

новых поколений исполнителей, в результате чего такие музыкальные тексты либо уходят из жизни, либо структурно изменяются. Например, в обрядовых постных песнях тритоновая основа лада преобразуется в квинтовую. Песенные лады, в которых звучание определенных ступеней (чаще всего – субтона, 3 и 2 ступени звукоряда) не было закрепленным, т.е. допускалась переменность звуков в пределах полутона, со временем получили стабильную форму. (Примеры 1 и 2.)

Причина опять-таки связана со сменой поколений, с приходом более молодых певцов, имеющих другой слуховой опыт и другой тип музыкального мышления. В результате сглаживаются не только историко-стилевые характеристики песенного фольклора, но и значительно ослабляется местная специфика напевов, реализующаяся в исполнительской практике.

Трансформации музыкального фольклора в исполнительских вариантах должны изучаться с позиций различных смежных наук. Это в первую очередь касается проблем воздействия профессиональной и массовой городской культуры на народную культуру, решение которых необходимо для определения путей сохранения традиционного фольклора.

#### Литература

Гиппиус 1948 – *Гиппиус Е.В.* О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII – начале XIX в. // Советская этнография. 1948. № 2. С. 86–104.

Ефименкова 1993 – *Ефименкова Б.Б.* Ритмика русских традиционных песен. М., 1993.

Земцовский 1980 – *Земцовский И.И.* Проблемы варианта в свете музыкальной типологии. (Опыт музыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 36–50.

Линева 1904 – *Линева Е.Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. I. СПб., 1904.

Путилов 2003 – *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура // Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. In *memoriam*. СПб., 2003.

Щуров 1995 – *Щуров В.М.* Песни Усёрдской стороны. М., 1995.

Г.Я. СЫСОЕВА

## ТИПОЛОГИЯ РИТМИЧЕСКИХ ФОРМ ХОРОВОДНЫХ И ПЛЯСОВЫХ ПЕСЕН В ВОРОНЕЖСКО- БЕЛГОРОДСКОМ ПОГРАНИЧЬЕ

До сих пор в музыкальной фольклористике нет общепринятого и научно обоснованного определения жанра хороводной песни. Каждый исследователь вкладывает в него разный смысл и нередко привлекает для анализа разные по жанровым атрибутам песни, имеющие только один общий признак – все они исполняются во время движения или подразумевают пляску. Пестрота взглядов возникает уже при определении названия жанра: *хороводный* или *хороводно-плясовой*?<sup>1</sup> Существует множество различных мнений по этому вопросу, поскольку ни один фольклорист не обошел его молчанием. Именно хороводные песни являются нитями, сшивающими лоскутное одеяло музыкальных диалектов: они просты для запоминания, несложны для исполнения, заимствования, переработки, а главное – во время исполнения, особенно в праздничной ситуации, дают такое необходимое для русского человека чувство соборности и погружения в глубину народных традиций.

Каждая региональная традиция и составляющие ее музыкальные диалекты имеют свой стереотип музыкального мышления (набор жанров, сюжетов, структурных ритмических типов, ладовых форм, типов интонирования) и свой этнографический контекст для закрепления напевов за той или иной ситуацией. Всё это затрудняет разработку единой жанровой атрибуции хороводных

<sup>1</sup> Е.М. Рогачевская считает возможным разделить на самостоятельные циклы песни *хороводные, плясовые* и *игровые* (см.: [Рогачевская 1980]).



песен. Видимо, время для таких обобщений еще не пришло. И чем быстрее музыкальная фольклористика даст системное описание региональных традиций (в том числе и хороводных песен), тем быстрее будут решены проблемы жанра<sup>2</sup>.

Настоящая статья подготовлена на кафедре этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств в ходе выполнения научного проекта по картографированию музыкально-этнографических компонентов традиционной культуры в воронежско-белгородском пограничье<sup>3</sup>. Основная задача статьи — дать описание неприуроченных хороводных и плясовых песен на этой территории в сопоставлении со свадебными и календарными песнями и представить типологию наиболее распространенных ритмических форм.

