbu.ru/nauchnyeyemy/pskovskii-oblastnoi-slovar-s-istoricheskimi-dannymi> (дата обращения: 04.07.2023).

70. Романовский Н. В. Принципы работы над строем в хоре Н. В. Романовский // Проблемы хорового строя. Духовная музыка в репертуаре детских хоров : [сборник статей] : для руководителей детских и молодежных хоровых

коллективов. Вып. 3 / авт.-сост. И. В. Роганова. – Санкт-Петербург : Композитор, 2015. – С. 41–69. – (Современный хормейстер).

71. Рудин Л. Б. Руководство по голососбережению. – Москва : Граница, 2020. – 456 с.

72. Рудиченко Т. С. Словарь народной исполнительской лексики / Т. С. Рудиченко // Донская казачья песня в историческом развитии / Т. С. Рудиченко. – Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004. – С. 317–374.

73. Русская диалектология: учебник для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / С. В. Бромлей, Л. Н. Буланова, О. Г. Гецова и др.; под ред. Л. Л. Касаткина. – Москва : Издательский центр «Академия», 2005. – 288 с.

74. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Сборник кантов XVIII века : (в извлечениях); из рукописных фондов Государственного Исторического Музея. / прил. к 4. разд. книги Т. Ливановой «Русская Музыкальная культура XVIII века», т. 1. – Москва : Музгиз, 1952. – 136 с.

75. Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны : 1689–1762 : виватные, панегирические, покаянные, навигацкие, застольные, пасторальные, любовные / изд. подгот. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, А. В. Стрельников. – Санкт-Петербург : Композитор, 2002. – XIX, 213 с.

76. Славянские древности: Этнолингвистический словарь под ред. Н. И. Толстого. В 5-ти томах. – Москва: Международные отношения, 1999–2012.

77. Словарь русских народных говоров. – Вып. 1–46. [Электронный ресурс]. – URL: <http://iling.spb.ru/vocabula/srng/srng.html> (дата обращения: 04.07.2023).

78. Сокальский П. П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки / П. П. Сокальский // Русская мысль о музыкальном фольклоре : материалы и документы : [учеб. пособие для муз. вузов] / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, каф. истории музыки ; вступ. ст., сост. и коммент. П. А. Вульфюса. – Москва : Музыка, 1979. – С. 140–152.

79. Успенский Б. А. Архаическая система церковнославянского произношения : (Из истории литург. произношения в России) / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – Москва : Изд-во МГУ, 1968. – 156 с.

80. Фишер Дж. Голос. 99 упражнений для тренировки, развития и совершенствования вокальных навыков / Джемери Фишер, Гиллиан Кейс; перевод с англ. Д. Халиковой. – Москва : Азбука Бизнес, Азбука-Аттикус, 2017. – 192 с.

81. Чесноков П. Г. Хор и управление им : пособие для хоровых дириже-

ров / Ред. и примеч. С. В. Попова. – 2-е изд. – Москва : Музгиз, 1952. – 224 с.

82. Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси : переводы, исследования, комментарии / Д. С. Шабалин. – Краснодар : Совет. Кубань, 2014. – 344 с. – (Материалы и исследования по древнерусской музыке).

83. Шамина Л. В. Народное пение – компонент традиционной культуры. – Москва : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. – 40 с.

84. Шамина Л. В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. – Москва : Музыка, 1985. – 176 с.

85. Шамина Л. В. Школа русского народного пения / Л. В. Шамина; Моск. гос. фольклор. центр «Рус. песня», Всерос. муз. о-во. – Москва : Изд-во Русская песня, 1997. – С. 28.

86. Шарипов Ф. В. Педагогика и психология высшей школы: учеб. пособие / Шарипов Ф. В. – Москва : Логос, 2012. – 448 с.

87. Шастина Т. В. Освоение фольклорных текстов в ансамблевом пении // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 1 (34). – С. 168–172.

88. Шастина Т. В. Основы обучения детей народному пению средствами традиционной певческой культуры: учебное пособие. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2008. – 108 с.

89. Шастина Т. В. Русская вокальная школа: традиции и перспективы // Вестник СПбГИК. – 2020. – № 4 (45). – С. 140–144.

90. Шастина Т. В. Формирование этнопевческой культуры студентов современного вуза // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 3 (36). – С. 105–109.

91. Шастина Т. В. Этновокальное воспитание в современной социокультурной среде // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2012. – № 11. – С. 35–38.

92. Шастина Т. В. Этновокальное образование сегодня: векторы развития // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 2 (47). – С. 114–119.

93. Шастина Т. В. Этновокальная педагогика как отрасль современной педагогической науки и практики // Общество: социология, психология, педагогика. – 2023. – № 2. – С. 164–168.

94. Юссон Р. Певческий голос : Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон. – Москва : Музыка, 1974. – 261 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1.

Диалектологическая карта русского языка 1965 г. Источник:
 Захарова К. Ф. Диалектное членение русского языка / К. Ф. Захарова, В. Г. Орлова.
 М.: Наука, 1970. 2-е изд.: М.: Едиториал УРСС, 2004.



Приложение 2. К терминам по древнерусскому певческому искусству

а

Источник: Головатенко В., прот. Извещение о знамени киевском // Церковное пение. Актуальные проблемы русской и греческой гимнологии: Храм Рождества Пресвятой Богородицы (при Санктпетербургской государственной консерватории имени Николая Андреевича Римского-Корсакова). СПб.: СПбГК, 2023. – URL: https://nativitas.ru/De_nota_quadrata_rossica (Дата обращения 01.12.2023)

Киевская нотация, квадратная нотация, топорики:

Вре-стѣ чко-е мѣ по-кла-на-е мса бла-ды ко
и сва-чѣ-е ко-сисре-се-нї-е чко-е сла-вимъ.

б

Источник: Крюковой букварь. Урок первый // Дьячье око. – URL: <http://dyak-oko.mrezha.ru/bukvar/lesson1.html> (дата обращения 02.12.2023)

Обиходный звукоряд.


простое мрачное светлое тресветлое
*Г *Н Ц Г Н • М П Ш М П Ш

d

Фига.

Источник: Служба Святой Пасхи. – Москва : Изд. отд. Моск. Патриархата, 1982 (репринт певческой рукописи 1913 г. И. Ф. Гущенко). – С. 24.

гласъ ѧ.



ВѢ ТИ СА СВѢ ТИ СА НО
 ВЪ И І Е РО СА Л И М Е
 С Л А В А Б О Г О С П О Д Н А Н А
 Т Е Б Ѣ В О З С І А Л И К Х И
 Н Ы Н Ѣ И К Е С Е Л И С А
 С І С Ѧ Н Е — Т Ы — Ж Е —
 Ч И — С Т А А К Р А С Х И С А
 Б О Т О Р О Д И Ц Е — Ѧ В С Т А
 Н И И Р О Ж Е С Т К А Т В О Е Г О

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

**Приложение 3.
К терминам по традиционной песенной культуре
1-а**

Архангельские былины № 360
Мезенский р-н Архангельской обл.

$\text{♩} = 82$

1. Да не до-ро-го не з(ы)-ла - то, не ци - сто се - - - ре - бро,

2. Когда зла - то где, се - ре - бро ми - ну - - - и - цьсэ.

3. Мо-ло - де-цька-та лю - бовь не по - за - бы - - - ди - цьсе.

4. И-шше пе - рва по - е - ска да бо - га - ты - - - рска - я,

5. И-шше пе-рва-та по - е - ска да И-ли-и Му - - ро - м(ь)ца.

Да не дорого не злато, не чисто серебро:
Когда злато где, серебро минуицьсэ;
Молодецька-та любовь не позабы[у]дицьсе!..
Ишше перва поеска да богатырская,

- 5 Ишше перва-та поеска да Ильи Муромця:
У Илеюшки-то конь-от да как сокол летит,
А Илья-та на кони как молощцём силит.
Отправлялсэ стары казак Илья Муромець
Он на ту на славу да на великую,
10 Он на ту похвалу да на предивную;
А ишше заповеть-то клал сибе великую:
«А-й мне-ка ехать бы дорогою – не подорож(н)ичеть,
Не подорожничь, ехать – не кроволитьничь,
Мне-ка Осподу Богу да помолитисе,
15 Ко святым-де мошам мне-ка приложытисе!»

Начальные слоги и первая сильная стиховая позиция, к которой они тяготеют, выделены графически. Нормативна двухсложная анакруза; в двух из пятнадцати стихов анакруза трехсложная.

1-в

Муз.-пес. фольклор Ленинградской области, приложение № 3
 Лодейнопольский р-н Ленинградской обл.

$\text{♩} = 100$

1. Из - за я - бло - ни во - да про - шла,
 из - за я - бло - ни во - да про - - шла,

2. Что про - шла и про - - ка - ти - - - ла - - си,
 что про - шла и про - ка - ти - - - ла - си.

1. Из-за яблони вода прошла,
 Из-за яблони вода прошла.
2. Что прошла и прокатилася
3. По уезду по Олонецку,
4. По правленью Заостровскому,
5. По погосту по Никольскому,
6. По деревенки по Рекинчам,
7. Мимо оконья Иванова
8. Протекла да быстра речинька.
9. Как сёводняшной Господён день
10. Здешевились добры молодцы –
11. Два да три дают на денежку,
12. А четыре на копеечку.
13. Как в сёводняшной Господён день
14. Здоровились красны девушки –
15. За одну давали сто рублей,
16. За другую целу тысячу.

Все численные показатели в этом тексте константны (неизменны): девяти-
 тисложная слоговая норма, двухсложная анакруза, дактилическая клаузула.

2-а

Муз.-пес. фольклор Ленинградской области, № 265

Подпорожский р-н Ленинградской обл.

$\text{♩} = 140$

1. Тра-вы мо - и, тра - - - вы, тра-вы шё - лко - вы - - - е, ||
 тра - вы шё - лко - вы - е, да лу - га зе - лё - ны - е.

2. Тра-вы шё - лко - вы - - - е, лу - га зе - лё - ны - - - е. ||
 Что ль по э - тим тра - вам хо - жу, не на - хо - жу - ся.

- | | |
|--|---|
| 1. Травы мои, травы, Травы шёлковые, Травы шёлковые, да Луга зелёные. | 4. Кого сердце любит – Того не налюблюся. Хороша девочка, да Писарева дочка. |
| 2. Травы шёлковые, Луга зелёные. Что ль по этим травам Хожу не нахожуся. | 5. Хороша девочка, да Писарева дочка. Хорошо учила да Речи говорила. |
| 3. Что ль по этим травам Хожу не нахожуся, Кого сердце любит – Того не налюблюся. | 6. Хорошо учила да Речи говорила. Речи говорила да Плакать не велела. |

Нотированы 2 из 6-ти строф. В этой хороводной песне безостановочное движение четко регулировано. В конце строфы нет остановки, но смена контрастных частей напева обеспечивает восприятие формы.

2-bСевернорусская причеть № 40
Нюксеницкий р-н Вологодской обл.

$\text{♩} = 176$

1. О - и то-ш - нё - ше-нько, мой ро - ди - мой ты ба - тю - шко!

2. О - и то-ш - нё - ше-нько, ты о - ста - вил жо, ба - тю - шко!

3. О - и то-ш - нё - ше-нько, ты ме - ня, мо - ло - дё - ше - ньку,

4. О - и то-ш - нё - ше-нько, ты ма - лу да ма - лё - ше - ньку,

5. О - и то-ш - нё - ше-нько, во глу - пе у - ме - ра - зу - ме!

6. О - и то-ш - нё - ше-нько, как я жить-то ста-ну, ба - тю-шко!

1. О-и тошнёшенько, мой родимой ты батюшко!
2. О-и тошнёшенько, ты оставил жо, батюшко!
3. О-и тошнёшенько, ты меня, молодёшеньку,
4. О-и тошнёшенько, ты малу да малёшеньку,
5. О-и тошнёшенько, во глупе уме-разуме!
6. О-и тошнёшенько, как я жить-то стану, батюшко!

Нотированы все 6 строф причитания. Распетое восклицание в начале строфы, замирающее на одном тоне окончание и выдох-всхлип в конце создают рельефную мелодико-интонационную форму.

2-с

Муром № 44

Муромский р-н Владимирской обл.

$\text{♩} = 78$

1. А ба - ю, ба - ю, ба - ю,

2. Не ля - жи - ська на кра - ю.

3. При - дёт се - ре - нь - кай во - лчок,

4. Хва - ти - т те - бя за бо - чок,

5. По - не - сёт те - бя в ле - сок.

1. А баю, баю, баю,
2. Не ляжись-ка на краю.
3. Придёт серенькай волчок,
4. Хватит тебя за бочок,
5. Понесёт тебя в лесок.
6. Под ракитывай кусток,
7. За дуб, за берёзыньку,
8. За горьку осинушку.

Нотированы 5 из 8-ми строф. Благодаря мелодическим вариантам короткий напев подвижен, но узнаваем в каждом проведении.

2-d

Устьянские песни № 13
Устьянский р-н Архангельской обл.

$\text{♩} = 64$

1. Мы - сли... ска - жи - те - ко, мы...
ой уж мы - сли мо - и, про мо - ё...
про мо - ё го - рё да не - сця - - - сьё.

2. Не-сця - сьё... пе - ця-л(и)-но - ё се...
ой, уж се - рцё мо - ё, бе - спре-ста...
бе - спре-ста - нно се - рцё ту - - - жит.

