
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. М. И. ГЛИНКИ

СИБИРСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ



ЕЖЕГОДНИК

НОВОСИБИРСК • 2009

жизни, ожидание смерти и Страшного суда, страх перед наказанием за грехи. Нередко это отражено в названиях стихов: «Плач Иосифа», «Плач Богородицы». Несколько особняком стоят среди них стихи о Егории Храбром, но даже в них, если вчитаться в текст, можно обнаружить описание ужаса и плача царевны, «отданной лютой змее на растерзание», а также некое нравоучительное начало, характерное в целом для стихов (например, в начальных строках стиха: «Люди Богу тай не верали, только верали поганому Цмоку»). Мотив плача и мольбы об избавлении сближает стихи о Егории с содержанием остального корпуса текстов.

Во время звучания стихов складывается впечатление, что напев привносит в эти произведения более светлый колорит, рождая тем самым в стихах новые смысловые грани: надежду, упование, умиление – безмолвную радость. Возможно, о близком описанному душевном переживании писал Г. П. Федотов, говоря о том, что «красота мира для русского певца дана... в бесстрастном умилении, утешительном и спасительном, но как бы сквозь благодатные слезы» [17, с. 124].

Для более глубокого и точного понимания сущности этих образцов народного творчества необходимо упомянуть о ситуациях их исполнения. Известно, что в русской традиционной культуре существовала четкая сезонная приуроченность исполнения стихов к периодам постов, когда соблюдался неписанный запрет на пение «мирских» песен. Наиболее строго этого правила придерживались представители старой веры. Вторая ситуация обязательного пения стихов – определенные моменты при проведении похоронно-поминальных ритуалов, что строго соблюдается в обеих конфессиональных группах. Можно предположить, что традиция исполнения песен религиозного содержания в ночные часы у гроба достаточно давняя, поскольку исследователи фиксируют весьма широкое, практически повсеместное ее распространение. Однако, на наш взгляд, именно в XX веке в связи с крайне ограниченной возможностью церковного отпевания этот обычай приобрел особую актуальность, становясь как бы заменой православному обряду. Духовные стихи при этом, по свидетельствам исполнителей, осознаются чем-то вроде молитвы. Охарактеризованное содержание стихов, их общий эмоциональный строй, сочетающий в себе плач, мольбу и надежду, очевидно, близки настроению исполнителей и слушателей стихов в указанные моменты.

Почему же этот напев настолько полюбился народным исполнителям, что закрепился за жанром духовного стиха и получил такое широкое распространение? Вероятно, во многом благодаря своим структурным и ладовым особенностям. Структура напева достаточно четкая, ясная, легко запоминается и воспроизводится, малотерцовая переменность ладовых устоев сообщает напеву смену колорита – от сумрачного к более светлому, – близкую смене параллельного минора



В. М. Васнецов. Богоматерь с Младенцем

Е. И. Жимулёва

О СПЕЦИФИКЕ ТИПОВЫХ НАПЕВОВ В ДУХОВНЫХ СТИХАХ

Духовные стихи – особая, заповедная область в русской традиционной культуре. В этих произведениях устного творчества отражено народное понимание православия, воплощены народные искания Божьей правды. Известный русский философ, автор книги о духовных стихах Г. П. Федотов так писал об этих фольклорных образцах: «...они являются самым высоким художественным выражением в слове народной веры», «духовный стих был для русской религиозной стихии самым глубоким, самым проникновенным, самым мучительным ее выражением» [17, с. 124].

Свое название стихи получили благодаря религиозному, морально-назидательному, «книжному» содержанию. При исполнении же, как правило, стихи пелись, поскольку пение необходимо для художественного, яркого и глубокого выражения эмоции, заключенной в них, и, следовательно, более сильного воздействия на слушателей. Поэтому изучение этих образцов народного творчества интересно и в отношении музыки.