Несколько слов об исследуемой территории. Здесь сложился яркий песенный стиль, ядро которого находится в Белгородской обл.: это русские села Красненского, Алексеевского р-нов и восточная часть Красногвардейского р-на. Два субареала этой традиции охватывают, с одной стороны, прилегающие с востока к Красненскому р-ну сёла Репьевского и Острогужского р-нов Воронежской обл. (бутырско-горкинский субареал), с другой стороны — сёла западной части Красногвардейского р-на (верхососенский субареал). Периферия и зона интерференции, где признаки песенного стиля постепенно рассеиваются, охватывают Хохольский и Нижнедевицкий р-ны Воронежской обл. С юга и запада границы песенного стиля устанавливаются достаточно определенно, поскольку совпадают с линией размежевания русских сёл и широкой полосы ком-

пактно проживающих выходцев с Украины.

Песенная традиция в воронежско-белгородском пограничье складывалась с середины XVI в., когда после строительства Белгородской черты — оборонительной линии от набегов монголо-татар — началась вторичная колонизация южных земель и сюда хлынули переселенцы из центральных губерний Московского государства и левобережного Приднепровья.

Что касается главных отличительных признаков стиля в системе жанров, здесь в равной степени ярко обнаруживают себя широко-распевная протяжная песня (со вторичным типом ритмической композиции) и хороводно-плясовые песни.

Собранный и расшифрованный материал сам диктует проблему: каким образом следует разделить хороводно-плясовые песни от родственных календарных, игровых и некоторых свадебных песен? Все они предполагают пляску во время исполнения, на всех уровнях их композиции (акциональном, вербальном, музыкальном) присутствует повторность и симметрия этих повторов как главный признак хороводно-плясового жанра, большинство песен имеют так называемый *алилешный* рефрен.

Песни с пляской в местной традиции обычно называют *карагодными*, от слова *карагод* — круговая пляска. В качестве примера можно назвать широко известную песню с. Глуховка Алексеевского р-на Белгородской обл.:

*У наших воротьев у новых, у широких  
Охы, лёли, лёли, алилей лёли, лёли...*

Другая разновидность хороводных песен с ритуальным медленным шествием — это *таночные* песни (с разным местоположением ударения: обычно — на втором слоге, в с. Россошь Репьевского р-на Воронежской обл. — на первом). Пример таночной песни из с. Бутырки Репьевского р-на Воронежской обл.:

*Лень, ты моя лень!  
В нас по мосту, мосту,  
По калиновому мосту...*

<sup>2</sup> Научную программу региональных исследований, которая успешно выполняется коллективом этномузыкологов РАМ им. Гнесиных в западных областях России, в начале 1980-х гг. предложил Е.В. Гиппиус [Гиппиус 1982].

<sup>3</sup> Грант РГНФ и Воронежской областной администрации 2002 г. по конкурсу «Центральная Россия: прошлое, настоящее, будущее».

В фольклористике считается общепринятым мнение, что жанр хоровода зародился в недрах календарного обряда и генетически с ним связан<sup>4</sup>. Сами носители традиции называют **карагодом** своеобразный ритуал, на котором следует всем жителям не только присутствовать, но обязательно всем петь (играть) и плясать: «*На Вазнисения абизательна первый карагод завадили. Выхадили и старики, и какой толька радится, тоже принясуть... Маладёшь — пляшуть, пляшуть, а тады старухи стануть карагодам, да и тады играють и сами себе величают и тады усе на них абратяцца, на старух глядеть... Маладые плясали нескалькя кругов — на выгане траву выбють, тах-та плясали, а старухи атдельна*» (зап. от Е.К. Красильниковой, 1910 г.р., с. Стрелецкое Красногвардейского р-на Белгородской обл. [Архив КНМ ВГАИ, № 1293/30]); «*Карагод — эта када сабираеца усё сяло в адну бальшую кучу. Да церкви сходяца, и там карагод. Пастановюца у круг какие там плясухи-игрухи и мужики...*» (зап. от К.Е. Литовкиной, 1915 г.р., с. Казацкое Красногвардейского р-на Белгородской обл. [Архив КНМ ВГАИ, № 1284/88]). На ритуально-магический характер весенних карагодов указывают и такие сообщения: «*“Ты, дуброва, роиша зилёная” — пають весною, снег тае и када лес будет разварачивацца и играли женицины карагодам. Выйдут на улицу, стануть кругом и пають, но толька как праталинки пайдуть, еше и снег ляжить. Пели толька на улице*» (зап. от В.Н. Жуковой, 1930 г.р., с. Большебыково Красногвардейского р-на Белгородской обл. [Архив КНМ ВГАИ, № 1285/13]).

