



ISSN0207—9933

**ТРАДИЦИОННОЕ НАРОДНОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО
И СОВРЕМЕННОСТЬ**

(Вопросы типологии)

Москва — 1982

ТРАДИЦИОННОЕ НАРОДНОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ
(вопросы типологии)

Москва 1982

Традиционное народное музыкальное искусство
и современность (вопросы типологии).

Сборник трудов, вып. 60 Ответственный редактор
Енговатова М.А. М., ГМПИ им. Гнесиных, 1982, с. 160.

В сборнике освещаются русские народно-музыкальные
традиции, актуальные проблемы музыки славянских, угро-
финских и тюркских народов СССР. Предназначен для
фольклористов и музыковедов.

Печатается по решению редакционно-издательского
Совета Государственного музыкально-педагогического
института им. Гнесиных.

Истоящий сборник представляет читателю ряд статей, посвященных проблемам современной фольклористики. Он продолжает традицию вышедшего ранее сборника статей под редакцией Б.Б.Ефименковой¹. Структура данного выпуска продиктована как основными направлениями отечественной фольклористики, так и включенным в него материалом: работы первого раздела посвящены методологическим вопросам, второго — изучению локальных стилей русской песенности, третьего — исследованию угро-финских и тюркских традиций музыкального фольклора народов Российской Федерации.

Все статьи сборника возникли на основе типологического изучения материала. Первый этап такого исследования — аналитическое определение песенных типов, их классификация и картографирование.

Один из путей выхода в историческую проблематику народной музыки дает ареальный метод исследования, проблемам которого посвящена статья профессора В.В.Гиппиуса. Автор намечает методику будущих ареальных исследований, их задачи, этапы, формы. Чрезвычайно актуальны рассмотренные автором основополагающие вопросы, связанные с пониманием традиции как исторически сложившегося системного типа (иерархии системных признаков, спецификации местных форм их взаимосвязи, типологической классификации местных форм выразительных средств и пр.). В статье В.В.Гиппиуса впервые дается классификация фактур совместного пения, региональных видов песенной мелодики (по формам ее взаимосвязи с фактурой, со словом), манер интонирования календарных песен.

Помещенная в первом разделе сборника статья Э.Б.Ефименковой, опирающаяся на локальный материал, имеет методологическое значение. Типологическая классификация местных ритмических и мелодических форм свадебных песен раскрывается автором в детальном аналитическом описании. Методика анализа ритмики народного стиха и связанной с ней музыкальной ритмики напевов, ладовой их организации представляет собой законченную, строго выстроенную систему.

В статьях второго раздела вопросы типологической классификации раскрываются на материале различных жанров русского фольклора. Характерно обращение молодых исследователей к жанрам обрядового фольклора, наиболее ранним его пластам: календарным песням и плачам, во многом типологически определяющим русскую традицию. В статье Т.Кирюшиной рассмотрено редкое для русского севера явление: развитый цикл календарных песен в хорошо сохранившейся тембровой интонации. Незученные до сих пор плачевые традиции Поморья анализируются в работе В.Резниченко.

В статьях Е.Геворкян и Т.Дигун поставлены проблемы типологии на материале мелодико-фактурного склада южнорусских песен (Слободской Украины — в верховьях Северского Донца и казачьих поселений в его среднем и нижнем течении). Обращение к вопросам мелодики (как в двух последних, так и частично в предыдущих статьях раздела) демонстрирует новые поиски молодых фольклористов. Вопросы мелодики разрабатываются ими в разных аспек-

¹ Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Труды ГМИИ им.Гнесиных, вып. 29, М., 1976.

тах. Новое у Е. Геворкян - в определении мелодико-фактурного типа на основе комплекса взаимосвязанных признаков, у Т. Дигун - в рассмотрении типов песенной фактуры как функционально определяемых систем, в детальном раскрытии исполнительского аспекта песенной культуры. Причем, Т. Дигун продолжает тематику предыдущих работ (см. статья Т. Дигун и Т. Рудниченко в сборнике "Традиционное и современное народное музыкальное искусство", вып. 29).

Две первых работы последнего раздела сборника освещают совершенно новый в музыкальной тюркологии материал. Статья Л. Сальмановой впервые привлекает внимание исследователей к жанру башкирских сентягу (свадебных плачей), представленным автором в детализированном аналитическом описании. Тувинский эпос, несмотря на чрезвычайную развитость традиций, до сих пор не был достаточно исследован ни филологами, ни музыковедами. В статье Э. Кыргыс раскрываются особенности формообразования напевов тувинских тоол (героических сказаний).

Исследовательский материал работы Т. Краснопольской о напевах карельских причитаний интересен и для изучения угро-финских и русских северных традиций музыкального фольклора в связи с их типологическим родством.

В последней статье сборника (Т. Ананичева) делается попытка сравнительного исследования русского и угро-финского (мордовского) музыкального фольклора на материале зимних величально-поздравительных песен. Тем самым объединяется тематика второго и третьего разделов сборника и намечается еще одна перспектива будущей типологических исследований.

Авторы сборника, представители одного направления, сосредотачивая свое внимание на вопросах типологической систематики материала, выходят на серьезную теоретическую музыковедческую проблематику. Это касается постановки и разработки проблем равнообъемной музыкальной ритмики напевов (статьи Б. Ефименковой, Т. Кирышиной, В. Резниченко), тирадных песенных форм (статьи Э. Кыргыс, Т. Краснопольской, В. Резниченко), выхода на уровень комплексного исследования средств музыкальной выразительности. Все это в известной мере отражает направление поисков в современной этномузыкологической науке.

ПРОБЛЕМЫ АРЕАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ
ТРАДИЦИОННОЙ РУССКОЙ ПЕСНИ В ОБЛАСТЯХ УКРАИНСКОГО
И БЕЛОРУССКОГО ПОГРАНИЧЬЯ

Полевая работа собирателей традиционной русской вокально-инструментальной музыки развертывалась на протяжении последних десятилетий в направлении все большей специализации каждого в изучении определенного регионального типа народной музыки. Но лишь немногие вели эту работу по сколько-нибудь сходной и согласованной методике. Подавляющее большинство работает до сих пор каждый своим методом. Принципы ни одной такой методики в общетеоретической форме не обсуждались.

Все предпринимаемые до сих пор опыты регионального изучения восточнославянских песенных традиций или по пути установления признаков общности в широких и недостаточно определенных географических границах и поисков черт общности и различия в пределах областного административного деления (выделения в этих границах местных разновидностей областных видов напевов, понимаемых как равнозначности одного общего областного вида). В результате, безотносительные к областному административному делению, исторически оложившиеся границы местных песенных традиций коренного русского населения до сих пор не установлены даже в той форме, в которой это было сделано еще в предреволюционные годы диалектологами в картографировании восточнославянских говоров.

Диалектологическая карта восточнославянских говоров, разработанная в предреволюционные годы Н. Н. Дурново, Н. Н. Соколовым и Д. Н. Ушаковым, представляла собой проекцию на географической карте региональной классификации диалектов по признаку черт сходства и различия их фонетических особенностей. Эта карта и разработанные позднее Р. И. Аванесовым явились почвой для ареальных исследований восточнославянских говоров, которые следует рассматривать как вторичную, наиболее глубинную форму региональных исследований.

Поэтому очевидно, что началу ареального изучения региональных систем восточнославянских песенных традиций должна быть также предпослана первичная классификация их региональных видов по данным современных полевых исследований. Разработка такого рода классификации и отражение ее рабочей модели на карте региональных типов восточнославянских песенных систем является первооче-

редной задачей.