Существовая на протяжении многих веков, духовные стихи формировались как очень разнообразная по музыкально-поэтическому языку жанровая сфера, включающая в себя достаточно разные по звучанию произведения. Объединяет эти образцы зачастую лишь тематика, религиозная или просто морально-назидательная. Тексты духовных стихов озвучивались напевами различных жанров, актуальных для своей эпохи, находящихся в стадии становления параллельно с какой-либо группой стихов. Среди таких жанров – былины, песнопения знаменного распева, лирические песни, канты, городские романсы, плясовые песни, частушки, массовая песня XX века и т. д. Поэтому отечественные исследователи справедливо отмечают известную пестроту, стилистическую несамостоятельность музыкального языка духовных стихов [12, с. 135]. Вместе с тем, на наш взгляд, в процессе развития и бытования стихов сложились определенные напевы, устойчиво закрепившиеся за образцами этой сферы, благодаря которым духовные стихи узнаются сре-

ди других жанров русского фольклора. В настоящей статье рассматривается группа стихов, звучащих с одним из таких устойчивых напевов, а также предпринимается попытка выявления особенностей реализации типовых напевов в духовных стихах¹.

Под типовым напевом в данном случае подразумевается напев, характерный для образцов, принадлежащих к одной жанровой сфере, маркирующий ее собой, отождествляясь в сознании исполнителей и слушателей с конкретным жанром. Впервые понятие типового напева предвосхищается Н. А. Янчуком в 1886 году в его исследовании, посвященном свадебным песням. Характеризуя типовые напевы обрядовой функции, белорусский фольклорист выявляет в них один ключевой интонационно-ладовый комплекс, разнообразно ритмизуемый в зависимости от текста песен [20, с. 108–110]. В первой половине XX века понятия «песенный тип», «тип циклового напева» получили развитие в трудах классиков отечественной фольклористики К. В. Квитки, Е. В. Гиппиуса, З. В. Эвальд. О «типах музыкального воплощения» писал Ф. А. Рубцов в примечаниях к записанным им на Смоленщине духовным стихам. Ф. А. Рубцов относит стихи к различным типам по признаку «общности интонационной основы», указывая на мелодические попевки, регулярно встречающиеся в напевах рассмотренных им стихов [13, с. 149–152]. На материале свадебных песен северно-русской фольклорной традиции описывает типовые напевы В. Лапин, обозначая их как интонационно-ладовый тип, «объединяющий эти напевы внутри обряда» [5, с. 191]. Перечисленные точки зрения сходны в представлении о типовом напеве как об интонационно-ладовой основе, а также в определении этих напевов как явления, характерного для конкретной узколокальной традиции.

В понимании автора настоящей статьи в основе типового напева, прежде всего, находится определенный интонационно-ладовый тип. Ритмо-синтаксическая сторона напева, в целом, также учитывается, но в данном случае, на наш взгляд, более показательной является именно его интонационно-ладовая основа.

При выявлении одного из типовых напевов было рассмотрено тридцать духовных стихов, зафиксированных в разных регионах России, как в европейской ее части (Смоленская [11, с. 348–361], Ростовская области [11, с. 190; 258]), так и в Сибири (Новосибирская область², Алтайский край³, Республика Тыва [7, с. 44]). Эти стихи были записаны от представителей различных групп: социальных (крестьяне, казаки), конфессиональных (православные, старообрядцы) и этнических (русские, украинцы, белорусы, а также представители южноалтайского этноса – телеуты). Можно заметить, что стихи с этим напевом распространены достаточно широко и бытуют в разных слоях населения.

Рассмотрим сущностные, инвариантные признаки интересующего нас типового напе-

ва. Структура напева состоит из четырех фраз с цезурами между ними (в концах первой и третьей фраз цезура зачастую вуалируется долгим звуком). Мелодическая линия развивается в диапазоне квинты (сексты) с субсекундой. Ладовую организацию напева характеризует переменность устоев: в первой фразе опора перемещается с *a* на *d'*, во второй и четвертой фразах возвращается устойчивый звук *a*, при этом первая и вторая фразы образуют своеобразную вопросо-ответную замкнутую структуру (см. нотный пример 1). В третьей же фразе происходит сдвиг основной ладовой опоры на малую терцию вверх (звук *c'*, чаще всего «подтвержденный» квартовым скачком *g-c'*), этот фрагмент воспринимается как яркое ладовое отклонение, как нечто иное, выходящее за рамки квартовой переменности *a-d'*, что придает ему значение смысловой кульминации напева.