Такое отношение к хороводам со стороны носителей традиции типично, по мнению О.А. Пашиной, для всей восточнославянской территории, «когда само по себе хороводное действо и есть ритуал, когда хоровод является не

<sup>4</sup> Многие исследователи, например А.Н. Афанасьев, ссылаются в своих работах на древнерусские летописи и религиозные поучения, в которых с большим осуждением упоминаются языческие русалии с бесовскими плясками и игрищами [Афанасьев 1994, 141–142].

просто одним из обрядовых компонентов, но некоторым централизующим стержнем, вокруг которого организуются все элементы ритуала» [Пашина 1998, 130]. Т.А. Агапкина считает, что хороводы преследовали несколько целей, в том числе «вегетативные», и приводит в доказательство высказывания носителей традиции из разных славянских регионов. «Продуцирующий смысл хоровода, возможно, связан с самим типом этого движения — обычно не прямого, а кругового или “вьющегося”, что побуждает вспомнить о “витье (кручении)” как фольклорной метафоре начала, зарождения жизни, умножения и пр.» [Агапкина 2002, 172].

В карагде женщины стояли кругом, а мужчины находились внутри круга и плясали с **пересеком**. Такой тип пляски сохраняется и в наши дни: несколько человек выбивают ногами ровный ритм восьмыми, а несколько человек **пересекают**, т.е. дробят ровный ритмический рисунок:

1-я партия   
 2-я партия   
 3-я партия 

В каждом селе существуют свои варианты пересека и по ритму, и по технике исполнения. У стороннего наблюдателя традиционной пляски в карагде создается ощущение, что пляшущие буквально «втаптывают в землю» какие-то магические заклинания-требования.

Напевы с умеренным ритмом движения или с чередованием быстрых и медленных частей тоже называются **карагодными**. Несмотря на приведенные выше высказывания о связи карагодных песен с календарной обрядностью, большинство наших информантов — носителей традиции — указывают, что такие песни могут исполняться в любое время. Календарная приуроченность (чаще всего — к Троице) сохраняется только за теми карагодными песнями, в которых воссоздается идеализированная картина цветущей, изобильной природы (например «*У нас вы лугу зеленом, вы лугу*», которая встречается во многих селах).



Также называют *карагодными* и исполняют с пляской в любое время года частые неприуроченные песни, которые заимствовали от весенних карагодных песен ритмическую и мелодическую форму, но без *алилэшного* рефрена. К песням такого рода относится, например, знаменитая «*Уж ты, Порушка, Параня*» из с. Афанасьевка Алексеевского р-на Белгородской обл.

Если карагоды и карагодные песни фиксируются на всей территории, то танки бытовали преимущественно в бутырско-горкинском субареале. *Танками* в воронежско-белгородском пограничье называли иной тип движения: он предусматривал не пляску, а более спокойное ритуальное хождение<sup>5</sup>.

*Танок-шествие* в селах исследуемой песенной традиции устраивали на Троицу. По улицам села шли женщины и девушки шеренгой, взявшись за руки. Функция таночного шествия – сакрализация пространства и времени. Люди, участвующие в танке, как бы попадали в особый ритуальный мир, где время течет по-другому, его ход можно и нужно ускорить и таким образом осуществить переход к другому календарному сезону.

*Кривой танок* водили змейкой между детьми, посаженными на корточки. Как и орнамент в виде волнистой линии, движение змейкой символизирует дождь, поэтому кривой танок можно рассматривать как своеобразное моление о дожде.

Таночные песни (т.е. песни, сопровождающие танок) более жестко закреплены за календарными сроками поздней весны и исполнялись только от Красной горки до Троицы. Они занимают промежуточное положение между песнями обрядовыми и хороводными, являясь модифицированными образцами весенних обрядовых песен. И эта их особенность исследована Л.М. Винарчик [Винарчик 2001].

<sup>5</sup> Следует специально заметить, что слово *танок* в Курской обл. имеет несколько иное значение (об этом можно прочитать у А.В. Рудневой [Руднева 1975], об этом же свидетельствуют и наши экспедиционные записи).