1. Мысли...
Скажите-ко, мы... ой, уж мысли мои, про моё... про моё горё да несцясьё.
2. Несцясьё...
Пецал(и)ноё се... ой, уж серцё моё, беспреста... беспрестанно серцё тужит.
3. Тужит...
Тоскуёт-горю... ой, горюёт оно всё по пре... ой, всё по прежней думе.
4. Думе...
Думушке-суда... ой, сударушке своей, не плачь, не... ой, не плачь, не пецал(и)се.
5. Пецял(и)се...
Кабы мне-то кры... ой, уж крылышка мне, позоло(й)... позолощённое перьё.
6. Перьё...
Вылетел бы я, ой уж вылетел высоко, улетел, улетел бы я да далёко.
7. Далёко...
К лубушке-суда... ой, сударушке своей, у ей сел, сел бы я на окошко.
8. На окошко...
Сел бы я на кося... на косящатоё, стал бы во... ой, стал бы я ворковати.

Нотированы 2 из 8-ми строк. Графика передает сложную структуру мелострофы, при этом ее границы ярко подчеркнуты одноголосной «выходкой» запевалы (в начале) и слитным движением голосов (в окончании).

3

Песни Брянщины № 36
Жуковский р-н Брянской обл.

$\text{♩} = 72$

1. Че-рез тын со - сна по-хи - ли-ла - ся,
ой, ку - ма с ку-мой по-сва - ри - - - ла - ся. У!

2. Ку-ма с ку - мой по - сва - ри - ла - ся,
а на за - втра га - дай: "Хо - дем ку - ма?". У!

- | | |
|--|--|
| 1. Через тын сосна похилилася, Ой, кума с кумой посварилася. У! | 6. Ходем, кума, поменяемся». «А у тебя, кума, запаски нема. У! |
| 2. Кума с кумой посварилася, А на завтра гадай: «Ходем кума?». У! | 7. У те..., кума, запаски нема, А у меня да 'ще нова. У! |
| 3. Завтра гадай: «Ходем кума? Да(й) ходем, кума, у вишнёвый сад. У! | 8. У(в) меня да 'ще новая, Да 'ще новая, сторулёвая. У! |
| 4. Ходем, кума, у вишнёвый сад, Да(й) ходем, кума, у вишнёвый сад. У! | 9. Да 'ще новая, сторулёвая, Сторулёвая, пять целковая. У! |
| 5. Да(й) покумимся, поголубимся, На запасочки поменяемся. У! | |

4

Песни Псковской области № 164

Пос. Полна Псковской обл.

$\text{♩} = 88-84$

1. Снеги бе-лы, ло-пу-ши - - - сты,
сне-ги бе-лы, ло-пу-ши-сты-е вы-па-да-ли на мо-ря.

2. Вы-па-да-ли на мо-ря, да
вы-па-да-ли на мо-ря, да, по-кры-ва-ли все на-ши по-ля.

Снеги белые, лопушисты,
Снеги белые, лопушистые
Выпадали на моря

Вы падали на моря, да,
Выпадали на моря, да,
Покрывали все наши поля.

Покрывали все наши поля, да,
Одно поля, поля не покрыто –
Горя люта моево.

Горя люта моево, да,
Среди поля есть кусточик,
Он одинёшенек стоит.

Одинёшенек стоит, да,
Он да не сохнет, он да не вянет,
И листочков нет на нем.

И листочков нет на нем, да
А я, бедная, да несчастная,
Всё горюю по милom.

Терцовая втора образуется почти постоянно между верхним и средним голосами. В нотировке это заметно не сразу, так как голоса размещены на разных нотоносцах.

5-а



Городенский хор № 9
Батецкий р-н Новгородской обл.

$\bullet = 104$

1. Си - не мо - ре на во - лнах сто - ит, да
си - не мо - ре на во - лнах сто - ит, да

2. На - ша Ма - ша на во - зду - хах сто - ит, да
на - ша Ма - ша на во - зду - хах сто - ит, да

1. Сине море на волнах стоит, да
Сине море на волнах стоит, да
2. Наша Маша на воздухах стоит, да
3. Она стоит, стоит повыше всех, да
4. Думу думает покрепче всех, да
5. Как назвать ей свекра батюшка, да
6. А свекровку родной матушкой, ад
7. Поубавлю своей гордости, да
8. Назову я свекра батюшкой, да
9. А свекровку родной матушкой, да
10. Деверьев всех братцами родными, да
11. А золовшек сестрицами, да.

Две части мелострофы контрастны по звуковысотному контуру, при этом дважды пропетый девятисложный стих сохраняет единую слогоритмическую основу:  (время соединительной частицы да суммировано с последним слогом). Девяти слогам соответствуют девять же единиц времени (в нотировке это ); длина некоторых слогов меньше или больше этой единицы. Внутри стиха образуются неравные группы 2+3+2+2 (в нотировке отмечены пунктирными чертами).

5-b

Свадьба Сланцевского района № 56
Сланцевский р-н Ленинградской обл.

$\text{♩} = 156$

1. Кра - со - та ль мо - я кра - - - со - та,
кра - со - та ли мо - я де - - - ви - чья,

2. Я во - зьму сво - ю кра - - - со - ту,
я во - зьму сво - ю де - - - ви - чью.

- | | |
|---|--|
| 1. Красота ль моя, красота, Красота ли моя девичья. | 7. Что во травы муравые, Что во травы муравые, |
| 2. Я возьму свою красоту, Я возьму свою девичью | 8. Во цветы во лазоревы, Во цветы во лазоревы. |
| 3. Во свои руки белые, Во свои руки белые, | 9. Отойду прочь, послушаю, Отойду прочь, послушаю, |
| 4. Во персты во з(ы)лачёные, Во персты во з(ы)лачёные. | 10. Не тоскует ли красота, Не тоскует ли девичья |
| 5. И снесу свою красоту, И снесу свою девичью | 11. По моей по русой косы, По моей по русой косы, |
| 6. Что во то во чисто поле, Что во то во чисто поле, | 12. По моим алым(ы) ленточкам, По моим алым(ы) ленточкам. |

В строфе дважды пропеваётся семисложный стих, сохраняющий сло-
горитмическую основу при изменении мелодической линии. Различаются
только окончания строк:



Внутри стиха чередуются двойные и тройные группы: 2+3+3+2(2+2).

6-а

Песни Кировской области № 207
 Куменский р-н Кировской обл.

$\text{♩} = 184$

1. На у - ли - це га - га - ра да ку - лик,

2. На по - ко - се две ста - ру - хи да ста - рик,

3. На - ко - си - ли сто - жок се - - нца, да

4. Э - та пе - се - нка о - пять с ко - нца!

1. На улице гагара да кулик,
2. На покосе две старухи да старик,
3. Накосили стожок сенца, да
4. Эта песенка опять с конца!

Короткая запись плясовой (типа «Камаринской») демонстрирует ряд мелодических вариантов.

16-b

Муз.-пес. фольклор Ленинградской области № 175
Батецкий р-н Новгородской обл.

$\text{♩} = 142$

1. Вот хо-ди-ла я по ре-че-ньки да и ло-ви-ла о-ку-не-че-ньки.
О-ку-не-че-ньки не ло-вя-тся, всё пло-ти-цы по-па-да-ю-тся.

2. Я ло-ви-ла, о-бмо-чи-ла-ся, по-се-рёд по-ля су-ши-ла-ся,
по-се-рёд по-ля на ка-му-шке. У-ви-да-ли там ре-бя-ту-шки,
и ра-ска-за-ли родной ма-ту-шки.

1. Вот ходила я по реченьки да
И ловила окунеченьки.
Окунеченьки не ловятся,
Всё плотницы попадают.
2. Я ловила, обмочилася,
Посерёд поля сушилася,
Посерёд поля на камушке.
Увидали там ребятушки,
И рассказали родной матушки.
3. Родна матушка не с лиха, не с добра,
Она заставила капусту полоть.
Я полю-полю – не полетя,
Погулять-то с милым хочется.

Свободное, изобретательное варьирование напева (в основе – тоже тип «Камаринской») порождает ситуации контраста/повтора. Среди них можно обнаружить образ мелострофы-тирады и построение, близкое куплетному. Однако эти последования ситуативны, не закреплены правильным чередованием мелодических фраз.

7

Песни в многомикрофонной записи № 1
Суджанский р-н Курской обл.

А. Моторыкина,
А. Кошелева

Т. Басова

А. Пронякина,
Н. Песцова

$\text{♩} = 108$

1. Со_ло_ве_й мой, со_ловь_ю_шек,
...вью_шек,

со_ло_ве_й мой, э лё_ли,

мо_ай мо_ло_день_кий, э лё_ли,

со_ло_ве_й мой мо_ло_день_кий, ой лё_ли,

э

3

лё_ля_ли, а лей да,

лё_ля_ли, а ле_й да,

лё_ли лё... а ли

ля_ли, а ли лей,

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех нотных станах (верхний, средний и нижний). Каждая линия имеет свои подпеваки. В первой строке: ля - ли, лё - ли, 2. Со - ло - вей мой. Во второй строке: ля - ли, лё - ли, 2. Со - ло - ве - й мой. В третьей строке: 2. Со - ло - вей мой. В четвертой строке: 2. Со - ло - ве - й мой. Музыкальная запись включает ноты, паузы и другие музыкальные символы.

Расшифровка песни выполнена по многомикрофонной записи: линия каждой из певиц ансамбля нотирована тщательно, с учетом индивидуальных особенностей интонирования; и обозначена фамилией певицы.

Пять голосов размещены на трех нотных станах; на двух строчках совмещены контрастные по мелодическому развитию голоса (не должно обманывать внешнее сходство с *divisi* хоровой партитурой, означая эпизодическое разделение одной голосовой партии).

Обращают на себя внимание знаки при ключе: бемоль и бекар, относящиеся к *ми*. Это должно привлечь внимание к ладовому своеобразием песни и изменчивости терцового тона.

8

Угличские песни № 32
Угличский р-н Ярославской обл.

$\text{♩} = 108$

При - ве - ди - те вы мне му - зы - ка - нта,
 пусть сы - гра - ет ра - злу - чный мне вальс.
 Мы по - ссо - ри - лись с ми - лым на - ве - ки,
 и ни - кто не по - ми - рит уж нас.
 Мы по - ссо - ри - лись с ми - лым на - ве - ки,
 и ни - кто не по - ми - рит уж нас.

Приведите вы мне музыканта,
 Пусть сыграет разлучный мне вальс.
 Мы поссорились с милым навеки,
 И никто не помирят уж нас.
 Мы поссорились с милым навеки,
 И никто не помирят уж нас.

Помириться мне с милым поздно,
 Да и злоба на сердце лежит.
 Только дайте наплакаться вволю
 И последние дни пережить.
 Только дайте наплакаться вволю
 И последние дни пережить.

Текст приведен в сокращении.

9

Донские песни № 13
Клетский р-н Волгоградской обл.

♩ = 60

1. Го - ры мо - (й)и го - ры, го - ры За - ка - вка - зски - я,

(а)ой да и спод вас ли(ы) а вы мо-(й)и го-(йо)-ры да

ти - чётъ о - на ре - чка бы(ы) (й)и а я э а а я е э

ой да ре - чка бы... а е о - на бы - стра - я - я, ой,

э о о на ре-чке бы... а а е
ти - (я) - чёт о - на ре-чка бы - (й)и а я я а я е я

о а э а на бы... а
ой да ре - чка бы... и (ы) (йи) бы-стра-я

1. Горы мо(й)и горы,
Горы Закавказские,
Ой да, ни с под вас ли, а вы мо(й)и горы
Течёт она речка бы...э...о...я...э...а...я...е
Ой да, речка бы...(а-е)
Она быстрая, е...ой,
Течет она речка бы...(а-я)э...а...а...я...я
Ай да, речка бы...я...(а-е) быстрая.
2. Течёт речка быстрая...а
Ой, как над этой(и) было над рекою, да
Стоял(ы)а (в)он куст да раки(е)...е...а...е...е...(и)тава(уа) (уа)ой,
Стоял(ы) а (в)он куст да раки(и)е...о...а...я...а...
Ой(и)...е...я
Ай(и), куст раки...(йи)...(йи)...(йи)...(йи)...(йи)...итава(я)й.
3. Стоял куст ракиты(гы)вай,
Ой, как(ы) ды на этим(ы) было на кусточке, да
Сизокры...ылай ну орё...
Ай сизокры...
Ай, сизокры...(йи)...лай орёл.

В этом певческом ансамбле выделяется мастерский дишкант. Характерно, что в этой певческой партии почти нет слов: разнообразные мелодические узоры выпеваются на нескольких гласных.

10

Песни Московской области № 69
От смоленских переселенцев в Московской обл.

$\text{♩} = 120$

1. Дайси - за - я па - - - ва по лу - гам ле - та - ла,
ой ма - ю, ма - - - ю, ма - ю зи - - ля - но - ва.

2. Пё-ру - шки ро - ня - - - ла, зё - рну - шки к(а) - лю - ва - ла,
ой ма - ю ж, ма - - - ю, ма - ю зи - - ля - но - ва.

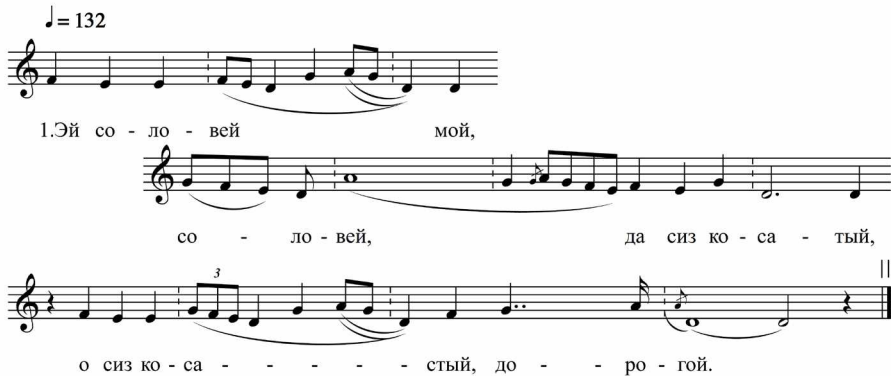
- | | |
|---|--|
| 1. Да й сизая пава По лугам летала, Ой маю, маю, маю зиянова. | 5. Перинку справляла, Витю спать клала. |
| 2. Пёрушки роняла, Зёрнушки к(а)лювала. | 6. Ты ложись-ка, Витя, На мою перинку, |
| 3. За нею ходила Молодая Валя. | 7. (О)на, моя перинка, С павиного пуху. |
| 4. Пёрушки збирала, Перинку справляла. | 8. С павиного пуху, И з мужского духу. |

В нотировке тщательно выписаны мелодические подробности «жизни тонов». Это помогает представить особенность певческого стиля – простой мелодический контур расцветивается, пульсирует. В то же время, достоверное прочтение такой записи едва ли возможно: все звуки выписаны как равноценные, а в исполнении четко различаются «основа» и «дополнения».