Содержание текстов рассмотренных стихов достаточно разнообразно. В половине образцов отражено народное понимание проблемы смерти. Среди них присутствуют тексты с сюжетом о расставании души с телом («Уж вы голуби, уж вы сизые» и др.), а также тексты, повествующие о приходе души умершего на свой помин, в некоторых образцах описывается явление смерти и диалог человека с ней. Другие, более малочисленные группы текстов посвящены иным образам. В семи стихах переизлагается ветхозаветная история об Иосифе, проданном братьями в египетское рабство, в большинстве случаев этот стих представляет собой Плач Иосифа, начинаясь со слов «Кому повем печаль мою, кого призову ко рыданию». В двух текстах описывается чудесное избавление царевны и всего города от змея, поверженного Егорием – св. Георгием Победоносцем. Присутствуют также два варианта известного текста о братьях-разбойниках и сестре, и хотя произведения с таким сюжетом исследователи обычно относят к балладам, сами исполнители нередко осмысливают этот текст именно как духовный стих, возможно, из-за определенной доли нравоучительности, заключенной в нем. Единично представлены стихи о Распятии Христа («Хождение Святой Девы»), «Плач Богородицы», стих о царевиче Иоасафе в пустыне, стих с покаянной тематикой, начинающийся с тех же слов, что и «Плач Иосифа».

Столь разнообразное, на первый взгляд, содержание стихов несет в себе и нечто общее. В большинстве этих текстов передано особое состояние человеческой души, состояние скорби, покаяния, плача, мысли о тщете земной



Деисусный чин иконостаса Благовещенского собора

жизни, ожидание смерти и Страшного суда, страх перед наказанием за грехи. Нередко это отражено в названиях стихов: «Плач Иосифа», «Плач Богородицы». Несколько особняком стоят среди них стихи о Егории Храбром, но даже в них, если вчитаться в текст, можно обнаружить описание ужаса и плача царевны, «отданной лютой змее на растерзание», а также некое нравоучительное начало, характерное в целом для стихов (например, в начальных строках стиха: «Люди Богу тай не верали, только верали поганому Цмоку»). Мотив плача и мольбы об избавлении сближает стихи о Егории с содержанием остального корпуса текстов.

Во время звучания стихов складывается впечатление, что напев привносит в эти произведения более светлый колорит, рождая тем самым в стихах новые смысловые грани: надежду, упование, умиление – безмолвную радость. Возможно, о близком описанному душевном переживании писал Г. П. Федотов, говоря о том, что «красота мира для русского певца дана... в бесстрастном умилении, утешительном и спасительном, но как бы сквозь благодатные слезы» [17, с. 124].

Для более глубокого и точного понимания сущности этих образцов народного творчества необходимо упомянуть о ситуациях их исполнения. Известно, что в русской традиционной культуре существовала четкая сезонная приуроченность исполнения стихов к периодам постов, когда соблюдался неписанный запрет на пение «мирских» песен. Наиболее строго этого правила придерживались представители старой веры. Вторая ситуация обязательного пения стихов – определенные моменты при проведении похоронно-поминальных ритуалов, что строго соблюдается в обеих конфессиональных группах. Можно предположить, что традиция исполнения песен религиозного содержания в ночные часы у гроба достаточно давняя, поскольку исследователи фиксируют весьма широкое, практически повсеместное ее распространение. Однако, на наш взгляд, именно в XX веке в связи с крайне ограниченной возможностью церковного отпевания этот обычай приобрел особую актуальность, становясь как бы заменой православному обряду. Духовные стихи при этом, по свидетельствам исполнителей, осознаются чем-то вроде молитвы. Охарактеризованное содержание стихов, их общий эмоциональный строй, сочетающий в себе плач, мольбу и надежду, очевидно, близки настроению исполнителей и слушателей стихов в указанные моменты.