В *игровых* песнях, которые сопровождали так называемые *постовые игры* детей, пляска и движение предписывались правилами самой игры, в которую превратились некогда имеющие магическую силу календарные обряды. Это «На дворе мак» (с. Подсереднее), «На горе ворота» (с. Богословка), «Ходя свинья по бору» (с. Прудки) и др. В игровых песнях ритм движения главных персонажей игры чаще всего спонтанный, напрямую не связан с ритмом напева, хотя ритмичное движение и пляска могут присутствовать в общем круге поющих. Утрата магического знания о сущности весенней игры в среде носителей традиции изменила ее функцию: игра перестала рассматриваться как обряд.

*Свадебные* песни *под пляску* никогда не называют карагодными, хотя для свадебного репертуара нередко используются ритмические формы именно карагодных песен с *алилэшным* рефреном. Например, свадебная величальная хозяевам дома из с. Афанасьевка Алексеевского р-на Белгородской обл.:

*У утушки, у серенькой короткие ножки,  
Ох(ы) лёли, алилей лёли, короткие ножки...*

Пляшут во время пропоя, когда обе стороны окончательно договорятся о предстоящей свадьбе; на улице во время сбора девок на девишник; при выкупе сундука, рубахи, постели, самой невесты; на лавках после повивания; во время обыгрывания гостей на свадьбе; во время обряда «тушения свадьбы» – на разбитых горшках и подоженной соломке в конце свадьбы.

Сравнительный анализ функций и структуры всех песен, исполняющихся под пляску, показывает, что между песнями *таночными* и другими календарными, свадебными, игровыми и неприуроченными *карагодными* выявляются общие черты, так и признаки существенных различий. И эти различия указывают на разную жанровую природу напевов, с одной стороны, и сильнейшее влияние хороводно-плясового жанра на всю систему фольклора – с другой.

Помня крылатое и афористичное высказывание Е.В. Гиппиуса о том, что

жанр – это типизация структуры под воздействием функции и содержания, рассмотрим все сопоставимые компоненты на разных уровнях организации художественных текстов.

В песнях, исполняющихся под пляску, возникает жанровая дифференциация по признаку включенности / невключенности в обряд. Уже одно это заставляет нас рассматривать песни с движением не как единую группу. Различные функции наполняют песни различным содержанием и используют для этого различные формы. (Таблицы 1–3.)

Наибольшую трудность при анализе содержания песни вызывает исследование и установление семантики напева, особенно если обрядовый контекст, в котором он складывался и эволюционировал, не сохранился. Нельзя, например, не учитывать, что многие обрядовые песни, в которых угадывается архаичная звуковая основа, имеют явно более позднюю музыкальную форму. Отсюда вывод: при анализе жанровых атрибутов

песни следует опираться не только на ее вербальное содержание, необходимо уметь расшифровывать знаковую, заложенную в самих напевах.

Структура фольклорного текста является важнейшим жанровым признаком и почти всегда – более важным, чем, например, вербальный текст (он ведь тоже имеет определенную форму). На сегодняшний день музыкальная фольклористика уже достаточно определенно может ответить, какие формы используют различные жанры. Например, в общеизвестной песне «Вдоль по морю, морю синему» именно форма указывает на принадлежность напева к хороводному, а не свадебному жанру, хотя в тексте песни воссоздается типичная для свадебных песен фольклорная картина мира. Музыкальное содержание этой песни не обладает знаковой, а форма никогда не используется для обрядовых свадебных текстов. Следовательно, считать эту песню свадебной нельзя – она хороводная, приурочена к свадьбе.

Таблица 1.

**Функции песен с движением (хореографией)**

Уровень фольклорного текста	Песни, включенные в обрядовые циклы		Песни необрядовые	
	свадебные под пляску	календарные (таночные)	игровые	хороводные и плясовые (карагодные)
функция	акциональный	пение и пляска являются частью ритуала, выражением общей воли общины	пение и пляска являются частью игры	пение и пляска в карагоде являются эмоциональным высказыванием
	вербальный	тексты сакрализируют ситуацию: регламентируют или комментируют обряд, переводят участников из реального пространства в мифологическое	тексты создают игровую ситуацию	тексты могут быть любыми
	музыкальный	типовые напевы или типовые ритмы выполняют знаковую роль (маркируют время)	напевы ограничивают время действий для участников игры	напевы задают определенный ритм для согласованной пляски или хоровода

Таблица 2.