Данная классификация может быть выполнена как коллективная работа, участники которой музыканты-фольклористы, изучающие в течение продолжительного времени культуру одного региона. Они должны поставить задачу классифицировать определенную региональную традицию по единой методике прежде всего на уровне вид. местной системы жанров и их иерархических соотношений в местной региональной системе и нанести на карту установленные границы этой системы. После того, как такие предварительные карты отдельных регионов составлены, их необходимо свести в одну общую рабочую музыкально-диалектологическую карту, составленную по признаку региональных системных типов песенных жанров.

Однако даже для приблизительного выяснения географических границ региональных песенных систем одной такой карты недостаточно. Необходимо составление еще трех вспомогательных музыкально-диалектологических карт, уточняющих установленные региональные формы жанровых систем. Каждая карта должна быть составлена также по одному признаку. Очевидно, необходимо выделить три таких признака, на основе которых будут составлены три классификация и три карты:

I. Региональная жанровая терминология, принятая для обозначения пения а) песен (оппозиция: "петь песню" - "играть песню" и сппозиция: пение-опевание - крик, клич, гуканье), б) плачей ("причитать", "вопить" и т.д.), в) северных старин ("сказывать").

II. Жанровые виды слоговых и внутрислоговых форм песенной мелодики в каждой региональной традиции: а) строго слоговые формы мелодики (один звук на один слог), б) нестрогие слоговые (два-три звука на один слог), в) формы чередования в строфе слоговой и развитой внутрислоговой мелодики, г) внутрислоговые, преимущественно мелодические формы.

III. Региональные жанровые виды фактур совместного пения, точно установимые по партитурным нотациям: 1) монодийные формы, 2) гетерофония монодийного типа (с орнаментальными отклонениями и единичными проходящими созвучиями), 3) диафония (двухголосие с косвенным движением голосов, из которых нижний или верхний - повторяют на каждый остинатный звук), 4) формы вариантной однорегистровой гетерофонии (виды подголосочных разветвлений одного голоса), и ее двух- и трехрегистровых октавных удвоений, 5) функциональное двухголосие: а) с обособленным верхним солирующим го-

лосом, противостоящим нижнему или вариантно-гетерофонному пучку нижних голосов по принципу звук против звука (формы украинской и белорусской подводки и ее русские разновидности); б) с обособленными одним или несколькими верхними солирующими голосами, противостоящими вариантно-гетерофонному пучку нижних голосов по принципу совпадающих и несовпадающих внутрислоговых мелодий (по донской терминологии - "дяткант"); в) формы функционального двух- и трехголосия, представляющие вычленение самостоятельных голосовых партий внутри, у верхнего и нижнего края узкообъемного амбитуса, а иногда и третьего голоса, охватывающего весь диапазон песенной мелодии.

Поскольку детализированная таблица классификационных признаков, выстроенных в иерархической последовательности от общего к частному, не может быть общей для всех региональных песенных традиций, она должна быть разработана первоначально в соответствии с системным типом традиции какого-нибудь одного региона, а в дальнейшем должна уточняться в соответствии с системными особенностями каждого последующего регионального типа.

Для начала ареального исследования региональных типов песенных традиций целесообразнее всего выбрать регион древнейших поселений восточных славян; например белорусскую этническую территорию, белорусско-украинское пограничье (бассейн реки Припять) и русско-белорусское пограничье (бассейн верховий Днепра, Десны и Западной Двины - на юге, бассейн Ловати и Великой - на севере). Выделение этого региона для первоначального регионального изучения тем более целесообразно, что музыкальные и фольклорные экспедиции последнего десятилетия обнаружили здесь исторически наиболее ранние и по всей вероятности корневые традиционные формы песенного искусства восточных славян.

Поскольку каждая региональная песенная традиция представляет собой исторически сложившийся системный тип, а каждая система познается не только по признаку состава ее компонентов, но и по всем формам их взаимосвязей внутри каждого иерархического ряда системы и между компонентами всех рядов, картографирование каждого отдельного компонента в отрыве от всех других - принципиально бесперспективно. Так, картографирование музыкально-ритмических форм напевов в отрыве от ритма стиха, с одной стороны, и тех же музыкально-ритмических форм в отрыве от ладовых типов, с другой, - не дает никакого представления о региональной их типологии. Представление о ней может дать только картографирование

с-стабилизировавшихся в местной традиции групп музыкально-выразительных средств и средств песенной поэзии и хореографии в специфично местных формах их взаимосвязи;

Картографирование таких групп должна предшествовать предварительная типологическая классификация местных форм каждого из выразительных средств в отдельности и установление тех местных форм взаимосвязи, в которых они выступают в местной традиции.

Каждая местная традиция представляет собой открытую систему, в которой все типы выразительных средств поэзии, музыки и хореографии определяются общинной функцией. Отчетливее всего она выражена в жанрах приуроченных песен. Соответственно, верхний иерархический ряд региональной песенной системы правомерно вычленять по признаку форм взаимосвязи функции и структурных компонентов вокальной музыки и песенной поэзии. Типологическим выражением этой формы взаимосвязей является жанр, который может быть определен как воплощение функции в типах напевов и формах интонирования и типах взаимосвязанных с ними поэтических текстов, то есть: выражение функции во взаимосвязи мелодических и поэтических структур.

Наиболее общими определительными признаками каждой региональной песенной системы являются: а) состав жанров, б) иерархические формы их взаимосвязей по отношению к централизующему жанру каждой песенной системы, в) определяемые данной жанровой системой типы напевов в конкретных формах интонирования и группы ассоциативно связанных с ними поэтических текстов.

На территории Белоруссии и в регионах русско-белорусского и украинско-белорусского пограничья этот верхний иерархический ряд песенной системы по данным современной изученности воспроизводится приблизительно в следующих очертаниях.

По признаку состава жанров и иерархических форм их взаимосвязей различаются два наиболее отчетливо оппозиционные друг другу региональных вида песенных традиций. В первом централизующем компоненте жанровой системы является развитый цикл календарных песен, в котором каждый представлен либо одним напевом, объединяющим один или несколько образных пучков поэтических текстов, либо двумя-тремя такими напевами определенного структурного типа, интонируемые в определенной форме. Каждый из таких напевов распространен в определенном ареале, ареальные границы напевов разных жанровых циклов иногда совпадают, а иногда не совпадают. Жанровые виды напевов свадебных песен в этом ареале по особенностям своей структуры типологически родственны напевам календарных и типоло-

гичаюки несходны по своей структуре с напевами хороводных песен.

Типовы основные признаки, по которым один из двух региональных видов песенных систем противостоит на верхнем иерархическом уровне, другой, в сущности оппозиционный региональной системе, в которой цикл календарных песен занимает второстепенное место, представлен не полным годовым кругом, а лишь отдельными жанровыми видами. Централизующим компонентом жанровой системы в этом виде традиций являются хороводные песни, в них определяющее значение приобретает синхронная форма связи музыкального ритма с ритмом пляски и одним из определяющих жанровых признаков являются типы плясок. Жанровые напевы свадебных песен типологически родственны в этом ареале не календарным, а напевам хороводных песен.

Это описание двух систем не является разработанной атрибуцией, а лишь пример того, как могут быть сопоставлены жанровые системы различных регионов по признаку взаимосвязи жанров, определяемой централизующим жанровым видом.