Почему же этот напев настолько полюбился народным исполнителям, что закрепился за жанром духовного стиха и получил такое широкое распространение? Вероятно, во многом благодаря своим структурным и ладовым особенностям. Структура напева достаточно четкая, ясная, легко запоминается и воспроизводится, малотерцовая переменность ладовых устоев сообщает напеву смену колорита – от сумрачного к более светлому, – близкую смене параллельного минора



В. М. Васнецов. Богоматерь с Младенцем

мажором. При всей обобщенности интонаций напев точно передает основную эмоционально-смысловую сферу духовных стихов.

Обратимся к условиям появления типового напева. Вероятно, этот напев сложился в западно-русской фольклорной традиции, на что указывают широкое распространение его вариантов во многих районах Смоленской области, а также некоторые черты организации поэтического и музыкального текстов (силлабический стих, четкое деление напева на фразы). Вместе с тем, описанные ладовые особенности (малотерцовая переменность опор), возможно, свидетельствуют о проникновении в народный по происхождению напев интонаций иной природы.

Можно предположить, что в свое время, примерно в XVII–XVIII вв., этот напев испытал влияние польско-украинских псалм. Как известно, для псалм – светских песен духовного содержания, характерен трехголосный кантовый склад, четкая членимость на фразы и предложения, чаще всего квадратные, опора на мажоро-минорную систему. Укажем также на одну из закономерностей гармонического языка псалм – часто встречающиеся отклонения из минора в параллельный мажор, возникающие, как правило, на границах фраз. Возможно, этот яркий ладовый эффект употреблялся в псалмах для создания особого эмоционального колорита, о котором здесь уже шла речь, а также с целью высветить различные смысловые оттенки текста данных произведений⁴.

Влияние этих иноземных по своей природе образцов на восточно-славянский музыкальный фольклор оказалось достаточно серьезным. Проявилось оно, во-первых, на уровне включения отдельных произведений в фольклорную традицию. Так, в частности, многие псал-

мы, особенно с рождественской тематикой, заняли прочное место в народных поздравительных обходах, например, в обряде колядования. Псалмы могут звучать также во время проведения похоронно-поминальных обрядов, или же выступать в качестве лирической песни, когда поются просто так, «для души». Характерно при этом, что исполнители, как правило, не знают жанрового обозначения «псалма» и называют эти произведения колядками или стихами.

Более опосредованно, на уровне музыкального языка воздействие псалм сказалось на некоторых фольклорных жанрах, формирующихся в течение XVIII–XIX вв. Яркий тому пример – лирические русские и украинские песни поздней традиции. Мелодика этих широко популярных и любимых народом песен, бытующих до настоящего времени, во многом основывается на закономерностях мажоро-минорной гармонической системы (использование гармонического минора, движение по звукам аккордов, отклонения в параллельные тональности через вводнотоновость и т. п.).

Рассуждая о песнях поздней традиции, следует заметить, что малотерцовая переменность устоев – достаточно распространенное явление и в образцах, принадлежащих к более ранним пластам русского фольклора. Известно, что в русских народных песнях «во многих жанрах большое количество мелодий в параллельно-переменном мажоро-миноре (весьма распространенный ладовый тип), но при этом переход осуществляется самыми разными путями и ладовая конструкция напевов весьма различна» [2, с. 87]. Так, например, малотерцовая переменность опор регулярно встречается во многих хороводно-плясовых песнях (укажем



В. П. Перов. Христос и Богородица у житейского моря

на известную плясовую песню «Ходила младшенька по борочку»). Однако эта переменность в плясовых песнях и песнях городской традиции качественно иная и по механизму осуществления, и по своему смысловому значению.

В песнях, относящихся к традиционным пластам русского фольклора, смена опор происходит посредством утверждения нового опорного тона метроритмическими средствами в конце построения, т. е. ритмо-синтаксическим путем. В песнях же городской традиции переменность (модуляция) осуществляется с помощью гармонических средств, рассредоточенных в мелодической линии (появление в мелодии звуков доминантовой гармонии, разрешающихся в тонику последующей тональности).