Содержание песен с движением (хореографией)

Уровень фольклорного текста		Песни, включенные в обрядовые циклы		Песни необрядовые	
		свадебные под пляску	календарные (таночные)	игровые	хороводные и плясовые (карагодные)
содержание	акциональный	содержание пляски символизирует переход, необратимость происходящих событий		содержание действий в игре: лицедейство, инсценировка	содержание пляски: демонстрация индивидуального или коллективного мастерства
	вербальный	текст создает фольклорную картину мира с типовыми персонажами, ситуациями, поступками, с возвеличиванием природы и социальных идеалов <sup>6</sup>		текст воспроизводит образно-символическое или реальное описание игровых действий	воспроизведение любых жизненных ситуаций
	музыкальный	напевы имеют музыкальную семантику (символизируют родовой язык общины невесты / родовой язык общины жениха, общий язык <sup>7</sup> , призыв, заклинание в особых формах интонирования)		напевы задают темп и ритм, подчеркивают перемену в ситуации игры (сменой напева)	напевы программируют определенный ритм движения

Таблица 3.

Структурные особенности песен с движением (хореографией)

Уровень фольклорного текста		Песни, включенные в обрядовые циклы		Песни необрядовые	
		свадебные	календарные (таночные)	игровые	хороводные и плясовые (карагодные)
1	2	3	4	5	6
структура	акциональный	формы движения: по кругу, с перемещением, со спонтанным заполнением пространства	формы движения диктуются традицией и обрядом (шествие, движение по кругу, по определенному орнаменту)	формы движения связаны с драматургией игры	формы движения: по кругу, с перемещением, со спонтанным заполнением пространства

<sup>6</sup> Например, в *весновых песнях* величают девушек, достигших брачного возраста – расцвета в жизненном цикле, поскольку они символизируют расцвет природы в календарном цикле.

<sup>7</sup> О семантике музыкальных напевов см.: [Сысоева 2000].

1	2	3	4	5	6
структура	вербальный	<i>наиболее употребительные формулы стиха:</i>			
		6+6+6; 4+4+3, 4+4+6; 8+8; (8-11)+(8-11)	4+4; 5+5; 7+7; 8+8	6+6; (4-8)+(4-8)	5+5; 6+6; 8+8; 4+5; (8-11)+(8-11)
	<i>композиция строфы:</i>				
	AR	ав; авв, гаа	тирада; 2-х частная	AR, AB	
	музыкальный	<i>ритмический период:</i>			
		цезурированный: для включенных в обряд – из 3-х ритмоформул, для величальных – из 2-х	цезурированный с переритмизацией формул, с внут- ренней сегмента- цией, удлинением последнего звука	цезурированный, редко – сегменти- рованный	цезурированный: всегда из 2-х рит- моформул, редко – равно- мерно сегменти- рованный
<i>композиция напева:</i>					
AA		ав, авв	AA, AB, ABC	AA, AB	
сольный запев в каждой строфе			сольный зачин только в начале		
<i>строение мелодии и ладовые формы:</i>					
преобладает ме- лодическая фор- мульность в узко- объемных ладах	преобладает мело- дическая фор- мульность в ши- рокообъемных ла- дах	мелодическая фор- мульность или ши- рокообъемная ме- лодика	преобладает ладо- вая формульность		
<i>фактура:</i>					
вариантная и диф- ференцированная гетерофония, ре- же – функцио- нальное двухголо- сие	функциональное двухголосие, ред- ко – дифференци- рованная гетеро- фония	вариантная и диф- ференцированная гетерофония	функциональное двухголосие, ред- ко – дифференци- рованная гетеро- фония		

Итак, сделаем выводы.

1. Песни, сопровождающиеся пляской и движением, на уровне содержания и функций разделяются на обрядовые и необрядовые, а на уровне структуры более четко дифференцируются по разным жанровым группам, несмотря на наличие общих структурных элементов (рефрен, ритм, пляска).

2. Носителем «чистых» форм хороводно-плясового жанра являются неприуроченные песни (*карагодные*). Обилие таких песен в системе жанров фольклора не могло не оказать влияния на дру-

гие жанры. Е.В. Гиппиус справедливо считал хороводные и плясовые песни «централизуемым компонентом региональной песенной системы» [Гиппиус 1982, 9]. Правда, сейчас мы уже можем убедительно доказать, что и протяжная песня вместе с хороводно-плясовой влияет на формы песен обрядового фольклора.