11

Торопецкие песни № 75
Г. Торопец Тверской обл.

$\text{♩} = 132$



1. Эй со - ло - вей мой,
со - ло - вей, да сиз ко - са - тый,
о сиз ко - са - - - - стый, до - - ро - гой.

1. Эй, соловей мой, соловей,
Да сиз косатый,
О сиз косатый, дорогой.
2. Эй, сиз косатый, дорогой,
Не пой рано...
Да не пой рано на заре.
3. Ой, не пой рано на заре,
Да не давай...
Да не давай сердцу тоске
4. Ой, скучно-грустно молодцу,
Да сам не знаю...
Да сам не знаю, почему.
5. Эй, по сударушке своей,
Да сударушка...
Эй, сударушка, девушка.
6. Эй, сударушка, девушка,
Да лебёдушка...
Эй, лебёдушка белая.

Аналитическая графика располагает части мелострофы по нотным строкам, опираясь на подобие мелодических оборотов: в вертикали сопряжены квинтовый тон (*ля*), квартовый (*соль*), основная опора (*ре*). Скрупулезное следование этому принципу едва ли возможно – членение напева не однозначно, интонационные волны можно рассматривать более подробно. Так, например, интонационный тезис составляют две волны: терцовый «разбег» и скачок на кварту (*соль*), опеваемую квинтовым тоном (*ля*).

12-b

Двадцать песен в ранних звукозаписях № 1
Ленский р-н Архангельской обл.

$\text{♩} = 46$

1. За ре - че - нькой... (ох)
... (э) - че - нькой,
да за ре - - - - че - нькой, да
бы - ло за Не - ва... (ох)
за... бы - ло за Не - ва... (а)... (ох)
за Не - ва - - - го - ю.
дак и за Не - ва... Не - ва - го - ю.

2. За Не - ва - го - ю... (ох да)
за вто - рой ре - - - чкой
за вто - рой ре - - - чкой

бы - ло Пе - ре - бра... (о - - - о - ох)
 бы - ло Пе - ре - бра... (а)... (ох да)
 бы - ло Пе - ре - бра - - - го - ю.
 все бы - ло Пе - ре - бра... (а) - го - ю.

1. За реченькой... (ох),
 Да за реченькой, (да) было за Нева... (ох),
 Дак и за Нева...Невагою.
2. За невагою... (ох да),
 За второй речкой было Перебра... (ох да),
 Все было Перебрагою.
3. Перебрагою... (ох дак)
 Не польнь-жо травонька в поле всё шата... (ох да.)
 В поле все шатается.
4. Шатается... (ох да)
 Все шаталася в поле да душа... (ох да),
 В поле-то да душа ль моя.
5. Душа ль моя... (ох дак)
 Ты за душечка, душа доброй мо... (ох да),
 Всё-то доброй молодець!

Напев развивается стремительно, напряженным восходящим движением. Краткий интонационный тезис захватывает терцовый тон (*соль*), (в нормативной строфе скачок квартовый, от субтона *ре*) и приводит к кварте (*ля*), над которой выстраивается еще одна кварта (*ля-ре*), заполненная больше-терцовой ячейкой. Далее в сильном мелодическом положении выступает *си*, и двумя подробными мелодическими волнами выстраивается сопряжение опорных тонов *си-ля-ми* (в нисходящей последовательности). Виртуозное мастерство певцов расцветивает каждый из опорных тонов терцовыми ячейками, от строфы к строфе захватывая все более высокие звуки, используя разные высотные позиции ступеней и дробные ритмы распевов. Надо полагать, что и в оставшихся не нотированными строфах (с 5-й по 16-ю) продолжается эта работа.

13

Муз.-пес. фольклор Ленинградской области № 185
Киришский р-н Ленинградской обл.

$\text{♩} = 60$

2. Во со - лда - ту-шки, ро - бя - ту-шки, ро - бя - ту-шки,
и - дти - то, и - дти не хо - че - це.
На - ше де - ло мо - ло - до... мо - ло - до - - - ё,
по - гу - лять, по - гу - лять за - хо - че - це.

Хотилось матушки послушать, послушать,
Как я писёнки, писёнки пою.
– Ты не слушай, дорога... дорогая,
Я тя в слёзы-то, в слёзы приведу.

Во солдагушки, робягушки, робягушки,
Идти-то, идти не хочеце.
Наше дело молодо... молодое,
Погулять, погулять захочеце.

Встань-ко, матушка, пораньши, пораньши,
Вьмой лавочку, лавочку песком.
Повезут меня в солдаты, в солдаты,
Ты заплачишь, заплачишь голоском.

Кластерные созвучия – во второй половине строфы. Это результирующие вертикали, образующиеся благодаря сложению самостоятельных мелодических линий.

14-а

Севернорусская причетъ № 30
Бабушкинский р-н Вологодской обл.

$\text{♩} = 176$

1. Ой, мо - я ро - ди - ма - я ма...

2. Ох, ку - да де - ва - тьсе, ро - ди...

3. Ох, мне со ве - ли - ки - ё ма...

4. Ох, уж че - го я да не ду...

1. Ой, моя родимая **ма**... (мушка)
2. Ох, куда деваться, **роди**... (мая)
3. Ох, мне со великийё **ма**... (ягы)
4. Ох, уж чего я да не **ду**... (мала)
5. Ох, уж чего я да не **че**... (яла)
6. Ох, куда деваться **горю**... (шице)
7. Ох, уж у меня, у **горю**... (шици)
8. Ох, уж нет родимого **ла**... (душки)
9. Ох, уж это я, горе-**го**... (рькая)
10. Ох, моя родимая **ма**... (мушка)
11. Ох, ты отведи от **серди**... (чика)
12. Ох, ты свою правую **ру**... (ченьку)
13. Ох, поговори со **роди**... (мыё)
14. Ох, мне как мне жить, обжи**ва**... (тисе)
15. Ох, уж это я, горе-**го**... (рькая)

Каждый причетный стих не допет, произнесение обрывается на сильной позиции дактилической клаузулы.

14-b

Архангельские былины № 314
Мезенский р-н Архангельской обл

$\text{♩} = 100$

1. И-шше шли де ту - ры по-д(ы)-ле си - нё мо - рё,
2. Иш(ы) - ли-бы-ли ту - ры и за си - нё мо - рё,
3. И пе - ре-плы-ли ту - ры (э-ти) на Бу - ян о - стров.
4. А и - ду-т(ы) по Бу - я - ну, с(ы)-ла-в(ы)-но-му о - с(ы)-тро - ву.
5. Им на - встре - чу ту - ри - ца з(ы)-ла - то - ро - га - я,
6. Зла - то - ро - га - я ту - ри - ца о - д(ы)-но - ро - га - я.

- Ишше шли-де туры подле синё морё –
И шли-были туры и за синё морё,
И переплыли туры-ти на Буян-остров,
А идут по Буяну, славному острову.
5 Им навстречу турица златорогая,
Златорогая турица однорогая,
А и(шше) им-то турица родная матушка.
Говорит тут-то турица златорогая:
«Уш вы здравствуйте, вы туры вы златорогие!»
10 Ишше где же вы были, где вы хóдили?»
Отвечают туры ей златорогие:
«Ишше были мы, матушка, во Шахови,
Государыня наша, мы были во Ляхови;
Нам случилосе идти мимо стольней Киев-град,
15 Мимо Божию-ту церкофь воскрисеньскую;

- Выходила девица из Божьёй церкви,
 Выносила она книгу на буйной главы,
 А забродила в Неву-реку по посу,
 Она клала где книгу на сер-горюнь камень,
 20 Она клала, цитала, сама слезно плакала».
 А говорыт им турица златорогая,
 Златорогая турица однорогая:
 «Уш вы глупые туры, вы неразумные!
 Не девица выходила из Божьёй церкви,
 25 А выходила Мати Божья, Богородица!
 Выносила она книгу Евангелъе,
 Выносила Евангелъе на буйной главы,
 Забродила в Неву-реку по поясу,
 Она клала Евангелъе на сер-горюнь камень,
 30 А цитала-де книгу – слезно плакала:
 «Она цюёт нат Киевом незгодушку,
 Она цюёт-де нат Киевом великую!..»
 Подымайцьсе собака Кудреванко-царь
 Со любимым со зятилком со Артаком,
 35 А со любимым со сыном он со Коньшыком.
 А у Коньшыка силушки было сорок тысяцей;
 А у Артака силы-то было сорок тысецей;
 А у самого собаки дак цисла-сметы нет,
 Цисла-сметы-де нету, пересметушки.
 40 Как стоял-то сузёмоцёк лесу темнаго;
 Потходило царишшо Демьянишшо
 А становило шатры чернополотняны.
 Тут покрыло луну в поли краснаго солнышка
 От того же от пару лошадиннаго
 45 А от того же от духу от тотарьскаго.
 А как садилосе царишшо на ременьчат стул –
 Он писал-де ёрлыки скорописьцяты.
 Не пером он писал, не чернилом же, –
 Вышывал-де он золотом по бархату;
 50 А писал он ерлыки, запечятывал.

Трёхсложная (дактилическая) клаузула в тексте подчеркнута, жирным шрифтом выделена сильная стиховая позиция, которая поглощает ударения последних слогов. Речевое ударение не всегда совпадает с сильным слогом клаузулы, в таких случаях оно подчиняется стиховому (интонационному), что отмечалось собирателями в процессе записи и выдержано в научных публикациях. В приведенном фрагменте текста (50 стихов, весь текст 254 стиха) таких случаев пять.

14-с

Песни Псковской области № 2
г. Печоры Псковской обл.

♩ = 84-92

1. Эх, да уж вы го - ры, мо - и го - ры,
да го - ры Во - ро - бьё... Во - ро - бьё - - - ски - е.

2. Да Во - ро - бьё - вски - е, ох!

Ах, ни - че - го же э - ти го - ры,
да о - ни не спо - ро... (а)... (о) не спо - ро - - - ди - ли.

- | | |
|--|--|
| <p>1. Эх, да уж вы горы, мои горы, Да горы Воробьё... Воробьёвские.</p> <p>2. Да Воробьёвские, ох! Ах ничего же эти горы, Да они не споро... не спородили.</p> <p>3. Да не спородили, ох! Эх, спародили эти горы, Ах, один бел ли горю... бел-горюч камень.</p> <p>4. Да бел-горюч каме... Ах, с-под этого, с-под камня, Да бежит речка бы... речка быстрая.</p> | <p>5. Да речка быстрая, ох! Ох, на этой ли речке Да вырос сыр-зелё... сыр-зелёный дуб.</p> <p>6. Да сыр-зелёный ду... ах! Ах, на этом ли на дубе Да сидел злой, сизо... злой, сизой орел.</p> <p>7. Да злой, сизой орёл, Эх, во когтях ли то он держал, Да держал черно... черного ворона.</p> <p>8. Да черного ворона... эх! Ох, он не ворона держал жа Да, свою брата ро... брата родного.</p> |
|--|--|

На сильную позицию дактилической клаузулы приходится распев и словообрыв.

15

Песни Вологодской области № 32

д. Федотовская Вологодской обл.

$\text{♩} = 78$ Невеста

$\text{♩} = 180$ Девушки

Ой дак уж вы... ми - лы - е мо -

Ой, о - тста - ва - ла бе - ла ле - бедь от ста - да ле - бе - ди - но - во, ой,

и ро - ди... ой дак уж по - гле... (э) - ди - те - то

при - ста - ва - ла бе - ла ле - бедь ко ста - ду, ко се - рым гу - сям, ой,

вы, ро - ди... ой дак уж на ме... (э) - ня

на - ча - ли гу - си ши - па - ти, бе - ла - я ле - бедь кли - ка - ти, ой

Невеста:

Ой дак уж отста... (а)вала ды всё бела...

Ой дак уж приста... (а)вала да всё бела... (и т. д.)

Девушки:

Ой, отставала белá лебедь от стаду лебедино́ва, ой,

Приставала белá лебедь ко ста́лу, ко серым гу́сям, ой.

Зача́ли гу́си щипа́ти, белая лебедь клика́ти, ой.

Не щиплите, серы́ гу́си, не сама́ к вам залетала, ой,

Не сама́ к вам залетала, не сво́ею охото́ю, ой,

Не сво́ею охото́ю, всё большо́ю неволе́ю, ой.

Похваля́лсэ чу́ж-чу́жени́н до поры́ да до вре́мечка, ой,

Сказа́л: на́беру-на́беру себе́ ровню́ хоро́шую, ой

С себе́ ровню́ хоро́шую, мо́лодце́в спо́едину́ю.

16-а

Песни, напетые Степановой № 47
Куньинский р-н Псковской обл.

$\text{♩} = 128$

1. Хо - дил ко - зел по ме - же,
хо - дил ко - зел по ме - же, ди - во - ва - лся бо - ро - де.