Задача данной статьи — рассмотрение общих принципов, по которым ареальные типы местных систем песенных традиций могут быть описаны. Поэтому в этой связи необходимо остановиться на вопросе о формах взаимосвязи определенной жанровой системы с определяемыми ею типами напевов, формами их интонирования и структурными видами.

Структурные особенности напевов таких типов, однако, нельзя рассматривать вне их форм взаимосвязей с типичными для каждой жанровой системы фактурами совместного пения, один из видов которых определяют типологию мелодики непосредственной осознанными созвучиями, а другие — опосредованной определенными осознанными формами узкообъемных созвучий, прежде всего больших и малых терций и видов их полутоновых и тоновых последований.

Мелодические типы, непосредственно никакими видами созвучий, строго локализованы только в той части белорусской этнической территории и русско-белорусского и украинско-белорусского пограничья, где центральным компонентом жанровой системы является развитый цикл календарных песен. В географических границах этого жанрового системного типа по признаку форм совместного пения приуроченных песен отчетливо вычленяются два региона: северо-западный, примыкающий к белорусскому Поозерью, и юго-западный — верховья Днестра и Десны. В первом из них локализованы две формы совместного пения обрядовых песен: строгая монодия и гетерофонная монодийного типа, в которых нет никаких предпосылок для осоз-

нения каких бы то ни было созвучий. Во втором регионе преобладающей формой является диафония в виде косвенного движения голосов, при котором один из голосов представляет остигнутый повтор на каждый слог одного и того же звука, изредка сдвигающегося на секунду вверх или вниз, а в верхнем звучит непосредственная этим голосом мелодия. Здесь возникают секундовые, терцовые и квартовые созвучия, которые вследствие чисто линейной формы взаимосвязи голосов не оказывают никакого обратного воздействия на характер мелодики и ее ладовые формы.

В тех же регионах, где центральным компонентом жанровой системы являются не календарные, а хороводные песни, непосредственные или опосредованные пляской, а напевы свадебных песен типологически родственны не календарным, а хороводным песням, типизовалась форма совместного пения, наиболее характерная особенность которой — осознание узкообъемных большетерцовых (в меньшей степени малотерцовых) созвучий и типизация региональных видов их поодолительностей, по преимуществу в интервальных соотношениях малой и большой секунды.

В такого рода формах совместного пения мелодический и ладовый строй песенных напевов нельзя рассматривать вне его опосредованная названными созвучиями и формами их движения. (Региональные виды этой формы совместного пения типичны для всех песенных традиций юга России, вплоть до верховьев Дона, то есть западной части современной Воронежской области, примыкающей к Белгородской.)

Опосредованность или непосредственность мелодического и ладового строя напевов осознанными типами узкообъемных созвучий — только один из признаков, отличающих песенные традиции, централизующим компонентом которых являются календарные песни, от песенных традиций, централизующим компонентом которых являются хороводные песни. Черты сходства и отличия двух названных систем определяются типологической систематизацией каждой из них в отдельности по признакам типов напевов и форм их интонирования, определяемых жанровой функцией, форм образной и структурной взаимосвязи их с поэтическими текстами и мелодической типологией песенных мелостроф.

Объем данной статьи позволяет рассматривать этот круг вопросов лишь на материале песенных традиций, централизующим компонентом которых является календарь.

По манере интонирования в календаре различаются два вида напевов. Напевы первого имеют мелодику строго слоговой формы с ак-

интонационно и неакцентно ориентированными слоговыми звуками. Они интонируются в темброво многооттеночной манере рубато. Типичная особенность таких напевов — завершающий их предельно напряженно и широко интонируемый долгий опорный звук, по времени равный почти половине длительности напева, а порой и всей его длительности, придающий этой форме напева характер клича. Тот же характер клича имеет и относящееся не только к этой форме напева "гуканье", завершающее мелострофу. Такое гуканье, завершающее в отдельных регионах не только календарные, но и свадебные песни, распространено не в одной, а во многих формах. Напевы второго вида имеют менее отлого слоговую мелодику. Долгие слоговые времена в ней нередко выражены в небольших внутрислоговых мелодических оборотах. Их интонирование лишено оттенков рубатности, тембровой многооттеночности и акцентированных форм орнаментики. Их слоговые звуки и внутрислоговые мелодические обороты интонируются в той ровной однооттеночной манере, которая в этом ареале трибуцируется как поение (в отличие от клича или крика), а в некоторых северных видах прощальных свадебных песен определяется как "опевание".

Особенности обоих типов напевов во многом обусловлены и тем, что и тот и другой не опосредованы взаимосвязью с игровым движением и пляской в синхронных ритмических формах. Их взаимосвязь с песенной поэзией определяется тем, что на каждый из таких напевов, представляющих собой наиболее обобщенное и суггестивное, однозначное выражение функции данного жанра, интонируется пучок поэтических текстов, образно ассоциируемых с его мелодикой и манерой интонирования. Ярче всего это выступает в таких напевах, которые в определенном ареале являются единственными напевами для всех песен одного жанрового вида.

Типологические разновидности такого рода напевов могут быть выделены по нескольким признакам: 1. По форме взаимосвязей их мелодических и стиховых строфовых форм (то есть мелостроф и стиховых строф), 2. По признаку форм взаимосвязи мелодического строя (то есть соотношения системы опорных звуков лада и ритмической формы стиха), 3. По формам взаимосвязи мелодических ячеек в структуре (либо как единичной ячейки или систем ячеек, выступающих в композиции в разных формах взаимосвязей, в том числе таких, которые влекут за собой появление альтерации при определенных формах сцепления ячеек).

Но формы взаимосвязи мелодического и ладового строя приобретают определяющее значение только тогда, когда они рассматриваются

ваются во взаимосвязи с формой напева, которые обычно различаются лишь по числу их частей как одночастные, двухчастные и так далее.

Между тем двухчастная форма, типичная для напевов календарных и части свадебных песен данного ареала, выступает в нескольких разновидностях вариационного мелодического параллелизма.

Термин "вариационный параллелизм" был введен Х.Вернером для определения одной из древнейших форм песенной поэтики. Этим термином принято обозначать двустипные, выстроенное в форме строго синтаксического параллелизма, второй стих частично повторяет первый, а частично варьирует его (например, стих "Калевалы").

Мелодические формы вариационного или тавтологического параллелизма строятся по тому же принципу: вторая часть напева представляет собой частично повтор первой, частично его вариацию (широко известный напев свадебной песни "Не тесан терем").

В напевах календарных песен рассматриваемого ареала этот принцип выступает: 1) иногда в той же форме, что и в напеве песни "Не тесан терем" (то есть варьирование мелодического оборота заключительной части напева в форме отсечения); 2) либо в форме варьирования начального и заключительного мелодических оборотов напева; 3) либо в форме варьирования каденционной формулы и отдельных интервальных шагов в начале и середине напева. Последняя форма вариационного параллелизма наиболее типична для напевов календарных песен, имеющих функцию клича.

Таковы основные направления, по которым следует разработать детальную рабочую классификацию признаков, вычленимых для картографирования. Причем, очевидно, необходимо различать два вида признаков.