3. Песни с календарной приуроченностью (*таночные*), использующие атрибуты песен хороводно-плясового жанра (рефрен, пляска), отличаются близостью к календарно-обрядовым песням.



Это проявляется в использовании малого начального рефрена-возгласа, мелодической формульности в строении напева, ненормированном удлинении последнего звука, что разрушает моторику движения.

4. Песни свадебные также используют форму плясовой песни, но из-за различий в содержании и структуре музыкального текста не смешиваются с ними. Общими для свадьбы и карагода являются формы, предназначенные для величания (на свадьбе гостей, а в карагоде — молодоженов и девушек). Исследования, оставшиеся за рамками этой статьи, показали, что таких общих форм насчитывается десять.

5. Игровые постовые (ранневесенние) песни наименее самостоятельны в отношении музыкальных напевов и ритмических форм.

6. Хороводные и плясовые песни, *карагодные* по народной терминологии, имеют на территории воронежско-белгородского пограничья свой ограниченный набор ритмических форм. Их типология представлена ниже. (Таблица 4.) Автор использует методику анализа, принцип классификации, терминологию московской (гнесинской) системно-структурной школы этномузыкологов, и в первую очередь — труды Б.Б. Ефименковой [Ефименкова 1993; 2001].

Сущность типологии форм заключается в том, что главным дифференцирующим признаком является временная организация музыкального ритма в периоде (уровень класса) и его ритмический рисунок (уровень типа). Строение композиционной единицы (строфы поэтического текста и мелострофы) формирует видовые версии одного типа<sup>8</sup>. Именно на уровне классов и сформированных внутри них типов возникают раз-

<sup>8</sup> Ср. в монографии Н.М. Владыкиной-Бачинской «Музыкальный стиль русских хороводных песен» за основу классификации взято строение композиционной строфы и выделены формы: стиховые, строфические, крупные формы, однострофные, песни с речевыми диалогами. Автор описывает различные способы ритмизации некоторых групп цезурированных стихов.

личия в их ареальном распространении. Так, например, в традиции Курского Попселья не фиксируются сегментированные формы с разномасштабными периодами [Колесникова 2002], а также цезурированные временники с формой поэтического текста aaAA и композицией напева АВ. По собственным экспедиционным наблюдениям, такие формы не представлены и в традиции белгородского Приосколья. Широкая распространенность в воронежско-белгородском пограничье доказывает их особое положение как специфической местной формы. Отсюда вывод: картографирование форм хороводно-плясовых песен целесообразно делать не на местном, а на региональном уровне.


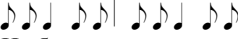





Большинство выявленных форм песен хороводно-плясового жанра представлено в нотном сборнике В.М. Щурова «Песни Усёрдской стороны»<sup>9</sup>. Не вошли в сборник лишь шесть форм. Подавляющее большинство — это композиция из двух цезурированных периодов с восьмивременной организацией музыкального времени в ритмоформулах, реже фиксируются периоды с шестивременной организацией, особенно мало их в селах Воронежской обл. Широко распространены композиции с разномасштабными и разноустroенными периодами. Популярность тех или иных форм (нередко вместе с напевом) можно определить по количеству сочетающихся с ними текстов. Так, например, на один напев во многих селах поют тексты «Ой, всем кумушкам домой», «Ехал Ванька из Рязанки», «Под грушею, грушею», «Как у нашего соседа». Именно тождество музыкального материала позволяет включить в типологию хороводно-плясовых форм песни без асемантического рефрена. Эти песни, если можно так сказать, вторично хороводные, т.е. не имеют генетической связи с хороводно-плясовым жанром и используют только его форму (например «Молодка, молодка, молоденькая» и «На печке сижу, заплатки плачу»).

<sup>9</sup> Издан под разными названиями: «Песни Усёрдской стороны» (М., 1995); «Песни Белгородского Приосколья» (М., 1997).











Таблица 4.