- | | |
|---|--|
| <p>1. Ходил козел по меже, Ходил козел по меже, Дивовался бороде.</p> <p>2. А чья-й-то борода Чёрным шелком повита.</p> | <p>3. Чёрным шелком повита, Сотой-мёдой полита?</p> <p>4. Иванова борода Чёрным шёлком увита.</p> <p>5. Чёрным шёлком увита, Сотой-мёдой полита.</p> |
|---|--|

Звукоряд напева исчерпан большой терцией, звуки которой переосмысливаются в функциональном отношении: в первых двух фразах опорными являются крайние звуки терцовой ячейки (*до* и *ми*), в третьей – средний (*ре*). Протяженность этого звука (*finalis`а*) и его структурно сильная позиция перевешивают значение двух других в качестве опоры. Лаконичный и предельно динамичный лад.

16-b

Песни села Сенного № 10
Севский р-н Брянской обл.

$\text{♩} = 164$

1. Га - ло - чка - клю - чни - ца,
га - ло - чка - клю - чни - ца, вы - ле - ти за мо - ре.

2. Вы - ле - ти за мо - ре,
вы - ле - ти за мо - ре, вы - не - си два клю - ча.

3. Вы - не - си д - ва клю - ча,
вы - не - си д - ва клю - ча, два клю - ча да зо - ло - - - та - и.

- | | |
|--|---|
| 1. Галочка-ключница, Галочка-ключница, Вылети за море. | 6. Морозы лютые, Снеги глубокие. |
| 2. Вылети за море, Вынеси два ключа. | 7. Отомкни лето, Летечко тёплое. |
| 3. Вынеси два ключа, Два ключа да золотая. | 8. Летечко тёплое, Воздухи лёгкие. |
| 4. Ты замкни зиму, Зиму холодную. | 9. Воздухи лёгкие, Ветерочки мягкие. |
| 5. Зиму холодную, Морозы лютые. | 10. Ветерочки мягкие, Дождики дробные. |

Опорный тон (центральный в звукоряде) окружен соседними, к этой терцовой ячейке присоединяется еще одна. Строение обеих ячеек одинаково (1/2 тона и 1 тон), однако они не составляют секвенции.

16-с

Песни села Сенного № 11
Севский р-н Брянской обл.

$\text{♩} = 146$

1. Ля-ли - ё, ля - ли - ё,
под ко - ло - ко - льне - ю, ля - ли - ё.

2. Ля-ли - ё, ля - ли - ё,
под зо - ло - тым ве - рхо - м, ля - ли - ё.

1. Лялиё, лялиё,
Под колокольнею,
Лялиё.
2. Под золотым верхом,
3. Там бились, пробились
4. Два сизые голуба
5. За сизую за голубушку.
6. Хоть бейтесь, не бейтесь,
7. Не двум я достануся,
8. Достанусь я голубу,
9. Сизокрылому Иванушке.

Квартовый скачок уравновешен большетерцовой ячейкой; ее основной тон (ми \flat) поется движением в малой терции (фа-ре). При этом фа выделяется благодаря сильной позиции (начало 2-й части мелострофы) и частоте появления, и воспринимается как побочная опора.

16-d

Песни села Сенного № 56
Севский р-н Брянской обл.

$\text{♩} = 84$

1. Ко-са ль мо - я ко - су - тка, ру - са - я,
ру - са - я,

2. Не в час те - бе, ко - су - тка, спле - та - ли,
спле - та - ли.

1. Коса ль моя косутка, русая,
русая,
2. Не в час тебе, косутка, сплетали,
сплетали.
3. Не в два тебя, русая, чесали,
чесали.
4. Не в час тебе, косутка, распляли,
распляли.

Амбитус напева – септима – складывается из сплетения терцовых ячеек: к центральной (большетерцовая *фа-ля*) добавляется субтерция *ре* (от *фа*) и симметричная ей, как обращение, малая терция *до* (вверх от верхнего края ячейки *ля*). Является ли *finalis do* главным опорным тоном, или им остается «основание» центральной терцовой ячейки *фа* – этот спор всякий раз возникает на границе строф, создавая важное для свадебной песни качество – замыкание временных рамок.

17

Городенский хор № 20а
Батецкий р-н Новгородской обл.

$\text{♩} = 88$

1. Из - за ле - су, ле - су те - мно - ва,
из - за ле - су, ле - су те - мно - ва,

2. Из - за са - ди - ка зе - лё - но - ва,
из - за са - ди - ка зе - лё - но - ва.

- | | |
|---|---|
| 1. Из-за лесу, лесу темнова, Из-за лесу, лесу темнова. | 7. Приставала лебедь белая |
| 2. Из-за садика зелёнова | 8. Она ко стадику серых гусей. |
| 3. Вылетает стадо гусиное, | 9. Начали ей гуси щипати. |
| 4. А другое лебедеиное. | 10. Не щиплите, гуси серые, Не щиплите вы, гуси серые, |
| 5. Отставала тут лебедушка, Отставала лебедь белая | 11. Не сама я к вам залетала. |
| 6. Она от стада лебединова. | 12. Занесло меня погодою, 13. Что погодою-неволею. |

Основу напева составляют сплетение двух подобных ладово-мелодических структур. Это терцовые ячейки с субквартой: *соль-си-ре* и *ми-соль-си*. Они не даются «в чистом виде», но многократное повторение напева выявляет их взаимодействие, поначалу неразличимое в слитном безостановочном движении. Начавшись симметричной волной в объеме терции (*соль-си*), мелодическая линия продлевается вниз, до субкварты *ре*. На нее еще опирается малотерцовая ячейка *соль-ми*, как будто для закрепления опоры *ре*. Квартовый скачок *ре-соль* не замыкает движение, раскачивает его обратным скачком к субкварте соперничающей структуры *си*; нисходящий ход выделяет *ми* в качестве опоры. Эта перемена приходится на границу частей мелострофы, четко обозначенную повтором стиха и убедительно преодолеваемую напевом. Возвращение первой структуры также происходит «поперек» двухчастной формы, посреди второго стиха. Плавное мелодическое движение, распевующее большетерцовую ячейку, продолжено началом следующей строфы. В качестве опорных тонов в различных моментах напева выступают *соль*, *ре*, *си*, *ми*, *ля* (расставлены по степени значимости); они же являются мелодически слабыми (проходящими, вспомогательными) в других ситуациях.

18-а

Песни Смоленской области № 25
Смоленская губ.

$\text{♩} = 76$

1. Мы пой - дём, де - вки, мы в лу - жки гу - лять,
ой, ле - лё, ле - лё, мы в лу - жки гу - лять.

2. Мы в лу-жки гу - лять, мы тра - вы то - птать,
ой, ле - лё, ле - лё, мы тра - вы то - птать.

3. Как по - шла тра - ва к бо - гу жа - ли - тья,

- | | |
|---|--|
| 1. Мы пойдем девки, Мы в лужки гулять, Ой лелё, лелё, Мы в лужки гулять. | 4. К Богу жалиться, Христу кланяться, |
| 2. Мы в лужки гулять, Мы травы топтать, | 5. Ах ты, Бог-судья, Рассуди ты нас, |
| 3. Как пошла трава К Богу жалиться, | 6. Да нас с девками, Да нас с красными, |

Строфу образует четырехкратное проведение слогоритмической модели, при этом все части напева мелодически различны.



18-b

Песни Брянщины № 22
Суражский р-н Брянской обл.

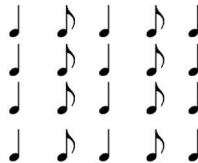
$\text{♩} = 158$

1. Ой, под бе - ло - ю, под бе - рё - зо - ю,
ой ли, ой лю - ли, под бе - рё - зо - ю.

2. Там сту - чит, грю - чит, муж же - ну у - чит,
ой ли, ой лю - ли, муж же - ну у - чит.

1. Ой, под белою, под берёзою,
Ой ли, ой люли, под берёзою.
2. Там стучит, грючит, муж жену учит.
3. Жена грюмая, непокорная,
4. Она своему мужу не вкорилася,
5. Праву ножечку не кланилася.
6. Пред свекром на коленочки становилася,
7. Свекор-батюшка, схорони меня,
8. От люта мужа от невдалого.
9. А свекор велит боле, боле бить.
10. Пред свекрой на коленочки становилася,
11. Свекровь-матушка, схорони меня,
12. А свекровь велит боле, боле бить.

Единая слогоритмическая модель реализуется двумя мелодическими фразами; эта пара в свою очередь удвоена, проходит в сольном и ансамблевом звучании.



18-с

СМЭС 1 III, № 4

Ярцевский р-н Смоленской обл.

♩ = 94

1. Не ку-куй, ку - ку - - - ша, в зе-лё - ный ду - бра - ве,
 ой ма - ю, ма - - - ю, ма - ю зе - ля - но.

2. Не да - вай за - зно - - - бы ма - ла - дый у - до - ве,
 ой ма - ю, ма - - - ю, ма - ю зе - ля - но.

1. Не кукуй, кукуша, в зелёный дубове,
Ой маю, маю, маю зеляно.
2. Не давай зазнобы маладый удове,
3. Маладый удове так зазнобы многа:
4. Первья зазноба – сама зывдавила.
5. Другая зазноба – дети всирагели.
6. Третия зазноба – поля не пахана.
7. Поля не пахана, саха не справляна.

Слогоритмическая модель в шестисложных смысловых стихах (1-м и 2-м) неизменна. В отличающихся слоговым составом стихах рефрена (пятисложных) возникают ее варианты: стяжение двух кратких первых слогов (3-й стих) и двух последних (4-й стих):

19

Песни Псковской области № 73
Печорский р-н Псковской обл.

$\text{♩} = 100$

1. Как по мо - рю, как по мо - рю.
как по мо-рю, мо-рю си - не-му, как по мо-рю, мо-рю си - не-му.

2. По си - - - не - му, по си - - - не - му,
по си-не-му, по ве - ли - ко-му, по си-не-му, по ве - ли - ко-му.

- | | |
|--|--|
| 1. Как по морю, Как по морю. Как по морю, морю синему, Как по морю, морю синему | 6. На ей перья, На ей перья не сворохнутся. |
| 2. По синему, По синему, по великому, | 7. Где не взялся, Где взялся млад-ясен сокол. |
| 3. Плыла лебедь, Плыла лебедь с лебедятками. | 8. Убил-ушиб, Убил-ушиб лебедь белую. |
| 4. Она плавает, Она плавает и не встряхнется, | 9. Он кровь тачал, Он кровь тачал во синё морё, |
| 5. Где скунится, Где скунится – вода скатится. | 10. Он пёрышки, Он пёрышки – вдоль по бережку, |
| | 11. Он мелкий пух, Он мелкий пух – по поднебесью. |

Слогоритмическая схема демонстрирует соотношение частей мелострофы: повторенные полустихи и целый стих умещаются в равные по протяженности мелодические фразы благодаря дроблению слогоритма во второй половине строфы.



20

Новогодние песни Рязанской области № 13
Шиловский р-н Рязанской обл.

$\text{♩} = 96$

1. Та-у - сень, та - у - се - нь! Как у ко - че - та, ды

2. Та-у - се - нь, та - у - се - нь! Ды го - ло - ва к - ра - с - на.

3. Та-у - се - нь, та - у - се - нь! Ды у И - ва - ну - ш - ки да

4. Та-у-сень, та - у - се - нь! Во-т жа - на - то хо - ро - ша ды

5. Та - у - се - нь, та - у - се - нь! О - на по по - лу не хо - дит,

6. Та-у-сень, та - у - се - нь! Ды и по ла - вка-м не сту - па - ет,

7. Та - у - се - нь, та - у - се - нь! Ды на пе - ри - ну-шке си - дит.

- | | |
|---|---------------------------|
| 1. Таусень, таусень! Как у кочета ды | 8. Мелки денюжки считает. |
| 2. Ды голова красна. | 9. Подал его Спас, |
| 3. Ды у Иванушки да | 10. Спас милостив, |
| 4. Вот жана-то хороша ды. | 11. Черезволостлив. |
| 5. Она по полу не ходит, | 12. Не пойдити ли нам, |
| 6. Ды и по лавкам не ступает, | 13. Не подаст ли нам, |
| 7. Ды на перинушке сидит, | 14. По чашечке, |
| | 15. По рублёвочке. |

Открывающий строфу рефрен сохраняет рельефную слогоритмическую модель (в двух вариантах): $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ и $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Смысловые стихи состоят из разного числа слогов (от четырех до девяти), но укладываются в неизменную протяженность звучания с помощью дробления или стяжения, выявляя моторную ритмическую основу. Четырехмерный ритм мелодической фразы может быть реализован различными сочетаниями четвертей и восьмых.

21-а

Муз.-пес. фольклор Ленинградской области № 225

Лодейнопольский р-н Ленинградской обл.

$\text{♩} = 68$

1. По - ра - звей - те - сько, ве - тры бу - йны - е,

2. Ра - зне³ - си - те - ко, пе - ски жё - лты - е,

3. Ра - ско - ли - сько ты, мать сы - ра зе - мя,

4. О - тво - ри - сько ты, гро - бо - ва до - ска.

1. Поразвейтесь-ко, ветры буйные,
2. Разнесите-ко, пески жёлтые,
3. Расколись-ко ты, мать-сыра земля,
4. Отворись-ко ты, гробова доска.
5. Да летите-ко, с неба ангелы,
6. С неба ангелы-хранители,
7. Вы вложите-ко в тело душеньку.
8. Ты, моя ты родителек-матушка,
9. Уж я сегодня-то поспешилася,
10. Я сегодня поторопилася
11. Что ко ранней-то заутренке,
12. Полудённой-то ко обеденке,
13. На твою-то круту могилушку.
14. Не сердись-ко ты, не прогневайся,
15. Что не стало-то у меня, сиротиночки,
16. Без тебя-то, родителек-матушки.
17. Уж как я вспомню-то, вспомятую,
18. Дороги-то милы подруженьки.
19. Со своим-то да родным матушкам.