Первая группа признаков должна быть уяснена в процессе полевой работы методом опросов, по заранее разработанной программе, и методом звукозаписей, предельно детализированно отражающих все местные жанровые виды традиционных песен каждого населенного пункта, а также записи всех поэтических текстов, относящихся к каждому напеву и всех форм игровых движений и плясок, синхронно или асинхронно взаимосвязанных с музыкальным ритмом песен. Программа звук записи должна также обязательно предусматривать фиксацию в каждом отдельном селении одних и тех же песен во всех их местных исполнительских формах (в сопровождении или без сопровождения инструмента, в одиночном или групповом пении, в интерпретациях певцов различных половозрастных групп). Песни, выделен-

ние в каждом селе для таких перекрестных записей, необходимо записать в таком же многообразии их интерпретации во всех последующих населенных пунктах. Причем, в каждом селе прежде всего должны ометематически записываться песенные напевы, распространенные в разных селах в стабильном или слегка варьированном виде с целью установления ареалов их распространения. Программа полевого исследования должна предусматривать также всестороннее изучение не произвольно выбираемых населенных пунктов, а всех населенных пунктов подряд.

Вторая группа признаков должна устанавливаться также по определенной программе в ходе камеральной обработки полевых звукозаписей, то есть нотирования напевов, приложения к нотации записей всех поэтических текстов песен, интонируемых на данный напев в данном регионе, типологической каталогизации напевов по определенной программе.

СВАДЕБНАЯ ПЕСНЯ В СРЕДНЕМ ТЕЧЕНИИ РЕКИ ЮГА

В традиционном народном музыкальном искусстве Югского бассейна свадебный обряд и свадебные песни в недавнем прошлом играли ведущую роль. Существовали они в ряде версий. В настоящей статье рассматриваются песни одной из местных версий свадебного ритуала, ареал которой охватывает половину большой излучины Юга с его правым притоком Ёнталой¹.

Крестьянская традиционная свадьба сохранилась на данной территории неравномерно, и в настоящее время процесс ее забвения значительно ускорился. Особенно пострадала Кировская часть ареала, здесь только отдельные пожилые женщины еще могут воспроизвести некоторые свадебные песни, нередко лишь их фрагменты. Довольно устойчиво в памяти людей старшего поколения держится старинный свадебный обряд в бассейне Ёнталы, хотя он перестал играть уже в начале 30-х годов XX века. Поэтому ёнтальский материал — основной в нашей работе, его дополняют записи, сделанные на соседних территориях ареала².

Начальные этапы местного свадебного ритуала (сватовство, договор между представителями двух семей) не сопровождалось песнями. Они начинали звучать на "шитнике" в доме невесты в середине подготовительного периода, когда, по словам исполнителей, "невеста сроком сидела". В этот день девушки шли вместе с невестой дары к предстоящей свадьбе или приносили ранее взятую домой работу. Для них устраивали ужин, переходивший в игрушечный, длившееся всю ночь. На шитник приходил жених с угощением для девушек, вместе с невестой он благодарил их за помощь.

¹ В настоящее время исследуемый район включает пограничье Вологодской и Кировской областей (восточные сельсоветы Подосиновского района Кировской области и западные сельсоветы Кичменгско-Городецкого района Вологодской области), в прошлом он весь входил в Никольский уезд Вологодской губернии.

² Материалы для данной статьи были собраны автором в экспедициях, организованных в 1977 году фольклорной комиссией СК РСФСР и в 1979 г. ИМЛИ им. Гнесиных.

Следующим важным этапом свадьбы были "смóтры" в канун венца. "Во смóтерной день девки днем собираются к невесте дары катать, вечером поезжана приезжают по невесту", — рассказывали женщины. Поезжане (их часто называли в этот день "смотрянами") рассаживались согласно своему рангу по "мужской" и женской" лавкам. Невесту наряжали и специальная женщина (обычно крестная мать) выводила ее к гостям. После ужина оставались лишь те, кто на следующий день сопровождал молодых к венцу. Никто не ложился спать: невеста, ее родные, гости сидели за столами всю ночь.

Утром свадебного дня невеста садилась в кутной угол, по обе стороны размещались две ближайшие подружки ("праворучница" и "леворучница"), далее все остальные девушки. Начинались прощальные обряды. Невесте расплетали косу, она расставалась с красотой, ее обряжали к венцу. Девушки "прикликали" для прощания с невестой сначала ее родных, затем подруг и гостей. Каждый приходил в куть, его угощали пивом, он же отдаривал невесту деньгами. Перед своими родственниками невеста вставала, перед поезжанами — нет. "Вот не вотану я, молода, прям чужого чужёнина", — пелось в "прикликальной" песне.

Состав и порядок людей, вызываемых в куть для прощания о невестой, варьировались в разных деревнях. Кое-где (по нашим сведениям, на нижней Ентале) последним прикликали жениха. Он брал невесту за руку, выводил из куты и усаживал рядом с собой в красном ("сутном") углу под иконами. Но чаще жениха не прикликали, а сигналом для его появления в куты было исполнение песни "Вьон на реке изьявается". Во время последующего застолья пелись величальные и кормальные песни: хвалили невесту, хулили жениха, хулили и величали поезжан. Получив благословение родителей, невеста покидала родной дом: свадебный поезд увозил ее к венцу, оттуда в дом жениха на главное свадебное столование, которое продолжалось и на следующий день.

1. Чашевы и обряд

Во всех свадебных традициях Етского бассейна основную роль играют напевы с групповым прикреплением поэтических текстов — "политекстовые", по определению профессора Е.В. Гиппиуса. "Монотекстовых" либо нет совсем, либо они единичны и потому занимают

в обряде чрезвычайно скромное место ³.

В исследуемой традиции четыре политекстовых напева ⁴. Они приурочены к двум типам обрядовых действий и ситуаций: 1) ко всем важнейшим моментам перехода невесты в иную семью — вплоть до посада ее за стол в доме жениха после венца; 2) к тем контактам участников ритуала со стороны жениха и со стороны невесты, в которых сторона жениха играет ведущую роль в действии. Каждая из этих сфер местного свадебного ритуала связана с двумя политекстовыми мелодиями, каждой паре функционально родственных напевов отвечает свой круг поэтических текстов, конкретизирующих облик соответствующих ситуаций свадебного обряда.

Напевы первой функции выступают в ритуале как напевы невесты и ее общины. Они сопровождают невесту не только в ее доме, но и в доме жениха по приезде молодых от венца. Ибо в местной традиции ритуальной границей между "своим" и "чужим" мирами становится не отъезд невесты из родного дома и не венчание, а первая ночь в доме мужа ⁵. Не случайно эти напевы типологически близки причетно-всякий переход в фольклоре мыслится как смерть ⁶.

Ведущим в данной обрядовой сфере является напев "причетной песни" ⁷ (приложение № I-2), которая выступает в роли группового свадебного причета. Причетная песня сопровождает прощальные обряды в доме невесты (на шитнике и главные — утром в день венца), а также приезд молодой в дом мужа, ее вступление на мост (в сени) этого дома. Многочисленные поэтические тексты, интонируемые на напев причетной песни, отличает характерное для причитаний обра-

³ Лишь на средней Лузе в традиционной свадьбе помимо политекстовых функционировало несколько монотекстовых мелодий. В местном же ритуале удалось записать (и то далеко не везде) лишь одну такую песню: "Что не злат перетень по горнице катался". Но малочисленность и фрагментарность ее записей не позволили использовать их в данной работе.

⁴ Все местные свадебные напевы песенные. Здесь нет одиночных причитаний невесты, как лет и причетаний по умершим.

⁵ Об этом говорит смена напева, связанного с невестой, утром после дня венчания (см. таблицу I и с. 18 настоящей работы).