**Ритмические формы хороводно-плясового жанра  
в воронежско-белгородском пограничье**




№ формы	Тип ритмического периода	Ритмический период		Композиционная единица: текст напев
		Стих	Ритмический рисунок периода	
1	2	3	4	5
<b>КЛАСС ЦЕЗУРИРОВАННЫХ ФОРМ</b>				
<b>Периоды с шестивременной организацией ритмоформулы</b>				
1	Тип 1 6♩ + 6♩	4(5)+3	 Вселитвенный мой венок, У ладо, ладо, мой венок... (с. Иловка Белгородской обл.).	$\frac{ab/gr}{A/A}$
2	Тип 2 6♩ + 6♩	5+5	 Не беда заря занималася, Ой, люли, люли, занималася... (с. Татарино Воронежской обл.).	$\frac{ab/gr \text{ или } A/A}{ab/gr \text{ или } A/A}$
3	Тип 3-А 6♩ + 6♩	5+5	 Ой, кумушки пьют, голубушки льют, Ой, ляли, ляли, голубушки пьют... (с. Россошь Воронежской обл.).	$\frac{ab/gr}{A/A}$
4	Тип 3-Б 6♩ + 6♩	5+5	 По меду, меду, по сычиному Там плавала чар(а) серебряная... (с. Коротояк Воронежской обл.).	$\frac{ab/cd}{A/A}$
5	Тип 4-А 6♩ + 6♩	6+6	 У наших воротьев, (у) новых, у широких, Охы, лёли, лёли, а(ли) лей, лёли, лёли... (с. Глуховка Белгородской обл.).	$\frac{ab/gr}{A/A}$
6	Тип 4-Б 6♩ + 6♩	6+6	 Гуляю, гуляю я до полночи ши, Я до полночи ши, до белой зари... (с. Афанасьевка Белгородской обл.).	$\frac{ab/bc}{A/B}$
7	Тип 5 6♩ + 6♩	8+8	 Молодая канарейка из садику вылетала, Лёли, лёли, лёли, лёли, из садику вылетала... (с. Ездочное Воронежской обл.).	$\frac{ab/gr}{A/A}$



1	2	3	4	5
Периоды с восьмивременной организацией ритмоформул				
8	Тип 6-А 8♩ + 8♩	7+7	 <p>Вдоль по улице удоль вышел город земляной, Ой ляли ой ляли, охы ляли ой ляли... (с. Иловка Белгородской обл.).</p>	ав/гг А/А
9	Тип 6-Б 8♩ + 8♩	7+7	 <p>Ой, всем кумушкам домой, всем голубушкам домой, Ой, домой, домой, домой, ой, домой, домой, домой... (с. Ездочное Воронежской обл.).</p>	аб/гг А/В
10	Тип 6-В 8(7)♩ + 8(7)♩	8+8	 <p>Уж ты, Порушка, Параня, ты за что любишь Ивана, Я за то люблю Ивана, что головушка кудрява... (с. Афанасьевка Белгородской обл.).</p>	ав/сд А/В
11	Тип 7-А 8♩ + 8♩	(4+4) +6(7)	 <p>Ох, сосёнка зеленая, не шатайся надо мной, Ох(ы), лёли, лёли, лёли, не шатайся надо мной... (с. Новая Ольшанка Воронежской обл.).</p>	abc/ггс А / А
12	Тип 7-Б 8♩ + 8♩	(4+4) +6	<p>А </p> <p>В </p> <p>Со вечера, с полуночи, со вечера, с полуночи, Головка болела, головка болела... (с. Россошки Воронежской обл.).</p>	авав/сс А / В
13	Тип 8 8♩ + 8♩	4+4(3)	<p>А </p> <p>В </p> <p>Ходил Ваня, ходил Ваня, Ходил Ваня бел-кудрявый, ходил Ваня бел-кудрявый... (с. Новая Ольшанка Воронежской обл.).</p>	аа/АА А/В