Ладовая переменность в хороводно-плясовых песнях и образцах поздней фольклорной традиции несет в себе и разное смысловое значение. В первом случае народными творцами и исполнителями смена опор воспринималась, скорее всего, как смена общего колорита песни, но не как реакция на содержание текста. При этом важно помнить, что звуки, находящиеся в терцовых отношениях, в системе русского музыкального фольклора могут быть рассмотрены как представители одной функции (принцип терцового параллелизма, обоснованный М. Г. Харлапом [18, с. 256–258]), и, следовательно, существенной смены лада в данном случае не происходит. Особое значение этот принцип приобретает в сибирской фольклорной традиции, благодаря регулярно звучащей терцовой вторе, наличие которой является показательной чертой фактуры совместного пения данной локальной системы [19, с. 43; 6, с. 29].

В лирических песнях поздней традиции, в отличие от более ранних фольклорных жанров, существует определенная связь эмоционально-содержательного наполнения произведения с ладовым наклоном мелодии. Действительно, во многих песнях поздней городской традиции, звучащих в параллельном мажоро-миноре, особенно в первых строфах зависимость напева от текста прослеживается достаточно явно. Вспомним, к примеру, широко известную песню на слова А. Ф. Мерзлякова «Среди долины ровныя»: минор первой фразы сменяется мажором на границе второй и третьей фразы, ощущение мажорности колорита при этом усиливается секстовым скачком на словах «Цветет, растет высокий дуб», затем возвращается минор. И хотя в последующих строфах подобная зависимость ладоин-

тонационной сферы от словесного текста не присутствует, заданный эмоциональный настрой сохраняется на протяжении всего произведения. В обозначенной зависимости содержательного наполнения песни от ладового наклона напева, возможно, и заключается смысловое значение мажоро-минорной ладовой системы для образцов поздней фольклорной традиции.

Близкое, на наш взгляд, влияние параллельно-переменного мажоро-минора проявляется и в духовных стихах. В этих образцах, посвященных, как правило, внутреннему миру человека, ладовая переменность также способствует созданию ассоциаций на содержательно-эмоциональном уровне.

В качестве образца еще одного типового напева, достаточно часто звучащего со стихами, укажем на мелодию широко известной украинской песни «Цвіте терен» (см. нотный пример 2). Судя по поэтической и музыкальной стилистике (силлабо-тонический рифмованный стих, опора на мажоро-минорную систему, четкое деление на фразы), эта песня была создана в поздний исторический период (не ранее XIX вв.) [3, с. 18]. Словесный ряд первой строфы песни «Цвіте терен» достаточно точно отражается в ее ладоинтонационном развитии: первые две фразы звучат в миноре, в третьей фразе на словах «Хто в любові не знається» появляется мажор, в четвертой («Той горя не знає») возвращается минор. Возможно, этот напев полюбился народным исполнителям благодаря сконцентрированному выражению в нем светлых чувств любви и печали. Этот напев часто встречается в духовных стихах полуустной традиции⁵, фиксирующихся в настоящее время на Украине и в юго-западных регионах России и создававшихся на протяжении двух последних столетий на тексты известных (среди них Языков, Плещеев и т. п.) либо анонимных авторов⁶. Рассмотренные нами стихи посвящены разной тематике, объединяет их созерцательный, покайно-умиленный, иногда наивно-простодушный характер. Интересно, что в структуре напева «Цвіте терен» можно заметить определенное сходство с уже рассмотренным типовым напевом духовных стихов (четыре фразы, малотерцовая переменность в третьей фразе, с помощью которой создается кульминация мелодии). Возможно, на эти два напева, ставшие типовыми для духовных стихов, оказал влияние один импульс (хотя и в разные временные периоды), сообщивший столь важную для напевов духовных стихов ладовую краску.

Влияние псалм сказалося не только на образцах народного творчества. Значительное воздействие эти образцы внебогослужебного пения оказали и на церковную музыку [10]. В частности, это влияние можно проследить на примере современного обиходного напева шестого гласа и ряда песнопений заупокойного богослужения (Трисвятое, «Со святыми упокой», «Вечная память»). Одной из ведущих особенностей гармонического языка данных напевов является параллельная миноромажорная ладовая переменность. Характерно при этом, что семантика шестого гласа также достаточно близка вышеописанному эмоциональному строю духовных стихов, звучащих с типовым напевом. Приведем некоторые семантические характеристики шестого гласа. Шестой глас – «глас “сени смертной”», глас гробовой» [8, с. 101], «весьма печальный, способный расположить душу к сердечному сокрушению о грехах, но вместе и пленительный, наполняющий душу благоговейным умилением» [9, с. 29]. Можно заметить, что подобные высказывания во многом близки описанному душевному состоянию, переживаемому во время звучания духовных стихов.