Причетный стих состоит из двух пятисложников, объединенных мелодическим движением.

21-b

Муз.-пес. фольклор Ленинградской области № 52
Киришский р-н Ленинградской обл.

$\text{♩} = 64$

1. Уж вам спа - си - бо да спа - си - бе - чко,

2. Уж мо - и вы ми - лы... ы - и по - дру - же - ньки,

3. Уж что сто - пи - ли - то па - р(ы) - ну ба - е - нку,

4. Уж во по - ход - то да во до - ро - же - ньку,

5. Уж во про - к(ы) - ля - то - то ба - бьё за - му - жьё,

6. Уж во про - к(ы) - ля - то... о - ё за - му - же - ство.

1. Уж вам спасибо да спасибечко,
2. Уж мои вы милы... ьи подруженьки,
3. Уж что стопили-то пар(ы)ну баенку,
4. Уж во поход-то да во дороженьку,
5. Уж во прок(ы)лято-то бабьё замужьё,
6. Уж во прок(ы)лято... оё замужество.

Стих разделен на две части паузой – цезурой.

22-а

Угличские песни № 49
Угличский р-н Ярославской обл.

$\text{♩} = 88$

1. Из - за ле - су, ле - су тём - - - мно - го да
из - - за са - - - ди - ка зе - лё - но - го,
2. Из - за са - ди - ку зе - лё - - - но - го, да
уж как е - - - ха - ли гу - би - те - ли,
3. Уж как е - ха - ли гу - би - - - те - ли, да
что и бу - дько - вски ра - зо - ри - те - ли.
4. Что и бу - дько - вски ра - зо - ри - - - те - ли, да
о - - ни е - ха - ли, ду - му ду - ма - ли.

- | | |
|---|--|
| 1. Из-за лесу, лесу темного, да Из-за садика зеленого, | 6. Уж как нам будет подъехати, Уж как ко весельем Березникам, |
| 2. Из-за садику зеленого, да Уж как ехали губители, | 7. Ко весельем Березникам, да К широку двору Иванову, |
| 3. Уж как ехали губители, да Что и будьковски разорители, | 8. К широку двору Иванову, да К новой горнице ко Марьиной, |
| 4. Что и будьковски разорители, да Они ехали, думу думали, | 9. К новой горнице ко Марьиной, да Светлой светлице ко Дусиной, |
| 5. Они ехали, думу думали, да Уж как нам будет подъехати, | 10. Светлой светлице ко Дусиной, да И нас Дуся испугалася, |

- | | |
|--|--|
| 11. У нас Дуся испугалася, да По новым сениям бросалася, | 25. Приказали два часа ходить, да Два часа ходи и две минутые, |
| 12. По новым сениям бросалася, да За подружек хоронилася, | 26. Два часа и две минутые, да Уж я первый час проплакала, |
| 13. За подружек хоронилася, да Вы подруженьки, голубушки, | 27. Уж я первый час проплакала, да А второй час за водой пошла. |
| 14. Вы подруженьки, голубушки, да Схороникате меня в толпу | 28. А второй час за водой пошла, да На мое горе великое. |
| 15. Схороникате меня в толпу, да В толпу ту ли во девочю | 29. На мое горе великое, да Прилетели гуси серые, |
| 16. В толпу ту ли во девочю, да Не отдайкате меня молоду. | 30. Прилетели гуси серые, да И возмутили воду свежую, |
| 17. Не отдайкате меня молоду, да На чужую дальну сторону. | 31. И возмутили воду свежую, да Без воды млада домой пошла, |
| 18. На чужую дальну сторону, да Ко чужому отцу с матерью. | 32. Без воды млада домой пошла, да Начала меня свекровь бранить |
| 19. Ко чужому отцу с матерью, да Как чужой-то отец с матерью, | 33. Начала меня свекровь бранить, да Уж ты глупая невестушка, |
| 20. Как чужой-то отец с матерью, да Уродилися безжаленные, | 34. Уж ты глупая невестушка, да Ты бы мутную домой несла. |
| 21. Уродилися безжаленные, да Безжаленные, безраздельные. | 35. Ты бы мутную домой несла, да А золовушка заступилася, |
| 22. Безжаленные, безраздельные, да Утром рано будят молоду, | 36. А золовушка заступилася, да За сноху она заложилася, |
| 23. Утром рано будят молоду, да Посылают ее по воду. | 37. За сноху она заложилася. |
| 24. Посылают ее по воду, да Приказали два часа ходить, | |

При подсчете слогового состава не учитываются повторенные стихи; то есть в 37 строфах стихов тоже 37. Из них

- 27– девятисложных,
- 7 – десятистисложных,
- 2 – одиннадцатисложных,
- 1 – восьмисложный.

Нормативен девятисложный стих. Отступления от слоговой нормы, нарушающие протяженности звучания мелострофы и ее частей (3-я и 4-я строфы нотировки), делают эту норму еще более весомой.

22-b

СМЭС 1, № 89

Шумячский р-н Смоленской обл.

$\text{♩} = 148$

1. Бла-сла - ви, Бо - жа, нам вя - сну гу - кать,
ой ли, ой лё - ли, нам вя - сну...

2. Мы вя - сну гу - кнём, мы зи - му за-мкнём,
ой ли, ой лё - ли, мы зи - му...

1. Бласлави, Божа, нам вясну гукать,
Ой ли, ой лёли, нам вясну...
2. Мы вясну гукнём, мы зиму замкнём,
3. Мы зиму замкнём, зиму лютью,
4. Зиму лютью, всё халодную.
5. Атамкнём лета, лета тёпल्या,
6. Лета тёпल्या, всё харошя.

Слоговой состав считается по 1-му и 2-му стихам; 3-й стих, рефрен, одинаков во всех строфах, 4-й – повтор 2-го. Все стихи пятисложные – это и есть слоговая норма. Ее подкрепляет пятисложный же рефрен. При повторе 2-го стиха не допеваются последние слоги, благодаря чему подчеркивается сильная стиховая позиция (средний слог пятисложника).

22-с

Песни Смоленской области № 7.
Сахновский р-н Смоленской обл.

$\text{♩} = 108$

1. Ой ве - сна - кра - сна, тѣ - пло - е ле - те - чко,
ай лю - ли, лю - ли, тѣ - пло - е ле - те - чко.

2. Ай ве - сна - кра - сна, за - чем к нам пришла,
ай лю - ли, лю - ли, за - чем к нам при - шла.

3. За - чем к нам при - шла, что нам при - не - сла,
ай лю - ли, лю - ли, что нам при - не - сла.

7. Ой весна-красна,
Теплое летечко,
Ай люли, люли,
Тѣплое летечко.

8. Ай весна-красна,
Зачем к нам пришла,
Ай люли, люли,
Зачем к нам пришла.

9. Зачем к нам пришла,
Что нам принесла,
Ай люли, люли,
Что нам принесла.

10. О, девкам – по венцу,
Ребятам – по яйцу.
Ай люли, люли.
Ребятам – по яйцу.

11. Коровам – сена клок,
Собакам – вилам' в бок.
Ай люли, люли,
Собакам – вилам' в бок.

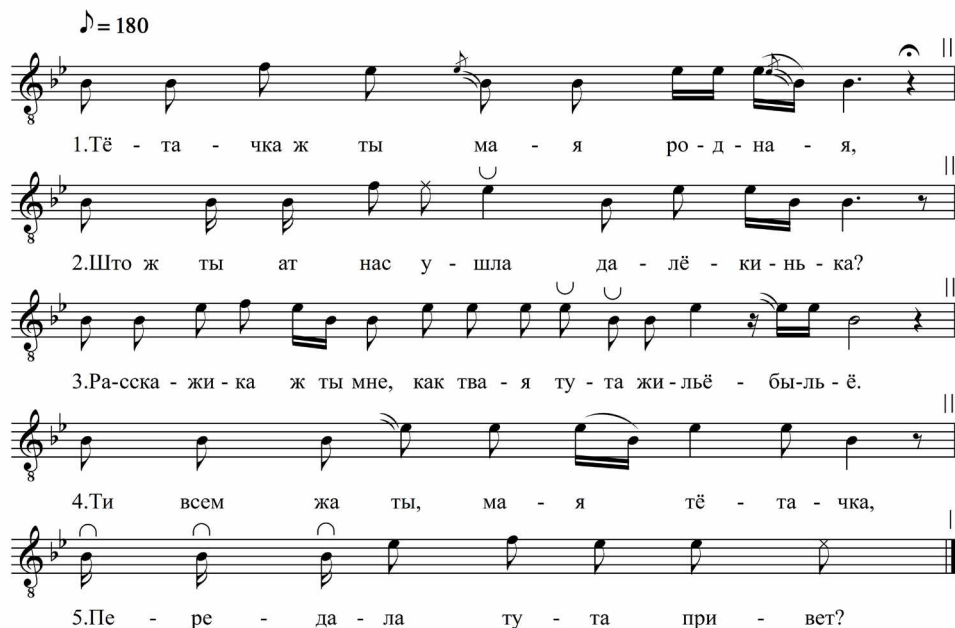
По слоговому составу смысловые стихи (1-й и 2-й в строфе, повторенные стихи не учитываются) образуют почти равные группы: пять пятисложных и четыре шестисложных. Однако пятисложный рефрен утверждает слоговую норму (пятисложника) на уровне тенденции. Отметим, что «добавочный» 6-й слог размещается в неизменном звучащем объеме стиха благодаря дроблению короткого 2-го слога (но не долгого последнего).

22-d

СМЭС 2 № 5 (с.172)

Починковский р-н Смоленской обл.

$\text{♩} = 180$



1. Тё - та - чка ж ты ма - я ро - д - на - я,

2. Што ж ты ат нас у - шла да - лё - ки - нь - ка?

3. Ра-ска - жи - ка ж ты мне, как тва - я ту - та жи - льё - бы - ль - ё.

4. Ти всем жа ты, ма - я тё - та - чка,

5. Пе - ре - да - ла ту - та при - вет?

1. Тётка ж ты мая родная,
2. Што ж ты ат нас ушла далёкинъка?
3. Расскажи-ка ж ты мне, как твая тута жильё-быльё.
4. Ти всем жа ты, мая тётачка,
5. Передала тута привет?

Слоговой состав колеблется от 8 до 15 слогов в стихе; вместе с этим от стиха к стиху изменяется временной объем. Произнесение этого причитания основано на варьируемой интонационной ячейке, которая умещается в стихе то единожды, то дважды, то трижды.

23-а

Гдовская старина № 33
Гдовский р-н Псковской обл.

$\text{♩} = 168$

1. При - ве - ли к нам не - - - - же - - - - нку,
при - ве - ли к нам тво - - - - ле - - - - нку.

2. Не да - дут в нас не - - - - жи - - - - тья,
не да - дут в нас тво - - - - ли - - - - тья.

5. У нас вё - дра но - - - - вы - - - - е,
у нас вё - дра но - - - - вы - - - - е.

- | | |
|--|---|
| 1. Привели к нам неженку, Привели к нам тволенку. | 4. К коромыслам гнутым, К ведрам дубовым. |
| 2. Не дадут в нас нежиться, Не дадут в нас тволиться. | 5. У нас ведра новые, Коромысла гнутые, |
| 3. Привыкай-ка, неженка, Привыкай-ка, тволенка, | 6. В нас свекровь старая, А золовка малая. |

Двухчастную мелострофу открывает яркий ритмический импульс $\text{♩} \text{♩}$ и его обращение $\text{♩} \text{♩}$; в окончании стиха мера слога удлиняется. Во второй части мелострофы тот же стих пропеваётся иначе, его окончание – начальное ритмическое ядро в увеличении.



24

Песни, напетые Степановой № 16
Куньинский р-н Псковской обл.

♩ = 144

1. Не ве - я, ве - те - рки по - на - ве - я - ли,
не ве - я ве - те - рки по - на - ве - я - ли.

2. Не-зва-ны - е го - сти - ки по - на - е - ха - ли,
не - зва - ны - е и го - сти - ки по - на - е - ха - ли.

4. По-лон са - рай, по-лон са - рай всё но - вых са - ней,
по-лон са - рай, по-лон са - рай всё но - вых са - ней.

1. Не вея, ветерки понавесли,
Не вея, ветерки понавесли.
2. Незваные гостики понаехали.
3. Полный двор, полный двор вороных коней.
4. Полон сарай, полон сарай всё новых саней.
5. Полон терем, полон терем молодых гостей
6. Новы сенюшки гостя обломили,
7. Золотую чарочку растоптали,
8. Всех гусей-лебедей поразгбнили.

Стих, повторенный во 2-й части мелострофы, рассечен остановкой на основном опорном тоне, как будто здесь строфа заканчивается. Затем допеваётся вторая половина стиха. Иногда в подобных песнях этого завершения нет, и строфа состоит из полутора стихов.

25-а

Поозерье № 140

Велижский р-н Смоленской обл.

$\text{♩} = 72$

1. Как жи - ли, как бы - ли ня - ве - рны - е лю - ди,
 как жи - ли, как бы - ли ня - ве - рны - е лю - ди.

2. Ай но - си - ли я - ны у день по дя - тѣ - нку,
 ай но - си - ли я - ны у день по дя - тѣ - нку.

3. У день по дя - тѣ - нку Цмо - ку на зье - да - нья,
 у день по дя - тѣ - нку Цмо - ку на зье - да - нья.

4. Как при - шла че - ре - да до са - мо - го ко - ро - ля,
 как при - шла че - ре - да до са - мо - го ко - ро - ля.