1	2	3	4	5
Композиции с разномасштабными ритмическими периодами				
14	Тип 9 4♩+ 4♩ 4♩+ 4♩+ 4♩	4(5) + 4(3)	<p>A: ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩ :  </p> <p>В: ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>Мы сидели на канаве, Мы сидели на канаве, Барыня ты моя, сударыня ты моя, на канаве... (с. Гремяче Воронежской обл.).</p>	$\frac{abab}{A/B}$ $\frac{rrb}{A/B}$
15	Тип 10 5♩+ 5♩+ 6♩+ 6♩	4+5	<p>A: ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>В: ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>Бел заюшка, бел заюшка, Бел заюшка-горностаюшка, бел заюшка-горностаюшка... (с. Истобное Воронежской обл.).</p>	$\frac{aa}{A/B}$ $\frac{AA}{A/B}$
16	Тип 11-A 6♩+ 6♩+ 8♩+ 8♩	4+4	<p>A: ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>В: ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>Летел голубь, летел голубь, Летел голубь через город, летел голубь через город... (с. Нижняя Покровка Белгородской обл.).</p>	$\frac{aa}{A/B}$ $\frac{AA}{A/B}$
17	Тип 12 8♩+ 8♩+ 6♩+ 6♩	4+7	<p>♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>Я достанусь, я достанусь, Я достанусь старому старику, я достанусь старому старику... (с. Подгорское Белгородской обл.).</p>	$\frac{aa}{A/B}$ $\frac{AA}{A/B}$
18	Тип 13 8♩+ 8♩+ 6♩+ 6♩	8+6	<p>A: ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>В: ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>Как по улице Ванюша, как по улице Ванюша Часто хаживал, часто хаживал... (с. Прудки Белгородской обл.).</p>	$\frac{aa}{A/B}$ $\frac{vv}{A/B}$
Цезурированные композиции с разномасштабными периодами и внутренней сегментацией ритмоформ				
19	Тип 14 (5♩+4♩) + (5♩+ 4♩) + (8♩+ 8♩) + (8♩+ 8♩)	(4+3) + (4+3)	<p>A: ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩ :  </p> <p>В: ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩</p> <p>У нас нынче белый день, у нас нынче белый день, Белый день, белый день, ой белый день, белый день (2)... (Воронежская обл.).</p>	$\frac{av+av}{A/B}$ $\frac{rr+rr}{A/B}$



1	2	3	4	5
20	Тип 15-А (6♩+6♩)+ (6♩+6♩)	(8-11) + (8-11)	 <p>Ох(ы), матушка, головушка болит, не могу ши я до вечера дожить, Ох(ы), лёли, али лёли, ай ляли, ох(ы), лёли, али лёли, ой ляли... (Воронежская обл.).</p>	ab/gr A/A
21	Тип 15-Б (6♩+6♩)+ (6♩+6♩)	(8-11) + (8-11)	 <p>Воля, воля красным девушкам гулять, а молодушкам мужа да не велят, А малодушкам мужа не велят, гуляй, гуляй моё милое дитя... (с. Кочетовка Воронежской обл.).</p>	ab/bc A / A
<b>КЛАСС СЕГМЕНТИРОВАННЫХ ФОРМ</b>				
Равномерная сегментация на уровне периода				
22	Тип 16 8♩+8♩+ 4♩+4♩	6+6	 <p>Я по жёрдочке шла, я по тоненькой, Я по тоненькой, по еловенькой... (с. Россошь Воронежской обл.).</p>	ab/bd A / B

В заключение напомним, что типология форм разработана только для исследуемой территории. Уже в белгородском Приосколье встречаются формы, не зафиксированные в воронежско-белгородском пограничье.

### Литература

- Агапкина 2002 – *Агапкина Т.А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря: Весенне-летний цикл. М., 2002.
- Афанасьев 1994 – *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1994. Т. 3.
- Винарчик 2001 – *Винарчик Л.М.* Южно-русские хороводы – перекресток календаря и свадьбы // Живая старина. 2001. № 2 (30). С. 24–28.
- Владыкина-Бачинская 1976 – *Владыкина-Бачинская Н.М.* Музыкальный стиль русских хороводных песен. М., 1976.
- Гиппиус 1982 – *Гиппиус Е.В.* Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии). М., 1982. С. 5–13.
- Ефименкова 1993 – *Ефименкова Б.Б.* Ритмика русских традиционных песен. М., 1993.
- Ефименкова 2001 – *Ефименкова Б.Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М., 2001.
- Колесникова 2002 – *Колесникова О.Н.* Хороводные песни в традиции курского Поспелья: Дипломная работа / Воронежская государственная академия искусств. Воронеж, 2002.
- Пашина 1998 – *Пашина О.А.* Календарно-песенный цикл у восточных славян. М., 1998.
- Рогачевская 1980 – *Рогачевская Е.М.* О русском хороводном творчестве // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 119–130.
- Руднева 1975 – *Руднева А.В.* Курские танки и карагоды. М., 1975.
- Сысоева 2000 – *Сысоева Г.Я.* Музыкальный стиль мамонских свадебных песен // Свадебные песни Верхнемамонского района Воронежской области. Воронеж, 2000.