Сходство ладовой основы указанных православных песнопений и типовых напевов духовных стихов способствовало появлению предположения о том, что первый из рассмотренных нами напевов сформировался непосредственно под воздействием «обиходной» ладовой системы⁷. На наш взгляд, и напевы духовных стихов, и система напевов современного осмогласия испытали на себе влияние нового для них интонационного языка псалм. Возможно, этот процесс происходил примерно в одно и то же время, в XVII–XVIII вв. Впоследствии первый из охарактеризованных нами, более ранний по времени формирования типовой напев стихов и церковные напевы, основанные на параллельно-переменном мажоро-миноре, достаточно тесно контактировали, исполняясь вместе в ситуации похоронного обряда. Указанные обстоятельства привели к созданию в народно-исполнительской среде некоего интонационно-ладового комплекса, единого для духовных стихов, звучащих на похоронах, и православных песнопений, включенных в народный обряд отпевания.

И, наверное, неслучайно именно шестой глас с его сосредоточенной созерцательностью и четким противопоставлением темного и светлого колоритов используется в произведениях русских композиторов. Так, в творчестве П. И. Чайковского, внимательно относившегося не только к современному ему городскому

фольклору, но и к обиходной богослужебной практике, бытовавшей в XIX веке, этот напев встречается не менее трех раз. Всегда несколько иначе, но неизменно сохраняя гармонические, ритмические и фактурные закономерности обиходного песнопения, напев шестого гласа звучит в фортепианной пьесе «Церковный хор» из «Детского альбома», в «Легенде» (романс «Был у Христа Младенца сад» на слова А. Плещеева) и в малоизвестном хоре без сопровождения «Боже, храни родную Русь». Всем этим произведениям, несмотря на разность жанров, свойственно общее молитвенно углубленное настроение, что вместе с ясно выраженным в них эмоциональным началом превращает их в своего рода «авторские духовные стихи».

Итак, проследив и охарактеризовав малотерцовую переменность, присутствующую в различных жанрах русской традиционной культуры, можно обнаружить, что проявляется она целым спектром смысловых значений. С одной стороны, этот тип ладовой системы издревле свойствен русской народной музыке, является закономерностью ладовой организации напевов широкого круга жанров и несет в себе преимущественно колористическое значение. С другой стороны, во время смены культурных эпох (XVII–XVIII вв.) на древе русской музыки была сделана «иноземная прививка» в виде мажоро-минорной системы, которая достаточно органично прижилась, поскольку содержала в себе некоторое родство (на интонационном уровне) с национальным музыкальным мышлением. Как известно, мажоро-минорная гармоническая система прочно вошла как в профессиональное, композиторское творчество, так и в определенные жанры русской традиционной культуры (обиходные церковные напевы, лирические песни поздней традиции, духовные стихи и т. п.). В этот, более поздний период, напротив, мажорное и минорное наклонения используются в связи с выражением той или иной эмоции. Таким образом, специфика напевов духовных стихов, на наш взгляд, проявляется как раз в том, что в них параллельно-переменная ладовая система играет важную семантическую роль, тесно связанную с содержательно-эмоциональным планом произведений. Это качество, а также отсутствие узколокальной привязанности напевов (в отличие от локальной обусловленности народных обрядовых напевов), т. е. их значительная распространенность, возможно, и являются специфическими чертами типовых напевов духовных стихов.

Ох вы го_лу_би, ой вы си_зы_с

Вы где бы_ли, ку_да ле_та_ли?

Вы где бы ли, ой. ку_да ле_та_ли?

Что вы ви_де_ли., что вы слы_ша_ли?

Цві_те те_рен, цві_те те_рен, ли_стя о_па_да_е.