⁶ Из обширного круга специальной литературы сошлись лишь на наиболее близкую по материалу статью З. Скворцовой (8, с. 244-250).

⁷ Термин местный, но встречается не всюду. В ряде деревень этот напев называют "прикликаньем" или "прикликальным" по основному обряду, к которому он приурочен.

с.
наше от лица невесты:

Я сегодня по утрачку
Встала рано ранешенько
Я косу русу чесала

Через правое плечико
Прижимала к сердечкину
Прижимаючи, сплалака.

Лишь единичные поэтические тексты излагаются от лица общины, например, "Уж вы соколы, соколы" (на мосту в доме жениха).

Напев причетных песен оказался различным в юго-западной (условно "ёнтальской") и северо-восточной (условно "югской") частях территории (приложение № 1 и 2). Граница между ареалами этих мелодий прошла по западному краю Шестаковского сельсовета (бывшей Шестаковской волости)⁸. В свою очередь, ёнтальский напев существует в версиях, затрагивавших его ритмическую форму и тоже локализованных на территории.

Второй напев, связанный с невестой (приложение № 3), вслуду одноклассов. Он не имеет специального терминологического обозначения. Для нас это классическая мелодия прощальных девичьих песен русской свадьбы, записанная и обработанная еще в прошлом веке (Глинкой в "Камаринской", Римским-Корсаковым в сборнике "Сто русских народных песен", № 61). В местной традиции данный напев контуром намечал веки ритуального "пути" невесты из "своего" в "чужой" мир до последнего рубежа — посадка молодой за стол в доме мужа по возвращении из церкви. Обращает на себя внимание приуроченность его исполнения к сидению невесты в красном углу за столом: сначала у себя, затем в доме жениха. Этнографы указывают на то, что в семейно-бытовых обрядах именно это место связано с моментом п е р е х о д а (с отъединением от дома, от "своего" мира или с приобщением к новому дому; I, с. 89-105).

Рассматриваемый напев звучал в доме невесты в канун свадебного дня при появлении повозки с поэтическим текстом "Не от ветру, не от вихору", на шитнике и сматрах (во время застолья) со словами "Ты рябина ли, рябинушка", в свадебный день при выходе невесты из-за стола с текстом причетного типа "Мне-ка дайте провожатого"; в доме жениха ("когда от венца придут и молодцу за стол посадят") со словами "Из-за лесу, лесу темного"; в отдельных деревнях еще и с текстом сиротской свадьбы ("Ты рёка ли, рёка ричушка"). Ни разу не удалось записать все эти поэтические тексты в одной деревне. Почти повсеместно знали "Ты рябина ли, рябинушка", "Мне-ка дайте провожатого", часто называли

⁸ Здесь же мелкие административные границы, сообразующиеся с рельефом местности, часто выступают весьма значимыми при картографировании явлений народного искусства.

"Из-за лесу, лесу темного", остальные приходилось слышать в единичных случаях. Следствие ли это забвения или изначально в каждой местности данный напев существовал с определенным набором словесных интерпретаций, сказать трудно. Характерно, что А. Попов, опубликовавший в Трудах МЭК описание местной свадьбы о напевах, приводит лишь два текста с этим напевом: "Уж ты ребина, ребинушка" и "Из-за лесу, лесу темнова (7, с. 102-105), а это свидетельство начала века. Вероятнее всего, ареалы отдельных поэтических текстов и ранее не совпадали.

Ситуации обряда, сопровождаемые двумя напевами иной функции, объединяет активизация стороны жениха в действии. Нам не удалось дифференцировать эти ситуации применительно к каждой из мелодий жениха и его общины. С первым напевом (приложение № 4) в доме невесты исполнялись такие поэтические тексты, как "Выжи на воде извивается" (когда жених шел в куть за невестой), "Из кути по лавке всё девицы сидят" (хулят жениха, хулят и величают поезжан); в доме жениха: "Солнышко, высоко оно взошло" (или "Солнышко во тумане стоит") при посадке молодой за стол утром после дня венчания⁹. Второй напев (приложение № 5) связан главным образом с корильными текстами свадебного дня ("У нас сватья та да обжора", "Что у нас во садочке, не мак ли, у нас князь молодой, да не мал ли?"), но с ним поются отдельные величания ("У нас князь молодой да богатой"), а также поэтический текст, являющийся сигналом к отъезду свадебного поезда с невестой из ее дома ("Сидят соколы на полёте").

Приуроченность напевов в местном ритуале показана в таблице I.

2. Функция и структура

До сих пор свадебные напевы среднего Юга были представлены нами лишь со стороны их функции в обряде. Однако традиционный песенный жанр не может характеризоваться только по содержанию и общественному назначению. "Определяющим для этого понятия признаком, - писал профессор Е. В. Гиппиус, - является, на мой взгляд, типизация структуры под воздействием общественной функции и содержания" (4, с. 73). Выявление структуры исследуемых песен предпо-

⁹ Напомню, что при ее посадке за тот же стол накануне еще звучал напев невесты и ее общины. Нынче же молодая принадлежит к иной семье, общине - к семье, общине мужа.

длится рассмотрение их в двух аспектах: на уровне ритмического строения песенного стиха, напева и традиционных форм их взаимодействия, а затем на уровне звуковысотной организации напевов в соотношении с их ритмической формой.

Анализ ритмического склада местных свадебных песен выделит в них две типологические группы — каждая охватывала песни одной функции в ритуале. Поэтому песни невесты и ее общины по ритмическому строению стиха, напева и формам их координации резко отделялись от свадебных песен жениха и его общины¹⁰.

Первые опираются на двухударный тонический стих с ударениями на третьем от начала и третьем от конца стиха слогах. В причетных песнях этот стих имеет восьмислоговую норму и, следовательно, трех-сегментную структуру 2.2.2¹¹:

Ты, ро — ди — ма — я ма — муш — ка,
 Те — бя кли — чут да жа — лу — ют
 Сю — да в куть да за на — ве — су ... и т.д.

Стих прощальных песен¹² — децятислоговой с формулой 2.3.2:

Ты ре — би — на ош — шо ре — би — на,
 Ты ре — би — на куд — ре — ва — та — я,
 По се — ред — ке су — ко — ва — та — я ... и т.д.

Ритмический строй тонического стиха подобного типа ярко выступает не только в пении, но и в чтении (по просьбе собирателя) исполнителями песенных текстов, благодаря чему легко различимы его важнейшие особенности: выделение только стиховых ударений и, как следствие этого, — многочисленные энклитики и проклитики, подчинение грамматических ударений стиховым при их несовпадении.

¹⁰ Для удобства в краткости изложения в дальнейшем напевы невесты и ее общины обозначены индексом F (F₁ — приложения № 1, 2; F₂ — приложение № 3), жениха и его общины — индексом M (M₁ — приложение № 4, M₂ — приложение № 5).

¹¹ В отечественной науке существует два способа записи подобных структур. В одном случае формула стиха содержит только числовые символы и ударные слоги включены в качестве начальных в суммарную величину среднего и заключительного сегментов стиха. В другом — цифрами обозначаются лишь неударные слоги, ударные же — точками (см., например, 2, с. 43—44). Поэтому ритм данного стиха можно записать либо формулой 2+3+3, либо формулой 2.2.2. Автор пользуется вторым способом.