1. Как жили как были няверные люди,
 Как жили как были няверные люди.
2. Ай, носили яны у день по дятѣнку,
3. У день по дятѣнку Цмоку на зьеданья.
4. Как пришла череда ды самого короля.
5. А у самого короля одна дочка была.
6. Надевайсь-ка, дочка, у белое платья!
7. Ай и пойдеш жа ты, дочка, к Цмоку на зьеданья!
8. Девка полям ишла, слѣзно плакала,

9. На другое узойшла, стала Бога молить,
10. На третье узойшла, стала Бога просить.
11. Ай, Божа, мой Божа, дай мне забороны,
12. Дай мне забороны со вышнего неба!
13. Со вышнего неба, 'т няверного Цмока.
14. Как услышал жа Господь всю ее молитву.
15. А как стал жа Господь всех святых собирать.
16. Всех святых собирать, всем святым говорить.
17. А кому ж одному на тот свет ехать?
18. А ехать – не ехать святому святому Ягорью!
19. А святой Ягория на коня садися
20. На коня садился, ён и з неба зъезжал.
21. Он з неба зъезжал, золот крест в руки брал.
22. А няверный жа Цмок, ён из моря вылезал.
23. А Ягорьин жа конь копытом приступил.
24. А святой Ягория копьём сердце пробил.
25. Ты ж подай-ка, девка, да й правую руку!
26. Поспишу я на руку всю Христову муку.
27. Ты ходи-ка, девка, на Сияньскою гору.
28. Показывай, девка, свою правую руку.
29. Чтоб на твою руку люди поглядали.
30. Няверного Цмока чтобы проклинали.
31. Единому Богу чтоб яны вверяли.

Мелострофу организуют парные соотношения: одинаковые кадансы четных фраз, переклички кадансов 2-й и 3-й, сходство мелодических фигур, начинающих 1-ю и 3-ю фразы (в обращении), общность начала 3-й и 4-й фраз при противопоставлении их окончаний. Все четыре фразы соизмеримы по протяженности (5♩+4♩+5♩+6♩, последний слог строфы увеличен).

25-b

Песни Псковской области № 145
Дедовичский р-н Псковской обл.

$\text{♩} = 84$

1. Ой, зи - ма, зи - ма, зи - ма бы - ла мо - ро - зна - я, ой,
не мо - розь, зи - ма, да до - бро - го ли мо - ло - дца.

2. Ой что же - на с му - жем, да о - на не в ла - ду жи - ла, ой,
не в ла - ду жи - ла да с ми - лым не в со - гла - си - и.

1. Ой зима, зима,
Зима была морозная, ой
Не морозь, зима, да
Доброго молодца.
2. Ой что жена с мужем, да
Она не в ладу жила, ой
Не в ладу жила да
С милым, не в согласии.
3. Ой не в ладу жила, да
С милым не в согласии, да
В зеленом саду
Жена мужа повесила.
4. Ой в зеленом саду
Жена мужа повесила, да
И, повесивши мужа, да
Сама ко двору пришла.
5. Ой повесивши мужа,
Сама ко двору пришла, ой
И ко двору приходцы,
Села ж она на скамью.
6. Ой ко двору приходцы,
Села ж она на скамью, ой
На скамейку севши,
Сама горько всплакнула.
7. Ой на скамейку севши,
Сама горько всплакнула:
Ой, разбесчастна жисть, да
С чужим мужем жить.
8. Ой разбесчастна жисть, да
С чужим мужем жить, ой
При муже жена, да
Славная госпожа.
9. Ой при муже жена, да
Славная госпожа, ой
А без мужа жена, да
Горькая сирота.
10. Ой а без мужа жена, да
Горькая сирота, ой
Пойду в зелен сад да
Буду мужа звать назад.
11. Ой пойду в зелен сад да
Буду мужа звать назад, ой
Ты пойдем домой, да
Пойдем, пойдем, милый мой.
12. Ой ты пойдем домой, да
Пойдем, пойдем, милый мой, о
Неужели ж ты, да
Яблок не накушался?

Мелострофа состоит из 4-х фраз равной длины. Парное соотношение кадансов (чередование *си* и *до#*) одинаково в обеих половинах мелострофы, различие между ними вносит начало 3-й фразы, включающее квинтовый тон по отношению к основной опоре.

26

Былины № 11. Заонежский р-н Карелии

$\text{♩} = 184$

1. Из то - го из го - ро - да из Кря - ко - ва,
 2. Из то - го ль се - ла да из Бе - ре - зо - ва,
 3. Да из той из у - ли - цы Ро - га - ти - цы,
 4. Из то - го ль по - дво - рья кня - же - не - цко - го
 5. Вы - е - зжал до - ро - дний до - брый мо - ло - дец,
 6. Моло - дой Пе - тры й Пе - тро - вич ко - ро - ле - вский сын,
 7. Вы - е - зжал в ра - здо - лы - цо й чи - сто по - лё,
 8. Да про - е - здил мо - ло - дец по день по - ры,
 9. И про - е - здил мо - ло - дец по дру - гой день,
 10. Да й про - е - здил мо - ло - дец по тре - тий день.

- Из того из города из Крякова,
 Из того ль села да из Березова,
 Да из той из улицы Рогатицы,
 Из того ль подворья княженецкого
 5 Выезжал дородний добрый молодец,
 Молодой Петры й Петрович королевский сын,
 Выезжал в раздольцо й чисто полё,
 Да проездил молодец по день поры,
 И проездил молодец по другой день,
 10 Да й проездил молодец по третий день.

Один из самых известных эпических напевов, при этом характерный только для обонежской традиции. Нотировка представляет небольшой фрагмент, четыре строфы разного объема: двухстрочные (ab) и трехстрочные (abb).

27

Песни Псковской области № 193

Пос. Пыталово Псковской обл.

$\text{♩} = 72-80$

1. Кру-кса, кру - кса - во - ро - бей, 2. Ён при - ви - лся к мо-ло - дой.
3. Е-ле - ну - шка, по - да - ри, 4. Про-ко - фье-вна, по - да - ри.

$\text{♩} = 180$

11. Ста-нугря-дки пахать, 12. Стану ла-вки па-хать, 13. Чи-им до-бром, 14. Чи-им ви-ше-ньем.
15. Я не дам то - птать, 16. Я не дам во-ло-чить 17. Сво-ё до - бро, 18. Сво-ё ви-ше-нье.
19. А я вы - ска - чу, 20. А я вы - пля - шу 21. Сво-ё до - бро, 22. Сво-ё ви-ше-нье.

- | | |
|------------------------------|-----------------------|
| 1. Крукса, крукса-воробей, | 13. Чиим добром, |
| 2. Ён привился к молодой. | 14. Чиим вишеньем. |
| 3. Еленушка подари, | 15. Я не дам топтать, |
| 4. Прокофьевна, подари. | 16. Я не дам волочить |
| 5. Ты, Степушка, подари, | 17. Своё добро, |
| 6. Мартыновна, подари. | 18. Своё вишенью. |
| 7. Ты Настенька, подари, | 19. А я выскачу, |
| 8. Ивановна, подари, | 20. А я выпляшу |
| 9. С правой ручки перстенёк, | 21. Своё добро, |
| 10. С буйной головы платок, | 22. Своё вишенью. |
| 11. Стану грядки пахать, | |
| 12. Стану лавки пахать, | |

Две части игровой песни различаются темпом. Каждая из них представляет собой варьируемый одночастный напев, характерный для плясовых. Исходя из ненотированных строк 1-й части, можно предположить, что начальные строки в игре повторялись, завершались всякий раз именем и отчеством другой девушки, которая выходила и «выплясывала свое добро».

28-а

Песни Пинежья № 5. Пинежский р-н Архангельской обл.

Музыкальная партитура песни «Песни Пинежья № 5». Партитура состоит из четырех стaves: верхние два — для вокальных партий, нижние два — для инструментальной основы. Музыка написана в тональности B-flat major (два бемоля) и 3/4 такта. В начале партитуры обозначены буквы «А» и «В», а также номера тактов 6 и 5. Временные метки 4/4 и 3/4 указывают на изменения в ритме. Лирика песни:

буи_на_я да
Со_ще_ра_шнё_го по_хме_ля болид буи_на_я го_ло_
_ва_го_ло_ва_а сове_сё_лы_(я) до_ли_ны горитне

В партитурной нотации этой песни каждый голос выписан на отдельный нотоносец.

28-б

Устьянские песни № 29. Устьянский р-н Архангельской обл.

Музыкальная партитура песни «Устьянские песни № 29». Партитура состоит из трех стaves, на которых выписаны все вокальные партии. Музыка написана в тональности B-flat major (два бемоля) и 2/4 такта. Лирика песни:

_му. Ой, к нам на_е_ха_ли, ой, куп_цы_из_
_во_щич_ки да што на_ко_нях на во_ро_
_ных. Э_ой, на ко_нюш_ках ой да на во_

В нотировке этой песни голоса помещены на один нотоносец, что затрудняет восприятие мелодических линий.

29

Песни Смоленской области № 141. Смоленская губ.

Вчо - ра с дру - гом я си - дел, ны - не - сме - рти зло пре - зрел,
го - ре мне ве - ли - ко - е.

Вчера с другом я сидел,
Ныне – смерти зло презрел,
Горе мне великое.

Плоть мою в гроб кладут,
А душу на суд ведут,
Горе мне великое.

30

Верхокамье, № 25. Кезский р-н, Респ. Удмуртия
«Стих об убиении Бориса и Глеба»

$\text{♩} = 36$

1. Во - ето - чно - го вла - де - ни - я
сла - вь - на - го Ки - е - ва - гра - да;
2. Ве - ли - кий Вла - ди - мерь - кня - зь.
И - ме - ль у се - бя три сы - на.

Восточного владения, славного Киева града
Великий Владимир-князь имел у себя три сына,
Старейшаго Святополка, меньших же Бориса и Глеба,
Разделяша же Россию всю сыновом своим на три части,
Святополку же Чернигов-град, Борису и Глебу – выш пределы,
Преставшеса Владимир-князь в дому своем святолепно и благочестно.
После его чады его разыдошися во свои грады.
О злый ненавистник-враг, властолюбец богомерзкий!
Не может зреть богодержцев.
Вложиша во ны Святополку, помыслиша и научиша
Аки Каин на Авеля побить Бориса и Глеба...

31

Устьянские песни № 16
Устьянский р-н Архангельской об.

$\text{♩} = 56$

2. По-лно, се - - - р(ь)цё
во мне нить и за - - - ны - ва... ох да
не ви - дать
мо - ё - му се - р(ь)щю спо - ко - ю не... ох, не ви - да... (ой).

1. Эко сер(ь)цё, эко бедное моё,
Ох да полно, сер(ь)цё, во мне нить и за... занывать.
2. Полно, сер(ь)цё, во мне нить и заныва...
Ох да моёму сер(ь)щю спокою не... ох, не вида... (ой).
3. Моёму сер(и)щю спокою не вида...
Ох да при спокое стал жаланной не... ох, не здоров.
4. При спокое-то да стал жаланной нездоров,
Ох да што болит-то, шумит буйная голова.
5. Ох шумит-болит буйная голова,
Ох дак не глядят на свет весёлые да глаза.

6. Днём не видят с неба солнечьных луцей,
7. Из луцей, луцей туманик выпадал,
8. Из тумана всхожю солнышко идёт,
9. Из приёку частой-мелкой дождь идёт.
10. Он смоцил-прибил шелковую траву,
11. Стала травка, стала сохнуть-поблэкать,
12. Лазурьёвы цветы стали опадать.
13. Сено кóсила-от красна девушка-душа.
14. Коленкорова рубашка к телу льнёт,
15. По прокоосу доброй молодец идёт,
16. Бог на помощь красной девушке даёт,
17. Здравствуй, здравствуй, красна девушка-душа.

Приведена нотировка только 2-й строфы (нормативной). Поэтический текст дается как в издании; вторая его половина досказана, не спета.

32

Песни Пинежья № 151
Пинежский р-н Архангельской обл.

$\text{♩} = 72-80$

1. Бе-ло - ка - мё - ны по - ла - ты да гре - но - ви - ты - ы,
гре - но - ви - - - ты - ы

2. Не ду - бо - вы - ты сто - лы - ы по - ша - ти - - - ли - сь,
по - ша - ти - ли - сь.

Белокамёны полаты да греновиты,
греновиты

Не дубовы ты столы пошатились.
Не берцеты ты скатёрки да зашумели.
Не полужоны братьяни да соплёскались.

В этом ансамбле больше голосов в верхнем регистре («тонких»); в записях более позднего времени соотношение обратное. Самый верхний голос наиболее подвижен и активен.

34
Русские канты
№ 11

Сла - во - ю ве - нча - нный, в де - лех ры - це - рских су - ще пре - и - збра - нный,
Све - те ро - ссий - ский, сла - во - ю ве - нча - нный, в де - лех ры - це - рских су - ще пре - и - збра - нный,

в си - я ча - сы и - здай гла - сы, во - спой кра - сно, ве - ле - гла - сно:

Днесь ви - ват, ви - ват, ви - ват, ви - ват, ви - ват, ви - ват, ви - ват, ви - ват, ви - ват, ви - ват, ви - ват, ви - ват, ви - ват, ви - ват!
Днесь, днесь, днесь, днесь ви - ват, ви - ват!

Свете российский славою венчаный, в делех рыцерских суще преизбранный.
В сия часы издай гласы, воспой красно, велегласно: Днесь виват!

Муси Парнасу, и вы ся спешите, на триумф российский песнь хвалы сложите.
Яко Богом предпочтенный, царь Петр славы исполненный. Днесь виват!

Лва немецка вся сила изменися, о камень твердый Петра сокрушися.
За се дело всяк пой смело, безпрестанно, всеизбранно: Днесь виват!

Рукописный источник: ОР РНБ, Q.XIV.141, л. 180 об. – 181. Текст приведен в сокращении (первые три строфы).

35
 Русские канты
 № 130

То те-ряю, что лю-блю, Свет, по-будь, е-ще в гла-зах,
 ах, ка-кой у-дар те-рплю! на-гля-де-ться дай в сле-зах!