хто в лю_бо_ві не зна_еть_ся, той го_ря не зна_е.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богослужение. Созвучие времен / Сост., ред., вст. ст. монахини Лаврентии (Черновой).* – М., 2004.
2. *Головинский Г. Мусоргский и фольклор.* – М., 1994.
3. *История украинской музыки: Учебник для студентов музыкальных вузов / Сост. и ред. А. Я. Шреер-Ткаченко.* – М., 1981.
4. *Казанцева М. Г. Духовные стихи в старообрядческой и православной традиции Урала // Христианское миссионерство как феномен истории культуры (600-летию памяти святителя Стефана Великопермского). Материалы Международной науч.-практич. конф. Т. II.* – Пермь, 1997. – С. 246–266.
5. *Лапин В. Напевы свадебных песен Поморского берега Белого моря // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор.* – Л., 1974. – С. 189–200.
6. *Леонова Н. В. Фольклорные традиции сибирских переселенцев // Музыкальная культура Сибири: в 3 т. Т. 1, кн. 2. Традиционная культура сибирских переселенцев.* – Новосибирск, 1997. – С. 3–7.

7. *Никитина С. Е.* «Жить по закону, по путе...» // Живая старина. – 1998. – № 3. – С. 42–44.
8. *Николаев Б., протоиерей.* Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. Опыт исследования мелодики и нотации русского православного церковного пения со стороны церковно-богослужебной. – М., 1995.
9. *Смоленский С. В.* Азбука знаменного пения. Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца. – Б. м: Братство «Вертоград», 2002.
10. *Смоленский С. В.* Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так называемого «простого напева» // Музыкальная старина. Вып. 5. – СПб., 1911. – С. 47–102.
11. Смоленский музыкально-этнографический сборник. Том 2. Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. – М., 2003.
12. *Солощенко Л. Ф.* К проблеме типологии традиционных русских духовных стихов // Музыкальная культура средневековья. Вып. 2. – М., 1992. – С. 131–135.
13. Русские народные песни Смоленской области (в записях 1930–1940-х гг.) / Сост., расшифр., прим. Ф. А. Рубцова. – Л.: Сов. композитор, 1990. – 160 с.
14. Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока / Сост. Ю. И. Смирнов. – Новосибирск, 1991.
15. *Рудиченко Т.* Духовные стихи донских старообрядцев // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе. Сб. науч. ст. – Ростов-на-Дону, 2000. – С. 165–193.
16. *Рудиченко Т.* Духовные стихи и псалмы в записях А. М. Листопадова и С. Я. Арефьева // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе. Сб. науч. ст. – Ростов-на-Дону, 2000. – С. 250–258.
17. *Федотов Г. П.* Стихи духовные (русская народная вера по духовным стихам) / Вступ. ст. Н. И. Толстого; послесл. С. Е. Никитиной; подг. текста и коммент. А. Л. Топоркова. – М., 1991.
18. *Харлап М. Г.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. – М., 1972. – С. 221–273.
19. *Щуров В. М.* О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. – М., 1986. – С. 11–47.
20. *Якименко Т. С.* О предвосхищении идеи типовых напевов общей функции в статье Н. А. Янчука 1886 года // Народная музыка: истории и типология (памяти профессора Е. В. Гиппиуса, 1903–1985). Сб. науч. тр. – Л., 1989. – С. 105–115.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подтверждением мысли автора о существовании напева, общего для многих стихов, может служить упоминание о типовых напевах, содержащееся в статье Т. Рудиченко [15, с. 175–176], а также наблюдение С. Е. Никитиной [7, с. 44].

² См. [14, с. 364–365, 449], а также материалы музыкально-этнографической экспедиции НГК в Северный район НСО, 2002 г.; Материалы экспедиции Новосибирского пединститута в Кыштовский район НСО, 1987 г.

³ Материалы экспедиции Института филологии в Республику Алтай, 1988, 1999 г.

⁴ См. примеры псалм (№ 9, 36, 38, 41, 75, 83 и мн. др., всего более 70-ти образцов) в сборнике стихов: «Богогласник. Созвучие времен» [1].

⁵ Термин «полуустные стихи» предложен М. Г. Казанцевой [4, с. 249].

⁶ Более 20 стихов, музыкальной основой которых является напев «Цвите терен», содержатся в Богогласнике [1].

⁷ См. подробнее: [11, с. 318].