¹² Термин "прощальные песни" в данной работе (для удобства и краткости изложения) употребляется лишь в очень узком и специфическом значении: им названы песни, интонируемые на второй напев невесты и ее общины (F₂ — приложение № 3).

льменно в чтении поэтических текстов свадебных песен были отчетливо слышны такие необычные для разговорной речи акцентные формы, как:

Четутá дома вó, доме...
Веревóчки пошатились...
Боротéчки отворились...
С бела́ лица перелáлася...
Ты бежишь да не возмóутишься...

В местной традиции модификация стиха данного типа незначительна. В причетных песнях они сводятся в основном к увеличению среднего сегмента на один слог (госудáрёва косá руса - стих 2.3.2), клаузула неизменно дактилическая, прибавление слога к анакрузе возможно, но редко (моя родимáя мáмушка - стих 3.2.2). В тоническом девятисложнике прощальных песен оказываются подвижными (правда, в малой степени) все сегменты стиха (см. таблицу 2).

Произносимые, а не похищеские поэтические тексты причетных и прощальных песен не имеют той строфовой формы, которую они приобретают в певческом исполнении. Повторение стихов при пении вызывается строением напевов и правилами их соединения со словесными текстами.

Свадебные мелодии первой функции (F_1 , F_2), за исключением некоторых местных версий в бассейне Ёнталы, строфовые и охватывают два стиха. Мелострофа складывается из двух фраз, каждая опирается на стих. Начиная со второго, стихи повторяются, пропеваются поочередно с обеими частями мелострофы. Поскольку обе фразы напева согласуются с одинаковыми (и даже с одними и теми же) стихами, их архитектурная форма одинакова: каждая содержит ритмически выделенные слоговые звуки, отвечающие ударениям стиха, в каждой проступают три неравновременных сегмента, соответствующие стиховым.

Слоговая музыкально-ритмическая форма частей (ритмических периодов) мелострофы может быть как идентичной, так и в чем-то различной. Первое характерно для строфы прощальных песен (см. приложение № 3; таблицу 2). Второе - для причетных песен. В ёнтальских версиях напева варьируется величина последнего слогового времени каждого периода ритмической формы (приложения № 1а, 1б); в югском - величина первого ударного слогового времени (см. приложение № 2; таблицу 2).

Как видно, ёнтальский напев имеет два вида ритмоструктуры: на западе своего ареала аналогичную причетному напеву соединей (Юж-

венской) традиции, на востоке — отличную от нее. Вероятно, это явление зонной природы границ в фольклоре: смена ритмической формы как бы запаздывает и новый по мелодике напев еще некоторое время удерживает ритмическую форму соседней причетной мелодии. Оба вида ритмической структуры энतालского напева встречаются и в одностиховых версиях. В них используется чаще всего вторая форма маястрофы (приложение № Iв). Одностиховая форма причетной песни в бассейне Энталы сейчас является основной (а именно в ареале между Iб и Iв). По-видимому, это следствие разрушения структуры в связи с угасанием традиции.

Отступление от слоговой нормы стиха в причетных и прощальных песнях вызывает модификацию сегментов их слоговой музыкально-ритмической формы. При этом временная величина напева не меняется и превышение слоговой нормы приводит к дроблению, а уменьшение количества слогов — к стяжению слоговых времен: во втором и третьем сегментах в рамках своего периода, в анакрузе сверхнормативный слог ритмизуется за счет дробления последнего слогового времени предшествующего ритмического периода, на что указывает и частица "да", нередко завершающая каждый стих. Все модификации ритмических элементов не произвольны, они имеют традиционную для данного ареала форму (см. таблицу 2).

Свадебные песни второй функции (жениха и его общины — M_1, M_2) по своей ритмической организации принадлежат к формам, почти не изученным специалистами. Эти формы требуют обязательного системного подхода, ибо огромная роль в них принадлежит в з а и м о с в я з я м ритмического строения стиха и напева, выявляющим в структуре каждого компонента песни (словесного и музыкального) качества, нередко ускользающие при раздельном их рассмотрении.

В местной традиции две группы поэтических текстов, отвечающих двум напевам второй функции, имеют как общие, так и особенные черты ритмического склада. Общие коренятся прежде всего в том, что оба напева жениха и его общины имеют один тип музыкально-ритмической организации, а это с неизбежностью приводит к выявлению во всех поэтических текстах сходных черт ритмического строения, на которые и опираются единые для данного пласта песен принципы координации словесного и музыкального рядов. К общим особенностям ритмического склада в поэтических текстах второй функции, в первую очередь, нужно отнести совмещение в структуре стиха силлабических и тонических признаков. При соединении с напевом определенную роль играет как цементирующая стиха (его силлабическая форма)

рма), так и расположение стиховых ударений (его акцентная форма). Но конкретное выражение силлабических и тонических особенностей, а также их иерархия в ритмической структуре стиха различны в текстах каждого из исследуемых напевов.

С первым напевом жениха и его общины (M_T) интонируются словесные тексты с зачинами "Вьли на реке", "Солнышко", "Из кути го лагке", "Кунья та пуба" и др. Все они имеют ярко выраженные признаки песенной силлабики. Их стих складывается из двух слоговых групп (полустихов), поэтическая строфа имеет форму ааба (приложение № 4).

Однако ритмическая структура стиха не может быть раскрыта только через слоговую величину цезурованных построений (варьируемую в каких-то пределах). Она характеризуется и определенной акцентной формой как каждого полустиха, так и всего стиха в целом. Именно законченность этой формы и выделяет цезуру в самом неравнослоговом стихе, взятом вне пения и строфовой организации (то есть без повторов полустихов). Очевидно, она является нормативом на уровне с т и х а, тогда как повторяемость слоговых групп подчеркивает цезуру на уровне с т р о ф ы и становится нормативом последней.

Наиболее отчетливо выражена акцентная форма второй слоговой группы. Стиховое ударение в ней приходится на третий слог, обычно оно совмещено с грамматическим. Поэтому данный полустих постоянно имеет двухслоговую анакрузу ¹³. Окончание же его подвижно, но лишь в зоне всех возможных модификаций дактилической клаузулы:

-	-	<u>2</u>	-	-	(-	-)
пв	- ви	- дв	- эт	- ся		
сво	- ё	- су	- же	- но	- ё	
не	- те	- бе	- бы	- ла	- че'	- та (редко)

Величина слоговой группы - 5-6, реже 7 слогов. Подчеркну, что ее центральное ударение является именно стиховым: оно объединяет в одной акцентной форме все составляющие группу слова, снимая или ослабляя их грамматические ударения и создавая классические об-

¹³ Поскольку в цезурованном народном стихе его ритмическая единица - слоговая группа - выступает как четко выделенное, в значительной мере автономное ритмическое построение, автор использует данный термин для обозначения предударных слогов не только стиха, но и полустиха.

эпитетик и проклитик (ворона́ кола, у их лучше́ всех, моё сү-
вино́); как в тоническом стихе, подчиняет себе грамматические уда-
рения при расхождении с шипом (во думáх она сидит, во хлевé сви́ня).

М. Штокмар, впервые в развернутом и доказательном изложении ук-
азывая на огромную роль таких акцентных многосложных форм в народ-
ном стихе (IO), писал и о том, что при возрастании величины сло-
гоударной, по его выражению, группы в ней появляются дополнитель-
ные (одно или два) ударения, которые располагаются как можно да-
лее от основного. Сославшись на мнение Ф. Корша, отметившего ранее
эту особенность русского языка, ученый писал о том, что наиболее
пригодными для акцентного объединения оказывались слова, несущие
сами по себе ударения на крайнем слоге: здесь не требовалось пе-
редвигать ударение, снимать его, а лишь несколько его ослабить.
Поэтому, по мнению Штокмара, энклиза и проклиза представляют не
столько утрату ударения, сколько его ослабление и, главное, пере-
движение на крайний слог от основного ударения (IO, с. 371-377).