То теряю, что люблю,
 ах, какой удар терплю!

Свет, побудь еще в глазах,
 наглядеться дай в слезах!

Я лишаюсь тебя,
 что ж осталось для меня?

Лишь мучительная страсть
 и прелюбая напасть.

В той печальной стороне
 всего зляе будет мне

помнить радостны часы,
 в кои зрел твои красы.

Ты не будешь, ах, и знать,
 как я буду там страдать.

Знай, что муки я терплю
 и тебя одну люблю.

Источник: ОР РНБ, Q.XIV.150, л.78 об. Текст приведен в сокращении.

Это страстное признание сродни старинным романсам – и по лексике, почти лишенной архаизмов, и по певучей строфике, и по замечательной пластике мелодических линий.

Всего зляе – горше всего.

36

Русские канты

№ 100

The image shows a musical score for a Russian cantata. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are written below the vocal line. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Как на матушке, на Неве реке,
на Васильевском славном острове,
Что на пристани корабельной
О двенадцети тонких парусах,
Как увидела красна девица
Что сама пошла с ведром по воду
Почерпя воду и поставила,
и поставивши призадумалась,
Призадумавшись, слово молвила:
Ты Бог на помочь, доброй молодец,
Доброй молодец, молодой матроз,
ты на что рано корабли снастишь,
не дождавшись поры-времени,
Уж ты глупая, красна девица,
Я не сам собой корабли снащу,
По указу по государеву,

на Васильевском славном острове,
что на пристани корабельной,
молодой матроз корабли снастил.
о двенадцети полотняных.
из высокова нова терема
уж на матушку на Неву реку,
и поставивши призадумалась,
призадумавшись, слово молвила.
Ты Бог на помочь, доброй молодец,
доброй молодец, молодой матроз.
ты на что рано корабли снастишь,
не дождавшись поры-времени,
весны красныя, лета теплова?
неразумная дочь отецкая.
по указу по государеву,
по приказу да адмиральскому.

Источник: ОР РНБ, Q.XIV/150, л. 95. Текст приведен в сокращении. При желании можно повторять отдельные стихи; такая форма – с цепной строфой – встречаются в некоторых песенниках. Музыка этой песни подобна кристаллу, в который сведены основные узнаваемые элементы канта. В основе ее секвенция и сопряжение параллельных тональностей. При этом мелодические звенья избегают точного повтора, их последование гибко и замечательно просто. В линии баса сменяют друг друга тонико-доминантовые ходы. Можно включать в исполнение элементы мелодической фигурации, скромное вариирование. Интересно параллельно познакомиться с записями «Как на матушке» в изданиях фольклорных материалов. Так, в сборнике «Песни Ленинградской области» (1968), составитель сборника Ф. А. Рубцов приводит в комментариях свод вариантов напева.

37

Рукописный песенник XVIII века

№ 27

Сту - кну-ло, гря - ну-ло в ле - се, сту - кну-ло, гря - ну-ло в ле - се, ко - мар с ду-бу сва-ли - ля.

Стукнуло, грянуло в лесе,
Истрафил на коренище,
От того стуку и грому,
Слетались мухи-горюхи,
Тяжко от сердца вздыхали,
«Ой ты наш комару,
Как будешь ты умирати,
«Похोвайте меня в поле,
Поминайте в дуброве,
Тамо казаки бывают,
Там на войну выезжают,
Тут-де лежит комарище,
То-то-де наш-от боярин,

стукнуло, грянуло в лесе,
истрафил на коренище,
от того стуку и грому
слетались мухи-горюхи,
тяжко от сердца вздыхали,
ой ты наш комару,
как будешь ты умирати,
поховайте меня в поле
поминайте в дуброве,
тамо казаки бывают,
там на войну выезжают,
тут-де лежит комарище,
то-то-де наш-от боярин,

комар с дубу свалился.
сбил догола плечище.
шум по дубровному Дону.
великие грамотухи.
к комару припадали.
жаль тебя нам не помалу.
где нам тебя поховати?»
на широком раздольи.
при пути, при дороге.
горелку испивают,
комара поминают:
славный наш козачище,
всему лесу хозяин.

Рукописный источник: ОР РНБ, Тит. 4272, л. 65 об. Текст приведен в исполнительской редакции.

Повтор 1-го стиха указан в подтекстовке, однако для того, чтобы подчеркнуть важные слова, можно в некоторых строфах повторить 2-й стих (например, в 11-й строфе). Стихи, отступающие от 8-ми сложной нормы, нужно уложить в мелодическую фразу; ритмическое соотношение слогов можно вариировать – с тем, чтобы сохранить естественный словесный акцент или подчеркнуть нужное слово. Можно вариировать также линии верхних голосов, насыщая их дополнительными мелодическими оборотами, а бас украшать заполнением скачков.

Истрафил – угодил, попал.

Грамотухи – книжницы, начетчицы.

Поховати – похоронить, букв. спрятать.

38

Новоиерусалимские псалмы

№ 137

Музыкальное произведение, состоящее из трех систем нотного записи. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепианное сопровождение (нижняя линия). В первой системе два такта с текстом: «День не-ве-че-рний в Си-о-не си-я-ет, ночь во Е-ги-пте мра-чну ра-зру-ша-ет.» Во второй системе также два такта: «Дух те-мный ночь-есть, дух те-мный ночь-есть, Бог во-пло-ще-нный.» Третья система завершает песню двумя тактами: «день не-ве-че-рний, день не-ве-че-рний.»

День невечерний в Сионе сияет, ночь во Египте мрачну разрушает,
дух темный ночь есть, (2) Бог воплощенный день невечерний, день невечерний.

Тму пресветлое солнце разрушает, тму пресветлое солнце разрушает,
Бог Отец – солнце, (2) Бог и Сын рожденный – день невечерний, день невечерний

День прясная днесь звезда раждает, день златозарный звезду озаряет,
звезда приемлет (2) лучю благодати, днесь Христа Мати, днесь Христа Мати,

Рукописный источник: ОР РНБ, Тит. 4172, л. 124 об. –124. Текст приведен в сокращении (первые три строфы).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

Архангельские былины – Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа. В 3 т. Т. 3, Ч. 4. Мезень / Рос. акад. наук; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); под ред. А. А. Горелова. – Санкт-Петербург: Тропа Троянова, 2003. – 704 с. : ил. – (Полное собрание русских былин; Т. 3).

Былины – Былины: русский музыкальный эпос / сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов; ред. Л. Н. Лебединский. – Москва: Советский Композитор, 1981. – 614 с. – (Собрание русских народных песен).

Верхокамье – Образцы фольклора русского населения Верхокамья (тексты и ноты к статьям С. Е. Никитиной и М. Б. Чернышевой) // Русские письменные и устные традиции и духовная культура (по материалам археографических экспедиций МГУ 1966–1980 гг.). Сб. ст. под ред. И. Д. Ковальченко. – Москва: Изд-во Московского университета, 1982. – С. 275–305.

Городенский хор – Песни Городенского хора / сост., пред., нот. напевов Е. Е. Васильевой; НМЦ нар. тв-ва и культ.-просв. работы, Лен. гос. ин-т культуры. – Новгород: [б. и.], 1990. – 144 с.

Гдовская старина – Гдовская старина: Русские народные песни и наигрыши Гдовского района / сост. Н. Л. Котикова. – Ленинград: Сов. композитор, 1962. – 94 с.

Двадцать песен в ранних звукозаписях – Местные стили русских народных песен. Вып. 1. Двадцать русских народных песен: по материалам Фонограммархива Ин-та рус. лит. АН СССР / В звукозаписях Е. Линевой, М. Пятницкого, З. Эвальд, Е. Гиппиуса, 1897-1935; сост., нотирование, общ. ред., предисл. и примеч. Е. В. Гиппиуса; в подгот. изд. принимал участие А. С. Кабанов: Для пения без сопровожд. – Москва: Сов. композитор, 1979. – 68 с.

Муз.-пес. фольклор Ленинградской области – Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области: в записях 1960–1980 гг. / СПбГУКИ, СПб. гос. консерватория; ред.-сост. В. А. Лапин. – Изд. 2-е, перераб. и доп., со звук. прил. – Санкт-Петербург: Композитор, 2008. – 383 с. : нот. + 1 CD-ROM. – (Традиционная музыкальная культура русского Северо-Запада).

Новогодние песни Рязанской области – Гилярова Н. Н. Новогодние поздравительные песни Рязанской области / Н. Н. Гилярова. – Москва : Сов. композитор, 1985. – 44 с. – (Из коллекции фольклориста).

Новоиерусалимские псалмы – Ново-Иерусалимская школа песенной поэзии: псалмы на литейных нотах / Рос. акад. нар. хозяйства и гос. службы, СПбГИК, Фак. искусств. Каф. рус. нар. песен. искусства ; сост., ред.: В. А. Лапин, В. В. Шмитд ; подгот. текста, авт. предисл., коммент. Е. Е. Васильева. – Москва : Летний сад, 2021. – 647 с. : ил. + 1 эл. опт. диск (CD-DA). – (Наследие).

Ольшанские песни – Ольшанские песни, записанные в селе Ольша на Смоленщине / запись, нотация, предисловие, прим. и общая ред. Ф. А. Рубцова. – Ленинград : Музыка, 1971. – 39 с. – (Из новых записей русских народных песен).

Песни Брянщины – Народные песни Брянщины : (песни старинных народных праздников) / вступ. ст., сост. и прим. Т. П. Лукьяновой ; ред. И. И. Земцовского. – Брянск : Приокское книжное изд-во, 1972. – 197 с.

Песни в многомикрофонной записи – Руднева А. В. Русские народные песни в многомикрофонной записи / А. В. Руднева, В. М. Щуров, С. И. Пушкина. – Москва : Сов. Композитор, 1979. – 342 с., нот.

Песни Кировской области – Мохирев И. Народные песни Кировской области / И. Мохирев, В. Харьков, С. Браз. – Москва : Музыка, 1966. – 351 с.

Песни Московской области – Русские народные песни Московской области. Вып. 2. / авт.-сост., предисл. и примеч. С. Пушкина ; предисл. изд-ва : Для пения (соло, ансамбль, хор) без сопровожд. – Москва : Сов. композитор, 1988. – 336 с.

Песни Пинежья – Песни Пинежья : материалы фонограммархива. Кн. 2 / собранные и разработанные Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд ; под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1937. – 591 с.

Песни Псковской области – Котикова Н. Л. Народные песни Псковской области / Н. Л. Котикова. – Москва : Музыка, 1966. – 371 с.

Песни села Сенного – Капралов А. Т. Народные песни села Сенного Севского района Брянской области : Для пения без сопровожд. / сост. сб., авт. вступ. ст., предисл. и коммент. Н. Савельева. – Москва : Сов. композитор, 1986. – 96 с. + 1 грп.

Песни Смоленской области – Русские народные песни Смоленской области в записях 1930 – 1940 годов / сост., расшифровка, коммент. Ф. А. Рубцова.

ва. – Ленинград : Сов. композитор, 1991. – 159 с. – (Русские народные песни. Новые публикации).

Песни, напетые Степановой – Земцовский И. И. Песни, напетые А. А. Степановой / И. И. Земцовский. – Ленинград : Сов. композитор, 1979. – 41 с. – (Русские народные песни. Новые публикации).

Поозерье – Традиционная музыка русского Поозерья (по материалам экспедиций 1971–1992 годов) / сост. и коммент. Е. Н. Разумовской. – Санкт-Петербург : Композитор, 1998. – 240 с.

Рукописный песенник – Музыкальный Петербург. Т. 1. XVIII век. Кн. 5. Рукописный песенник XVIII в. : энцикл. словарь / ред. Е. Е. Васильева ; Рос. ин-т истории искусств. – Санкт-Петербург : Композитор, 2002. – 311 с. : ил.

Русские канты – Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны : 1689–1762 : виватные, панегирические, покаянные, навигацкие, застольные, пасторальные, любовные / изд. подгот. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, А. В. Стрельников. – Санкт-Петербург : Композитор, 2002. – XIX, 213 с.

Свадьба Сланцевского района – Народные песни Ленинградской области : старинная свадьба Сланцевского района / Ленингр. обл. науч.-метод. центр нар. творчества и культ.-просвет. работы ; сост. А. М. Мехнецов, Е. И. Мельник. – Ленинград : Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1985. – 123 с. : нот. – (Русские народные песни. Новые публикации).

Севернорусская причеть – Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть : Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшеньги (Вологодская область) / Б. Б. Ефименкова. – Москва : Сов. композитор, 1980. – 392 с.

СМЭС 1 – Смоленский музыкально-этнографический сборник. Календарные обряды и песни / отв. ред. О. А. Пашина, М. Г. Енговатова. – Москва : Индрик, 2003. – Т. 1. – 754 с.

Торопецкие песни – Земцовский И. И. Торопецкие песни. Песни родины Мусоргского / И. И. Земцовский. – Ленинград : Музыка, 1971. – 140 с.

Угличские песни – Угличские народные песни. Из новых записей русских народных песен / ред.-сост. И. И. Земцовский. – Ленинград ; Москва : Сов. композитор, 1974. – 288 с.