Такое ослабленное дополнительное ударение в народнопесенном
стихе возникает, например, при превращении дактилической клаузу-
лы в гипердактилическую, что можно проследить в стихах разной
ритмической организации (и яснее всего в стихе "камаринской"). В
рассматриваемых текстах южской свадьбы дополнительное ударение
ощутимо в конце второго полустиха, когда последний выходит за
грань пятисложника, - и чем далее выходит, тем концевое ударение
заметнее (на печи́ в углу́ сидеть, не тебе́ была́ чётá, побелые тво-
его́) ¹⁴.

Вариации клаузулы создают все основные модификации ритмической
формы второго полустиха, но в единичных случаях возникает и уве-
личение анакрузы (она не вы́учено, это не сужёное) или ее умень-
шение на один слог (всё гóсты сидят, немьта рубаха).

Первый полустих в сравнении со вторым имеет меньшие размеры
(4-5, реже 3, 6 слогов) и иную акцентную форму. Но и здесь наи-
более стабильным и значимым оказывается начало. Его особенность -
отсутствие анакрузы:

Вьён на реке...
Князь молодой...
Солншко...

Ктó из бояр...
Дайте моё...
Чуёшь ли ты...

¹⁴ Для удобства и наглядности изложения будем отмечать сти-
ховое (основное) ударение слоговой группы знаком $\acute{}$, дополнитель-
ное - знаком $\grave{}$.

но начальное ударение очень важно: оно ограничивает, открывает не только свое построение, но и весь стих, весь ритмический ряд поэтического текста, так как **о к о н ч а н и я** стихов подвижны. Его структурная значимость выявляется, например, характером тех немногих модификаций данной слоговой группы, при которых возникают анакрузы. Последние всегда выходят за рамки ритмического ряда и существуют во времени предыдущего стиха¹⁵, тем подчеркивая неизменность начального участка акцентной формы. Поэтому и допустимы они лишь в середине текста. Если анакруза намечается в зачинном стихе, она снимается как таковая и ударение переносится на первый слог, уже не согласуясь с грамматическим:

а) в начале текста - "Из кути по лавке"...

б) в середине текста - "Отéц-от учил"... "Неучéно дитя"...

Наконец, на начальное ударение приходится исполнительский акцент в пении и чтении текстов. Все это позволяет считать это ударение главным в своем построении.

В конце первого полустаха, если в нем более трех слогов, проступает и дополнительное, ослабленное ударение - всегда грамматическое. Как и во втором полустахе, минимальное расстояние между главным и дополнительным ударениями равно двум слогам, поэтому в четырехсложной группе оно концевое, в пятисложной может быть как на последнем, так и на предпоследнем слогах, что создает разные акцентные версии пятисложников:

а) $\acute{\quad}$ - - - $\grave{\quad}$	$\acute{\quad}$ - - - $\grave{\quad}$
Вы- ве- ли ё- му...	Луч- ше по- луч- ше...
Све- тят у ё- го...	Рос- том по- вы- шь...

Шестислоговые полустахи без анакрузы единичны и встречаются не во всех текстах. Они имеют хореическую клаузулу (наша та Марья, мáтка та учéла).

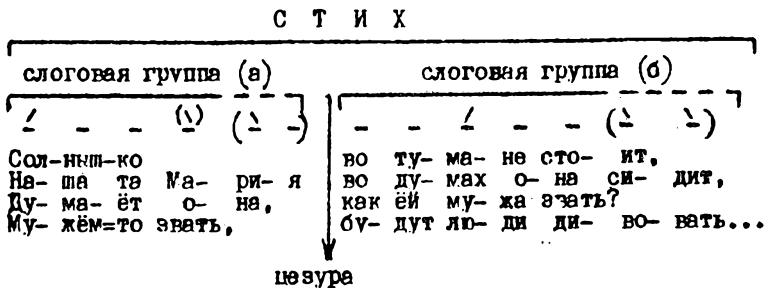
Итак, данный стих имеет как отчетливо выраженную силлабическую - 4(5,6) + 5(6,7), так и акцентную форму. Стабильные участки последней приходятся на **н а ч а л а** слоговых групп, где и расположены два главных ударения стиха: на первом слоге начального полустаха и на третьем слоге конечного. Только эти ударения - по одному в каждой слоговой группе - и выделяют исполнители при чте-

¹⁵ Конечно, это проявляется при пении - в слоговой музыкально-ритмической форме песни.

нии поэтических текстов (все повторы вне пения снимаются):

Вьѣн на реке извиваётся,
 Князь молодой убиваётся,
 Просит своё, своё суженоё... и т.д.

В противовес началам завершения слоговых групп подвижны, что приводит к основным модификациям ритмической формы стиха - силлабической по своей природе. Ее схематично можно представить следующим образом:



Второй напев жениха и его общины (M₂-приложение № 5) записан лишь в западной и центральной частях территории, ниже устья Ёнталы он зафиксирован не был. Отсутствует этот напев и у А.Попова в описании свадебного обряда бывшей Утмановской волости. Однако только повторные экспедиции уточнят его ареал. В местной свадьбе с этим напевом исполняется группа текстов с зачинами "Сидят соколы на полёте", "Что у нас во сапочке, не мак ли", "У нас сватья та да обжора" и др. В них одинаково четко выражены и акцентная, и силлабическая формы, но первая более стабильна.

Ритм стиха определяет прежде всего постоянство двух основных ударений - на третьем от начала и на втором от конца стиха слогах (ибо и анакруза, и клаузула стиха модификаций не имеют):

- - / - - (-) - - / - -

Си - дят	со - ко - лы	на	по - лё - те,	(стих 2.4.I)
Хо - тят	со - ко - лы	у -	ле - ти - ти,	(стих 2.4.I)
Да ма - ри - ю	ду - шу	при -	хва - ти - ти	(стих 2.5.I)

Междударный промежуток стиха может быть равен четырем или пяти слогам. В первом случае стих остается двухударным, во втором - посредине стиха возникает третье, дополнительное ударение:

- - / - - / - - / - -

Что у	нас	во	са -	доч -	ке	не	мак	ли?
У нас	князь	мо -	ло -	дой	да	не	мал	ли?.. (стих 2.2.2.7)

Выраженность этого срединного ударения не всегда одинакова, в ряде девятисложных стихов оно отсутствует (или является ослабленным) – при энклитических или проклитических словосочетаниях (Да Мари́я-душа прихватити, Ты Мари́я-душа берегися...).

По слоговой норме данный девяти-десятислоговый стих занимает промежуточное положение между двухударным слабейшим восьми-девятисложником и трехударным двенадцатисложником типа 2.3.3.1¹⁶. Возможно, этим и объясняется нестабильность его срединного ударения, которое в самом отике либо отсутствует, либо является слабым, дополнительным. Очевидно, десятислоговая величина – та грань, лишь в н ш е которой тонический стих становится полносезним трехударным.