Устьянские песни – Устьянские песни. Вып. 1 / слова и авт. примеч. А. Мехнецов, Ю. Марченко, Е. Мельник ; предисл. А. Мехнецова : Для пения (соло, ансамбль, хор) без сопровожд. – Ленинград : Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1983. – 80 с.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- A cappella* (Гвоздецкий А. А.) 7, 45
Divisi (Гвоздецкий А. А.) 7, 13, 102
Finalis (Васильева Е. Е.) 7, 10, 117, 120
 Агогика (Гвоздецкий А. А.) 7
 Аккомпанемент (Шагин А. В.) 7, 18
 Акrostих (Васильева Е. Е.) 7, 8
 Амбитус (Васильева Е. Е.) 8, 39, 40, 120
 Анакруза (Васильева Е. Е.) 8, 40, 89, 90
 Аналитическая графика (Васильева Е. Е.) 8, 9, 107, 108
 Ансамбль певческий (Молчанова Т. С.) 9, 105
 Ансамбль хоровой (Гвоздецкий А. А.) 9, 69
 Антифонное пение (Молчанова Т. С.) 9, 10
 Аппликатура (Шагин А. В.) 10
 Аранжировка (Гвоздецкий А. А.) 10, 60, 73, 75, 76
 Арпеджиато (Шагин А. В.) 10,
 Артикуляция (Кузнецова М. А.) 7, 11, 23, 50, 74, 75
 Ассимиляция (Некрылова А. Ф.) 11, 12
 Атака звука (Гвоздецкий А. А.) 12, 68
 Ауфтакт (Гвоздецкий А. А.) 12, 22
 Балалайка (Шагин А. В.) 12, 17, 33, 64, 65
 Бряцание (Шагин А. В.) 12
 Бурдон (Молчанова Т. С.) 13, 66
 Вертикальный ранжир (Васильева Е. Е.) 13
 Виваты (Васильева Е. Е.) 13, 27, 78, 154
 Верх (Гвоздецкий А. А.) 13, 56, 57
 Вид хора (Гвоздецкий А. А.) 10, 13
 Вокализ (Кузнецова М. А.) 13, 14
 Вокальная этнопедагогика (Шагина Т. В.) 14
 Время (Некрылова А. Ф.) 14, 15, 21, 34, 38, 55
 Втора (Молчанова Т. С.) 16, 96
 Гармоника (Шагин А. В.) 16
 Гетерофония (Молчанова Т. С.) 16, 66
 Гигиена голоса (Сивова В. М.) 16, 75
 Глас (Гвоздецкий А. А.) 17, 26, 44, 48, 53, 54, 55, 61, 77
 Глиссандо (Шагин А. В.) 17, 62
 Говор (Сивова В. М.) 17, 20, 35, 38, 44, 78
 Головщик (Гвоздецкий А. А.) 18, 30

- Голосовая партия (Молчанова Т. С.) 18, 22, 42
Гомофония (Васильева Е. Е.) 18, 54
Громкость звука (Сивова В. М.) 18
Гусли (Шастин А. В.) 12, 17, 18, 65
Дека (Шастин А. В.) 19
Демественный распев (Гвоздецкий А. А.) 19
Демество (Гвоздецкий А. А.) 19, 57
Диалект (Сивова В. М.) 17, 19, 20, 44
Диалектное и наддиалектное направления исполнительства (Сивова В. М.) 20
Диахронный способ передачи певческой традиции (Шастина Т. В.) 21, 52
Дикция (Сивова В. М.) 21, 52, 58
Дирижирование (Гвоздецкий А. А.) 21, 22, 72, 75
Дишкант (Молчанова Т. С.) 22, 66, 105
Дробь (Шастин А. В.) 22, 37
Жалейка (Шастин А. В.) 22
Жанр (Васильева Е. Е.) 9, 15, 17, 20, 22, 23, 26–29, 32, 33, 36, 42, 45, 46, 49, 55, 60–65, 68–69
Жилище русское (Некрылова А. Ф.) 23
Звуковое поведение (Молчанова Т. С.) 23, 66
Звуковой идеал (Молчанова Т. С.) 23
Звукоряд (Васильева Е. Е.) 23, 24, 30, 44, 63, 64, 84, 117, 118
Знаменная семиография (Гвоздецкий А. А.) 17, 18, 24, 30
Знаменный (столповой) распев (Гвоздецкий А. А.) 17, 24, 35, 53, 55, 61, 63, 75
Зона (Гвоздецкий А. А.) 24, 25, 31, 39, 55, 59
Зонный строй (Гвоздецкий А. А.) 7, 25, 26, 64
Интонационная/Мелодическая волна (Васильева Е. Е.) 25, 26, 38, 39, 107, 110
Интонационный ансамбль (Гвоздецкий А. А.) 9, 26
Интонационный тезис (Васильева Е. Е.) 26, 39, 69, 107, 108, 110
Ирмос (Гвоздецкий А. А.) 17, 26, 27, 29
Календарь народный (Некрылова А. Ф.) 15, 26, 27, 55
Канон (Гвоздецкий А. А.) 27, 29, 33, 44, 53, 65
Кант (Васильева Е. Е.) 13, 27, 28, 32, 57, 78, 146–149, 154
Кантовая фактура (Васильева Е. Е.) 27, 28
Катавасия (Гвоздецкий А. А.) 26, 29
Киевская нотация, квадратная нотация, топорики (Гвоздецкий А. А.) 29, 84
Киноварные пометы (Гвоздецкий А. А.) 30, 73, 85
Классификация (Васильева Е. Е.) 20, 22, 23, 28, 29, 30, 34, 56, 67, 77
Классификация голосов в народной манере пения (Сивова В. М.) 30
Кластерное созвучие (Молчанова Т. С.) 31

- Клазула (Васильева Е. Е.) 8, 31, 38, 40, 90, 112, 114, 115
Клазула дактилическая (Васильева Е. Е.) 31, 38, 40, 90, 112, 115
Книжная песня (Васильева Е. Е.) 27, 31, 32, 57, 63
Кокиза (Гвоздецкий А. А.) 32, 34, 54
Колок (Шагин А. В.) 32
Колон (Гвоздецкий А. А.) 32, 55
Композиция песни (Васильева Е. Е.) 32
Кондак (Гвоздецкий А. А.) 17, 32, 33, 65
Контрастная полифония (Молчанова Т. С.) 13, 33, 54
Корпус песенного фольклора (Васильева Е. Е.) 33, 34, 37, 48, 62
Кугиклы (Шагин А. В.) 34
Ландшафт культурный (Некрылова А. Ф.) 34
Лицо (Гвоздецкий А. А.) 24, 34, 54, 64, 72
Локальная группа (Некрылова А. Ф.) 34
Маргинальная группа, маргинальная этнокультура (Некрылова А. Ф.) 35
Медиатор (Шагин А. В.) 10, 17, 35, 65
Межэтнические контакты (Некрылова А. Ф.) 35, 70
Мелодические лады (Васильева Е. Е.) 35
Мелодические лады сложные (Васильева Е. Е.) 35
Мелодические функции (Васильева Е. Е.) 36
Мелодический ритм (Васильева Е. Е.) 36, 61, 62
Мелострофа (Васильева Е. Е.) 9, 13, 23, 26, 29, 35–40, 53, 59, 61, 62, 94, 97, 100, 107, 119, 121, 125, 130, 134–139
Мелострофы форма (Васильева Е. Е.) 9, 23, 29, 35–40, 62
Местная/локальная песенная традиция (Васильева Е. Е.) 14, 18, 20, 23, 33–41, 42–43, 45, 47, 52, 60–62, 65, 66, 69
Метроном (Васильева Е. Е.) 41
Микромелодика (Васильева Е. Е.) 41, 42, 49
Многоголосие (Молчанова Т. С.) 10, 13, 16, 19, 42, 46, 48, 54, 57, 58
Монодия (Молчанова Т. С.) 42, 49, 54
Мутация (Сивова В. М.) 42, 43
Наонное пение (Гвоздецкий А. А.) 43, 67
Напевка (Гвоздецкий А. А.) 43–45
Наречие (Сивова В. М.) 17, 44
Наречное (истинноречное) пение, пение наречь (Гвоздецкий А. А.) 19, 43, 44
Народ (Некрылова А. Ф.) 45, 57, 70, 71
Народная (аутентичная) терминология (Васильева Е. Е.) 16, 45
Народность (Некрылова А. Ф.) 45
Народный хор (Гвоздецкий А. А.) 45, 46

- Низ (Гвоздецкий А. А.) 12, 46
Нотировка (Васильева Е. Е.) 46, 59, 61, 96, 97, 106, 130, 140, 142, 144
Общие принципы вокальной педагогики (Сивова В. М.) 46
Община (Некрылова А. Ф.) 21, 28, 34, 43, 44, 47, 61, 74, 76
Одежда народная (Некрылова А. Ф.) 47, 48, 55, 68, 71
Опорные тоны (Васильева Е. Е.) 7, 24, 35, 48, 108, 110, 118, 120, 121
Осмогласие, октоих, октай (Гвоздецкий А. А.) 17, 19, 24, 35, 48, 77
Партесное пение (Гвоздецкий А. А.) 19, 48, 49, 58, 77
Партитура (Гвоздецкий А. А.) 10, 13, 18, 19, 46, 49, 57, 58, 102
Партитурная нотация (Молчанова Т. С.) 49, 142
Певческая установка (Шастина Т. В.) 22, 49, 50, 59
Певческий (голосовой) аппарат (Шастина Т. В.) 12, 16, 21, 31, 50, 51, 58, 63
Певческое дыхание (Сивова В. М.) 12, 31, 51, 59
Педагогическая техника (Шастина Т. В.) 52
Педагогическая технология (Шастина Т. В.) 52
Песенная форма (Васильева Е. Е.) 31–33, 36, 39, 53, 55
Погласица (Гвоздецкий А. А.) 53, 61
Подголосок (Молчанова Т. С.) 53
Подобен (Гвоздецкий А. А.) 44, 53, 54
Подтекстовка (Васильева Е. Е.) 54, 150
Позиционный повтор (Васильева Е. Е.) 54
Полифония (Молчанова Т. С.) 13, 22, 33, 54, 58
Попевка (Гвоздецкий А. А.) 10, 17, 32, 34–36, 43, 54, 55, 61, 64, 75
Праздник (Некрылова А. Ф.) 15, 27, 28, 33, 55, 65, 73, 153
Природа голоса (Шастина Т. В.) 30, 31, 55
Пространство (Некрылова А. Ф.) 14, 34, 50, 55, 56, 65, 68
Псалмы (Васильева Е. Е.) 8, 10, 28, 32, 57, 63, 77, 151, 153
Псалмы (Васильева Е. Е.) 32, 57
Путевой (путный) распев (Гвоздецкий А. А.) 57, 58
Путь (Гвоздецкий А. А.) 57
Раннее русское многоголосие (Гвоздецкий А. А.) 19, 57
Распевание хора (Гвоздецкий А. А.) 58
Распетый/нераспетый стих (Васильева Е. Е.) 59
Резонаторы (Сивова В. М.) 16, 18, 31, 59
Репертуар (Кузнецова М. А.) 35, 46, 57, 60
Рефрен (Васильева Е. Е.) 60, 124, 126, 131, 132
Рожок (Шастин А. В.) 22, 61
Самогласен или пение на глас (Гвоздецкий А. А.) 61
Свирель (Шастин А. В.) 61

- Слоговая норма (Васильева Е. Е.) 37, 38, 61, 90, 131, 132
Слогоритм (Васильева Е. Е.) 36, 40, 61, 62, 97, 98, 122–126, 135
Специфические приемы пения (Кузнецова М. А.) 62, 68, 74
Стихи духовные (Васильева Е. Е.) 7–8, 15, 29, 32, 40, 56, 63, 65, 73
Стихира, стихера (Гвоздецкий А. А.) 17, 44, 61, 63
Строй (Гвоздецкий А. А.) 25, 26, 63, 64, 75, 77
Тайнозамкнутость (Гвоздецкий А. А.) 24, 34, 64, 67
Тесситура (Гвоздецкий А. А.) 9, 10, 23, 26, 30, 43, 48, 64
Тип хора (Гвоздецкий А. А.) 10, 46, 64
Типология (Васильева Е. Е.) 9, 65, 74, 76
Типология структурная (Васильева Е. Е.) 65
Тонкий голос (Молчанова Т. С.) 65, 145
Тремоло (Шастин А. В.) 62, 65
Тропарь (Гвоздецкий А. А.) 17, 26, 27, 33, 65, 66
Фактура (Молчанова Т. С.) 10, 18, 22, 23, 27, 28, 33, 36, 42, 45, 53, 58, 59, 66
Филировка (Шастина Т. В.) 67
Фита (Гвоздецкий А. А.) 24, 54, 64, 67, 72, 86
Хомония см. Наонное пение 43, 67
Цвет (Некрылова А. Ф.) 47, 67, 68
Цепная строфа (Васильева Е. Е.) 68, 149
Цепное дыхание (Гвоздецкий А. А.) 22, 43, 68
Цепной повтор (Васильева Е. Е.) 69
Элементы хоровой звучности (Гвоздецкий А. А.) 9, 26, 69
Этническое певческое поведение (Шастина Т. В.) 52, 69
Этническое самосознание (Некрылова А. Ф.) 11, 70
Этногенез (Некрылова А. Ф.) 70
Этнография (Некрылова А. Ф.) 5, 6, 11, 70, 76
Этнология (Некрылова А. Ф.) 70
Этноним (Некрылова А. Ф.) 70
Этнические контакты (Некрылова А. Ф.) 35, 71
Этнос (Некрылова А. Ф.) 8, 14, 35, 45, 70, 71

Справочное издание

**ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА**

**Искусство народного пения
Теория и практика**

Справочник

Выпускающий редактор А. С. Шитова
Обложка Е. А. Соловьева
Верстка Е. А. Соловьева

Подписано в печать 20.12.2023. Формат 60×90 1/16.
Усл. печ. л. 10. Уч.-изд. л. 10. Тир. 500 (1-й завод 1–20) Зак. 11.
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры»
191186, Санкт-Петербург. Дворцовая наб., 2. Тел. 8(812)318 97 16
Отпечатано с готового оригинал-макета в цифровом центре СПбГИК
191186, Санкт-Петербург. Дворцовая наб., 2. Тел. 8(812)318 97 16