Силлабический строй стиха обнаруживает его строфова́я форма ааЬ, возникающая благодаря повторению заключительной слоговой группы (прилечение № 5). Подобная форма строфы выявляет цезуру, разграничивающую два полустиха: первый а – пяти-шестислоговой нормы с анапестическим началом и дактилическим или гипердактилическим окончанием, второй б – обычно четырехслоговой с хоренчской клавулой:

С Т И Х											
а						б					
Хо-	тят	со-	ко-	лы	(-)	у-	ле-	ти-	ти	(стих 5+4) (стих 6+4)	
Да	Ма-	ри-	и	ду-	шу	при-	хва-	ти-	ти		

Однако величина полустихов в пении и, следовательно, граница между ними в слоговой музыкально-ритмической форме не всегда постоянна: она нарушается при увеличении начальной слоговой группы до семи и сокращении конечного полустиха до трех слогов. И таких стихов с формой 7+3 около 80% в местных текстах:

С Т И Х											
а						б					
Что	у	нас	во	са-	лоч-	ке	не	мак	ли...	(стих 7+3)	
У-	ве-	ли-	ко-	тё	сва-	ху	к	с-	ме-		

При повторении второго полустиха его нормативная четырехслоговая величина восстанавливается прибавлением частицы "да":

¹⁶ Примером его в местной свадьбе является текст песни "Что на перстень по горнице катался" – единственный, имеющий мочотекстовый напев.

Спрягите вы срахе во дровни,
 да по дровни,
 Поездайте на срахе по брёвна,
 да по брёвна... (строфа абб₁; 7+3+4)

Замечательно, что при увеличении начального полустиха сдвигается именно цезура, место же срединного ударения сохраняется: все семислоговые группы имеют хорейскую клаузулу. Поэтому в поэтических текстах, интонированных на второй напев жениха и его общины, доминирует акцентная, а не силлабическая форма стиха:

	С Т И Х											
22%	-	-	/	-	-	цезура	-	/	-	-	2.4.I	5+4
45%	-	-	/	-	-	/	-	/	-	-	2.2.2.I	6+4
30%	-	-	/	-	-	лсп.	-	/	-	-	2.2.2.I	7.3
						ударение						
						основные					акцентная	силлабическая
						стиховые ударения					форма	форма

Тип музыкально-ритмической организации, который имеют напевы жениха и его общины, впервые в русской песне выделяли и описали в своих работах В.В.Гиппиус и А.С.Кабанов, к сожалению, в устной форме¹⁷. Позднее на большом песенном материале его рассмотрела Н.В.Терехина, но лишь фрагмент ее работы опубликован и то в виде тезисов доклада (9, с.36-37). Основной признак данного типа ритмической организации - равновременная сегментация напева (как по особенностям ритмической формы - повторяемости определенных для типа слоговых музыкально-ритмических ячеек, так и по границам мелодической структуры). В музыкально-ритмическом построении, отвечающем стиху, таких сегментов чаще всего четыре. Исследователи отмечали существование трех версий типа: с трех-, четырех-, пятивременными сегментами. "Координация музыкального ритма с ритмом стиха, - писала Н.Терехина, - происходит путем совмещения начала сегментов с закрепленными ударениями в стихе" (9, с.37).

Нам представляется, что при соединении напева равносегментной ритмической организации с силлабическим (цезурованным) стихом важную формообразующую роль наряду с ударениями играет цезура стиха. Она способствует выделению иной (меньшей) единицы координации стиха и напева: "мерой" их согласования становится соединение полустиха с отвечающими ему двумя сегментами му-

¹⁷ А.С.Кабанов затронул его в своем выступлении на Расширенном заседании Гипо-всесоюзной комиссии по народному музыкальному творчеству СК СССР в мае 1973г. (г. Вильнюс).

зыкально-ритмической формы. Это соединение происходит по следующим правилам: 1) первое (основное) ударение полустиха совмещается с началом первого сегмента музыкально-ритмического построения, дополнительное ударение — с началом второго сегмента; при отсутствии дополнительного ударения на начало второго сегмента приходится последний слог полустиха; 2) анакрузы полустихов выходят за грань своей пары сегментов и ритмизируются всегда за счет предшествующего построения.

Данные правила объясняют ритмизацию как одного стиха без повторов его слоговых групп, так и разнообразных стробовых форм, возникающих при повторениях полустихов ¹⁸.

Ритмические рисунки отдельных сегментов слоговой музыкально-ритмической формы песни зависят от количества приходящихся на них слогов. Последних может быть от одного до четырех. Все слоговые музыкально-ритмические формулы сегментов традиционны для типа. Приведем характерные для его трех- и четырехвременных версий (см. схему I).

Первый напев жениха и его обрины (M_1) на большей части исследуемой территории имеет трехвременную версию описанного ритмического типа (приложение № 4а, 4б), но ниже устья Енталы начинается ареал четырехвременной его версии. Малое количество записей в Кировской части исследуемого района не позволяет наметить границу между этими версиями. А. Попов в деревне Жуково бывшей Утмановской волости (ныне Утмановского сельсовета) записал обе версии напева, но с разными текстами ¹⁹. В современных садах Утманово, Яхреньга удалось записать лишь напев о четырехвременном сегментом (приложение № 4в) ²⁰.

¹⁸ Этим же оправдана тактировка, выделяющая п а р у сегментов музыкально-ритмической формы, а не каждый сегмент в отдельности.

¹⁹ См. 7, нотное приложение № 3, II, с. 493, 495. Напев с трехвременными сегментами записан с текстом "Солнышко" с четырехвременными — с фрагментом текста "Из кути по лавке". Отмечу, что первый текст, по материалам наших экспедиций, распространен только в ареале трехвременной версии напева, тогда как волчания и хуления ("Из кути по лавке") поются с обеими версиями напева.

²⁰ Ритмические версии напева нужно отличать от искажений ритмической структуры в пении. Большая часть исполнителей в зрелом возрасте уже не застала крестьянскую свадебную традицию "живой". Наши певцы опираются лишь на память и впечатления детства и юности. Отсутствие певческой практики приводит к ритмической нечеткости в исполнении (особенно молитвизированных стихов).

Особенности соединения первого напева жениха и его общины с поэтическими текстами показаны в следующих схемах:

- 1) на уровне стиха без повторов слоговых групп - схема 2,
- 2) на уровне строфы с повторами слоговых групп - схема 3.

Из схемы видно, что начальный полустих только при первом проведении занимает полностью свое музыкальное время - пару сегментов музыкально-ритмического ряда - и полностью именно потому, что за ним следует повтор того же полустаха б е з а н а к р у з н. Так в мелострофе возникает цезура, отмеченная долгим слоговым временем (конечным или предпоследним при хорейской клаузуле полустаха). Повторенный первый полустих уступает часть своего музыкального времени следующему за ним второму полустиху - его анакрузе. Поэтому конечное слоговое время первого полустаха при повторении сокращается. Анакруза повторенного второго полустаха ритмизуется за счет окончания его первого проведения, отчего музыкальное время второго полустаха сначала сокращено и лишь при повторении его восстанавливается. Это последнее в напеве долгое слоговое время отмечает вторую цезуру, завершающую мелострофу.

Второй напев жениха и его общины (M_2 - приложение № 5) тоже имеет равносегментную ритмическую организацию. Специфические его черты связаны, во-первых, с иной ритмической структурой поэтических текстов (стихи имеют постоянную двухслоговую анакрузу и хорейскую клаузулу, в строфе повторяется лишь второй полустих); во-вторых, с синхронизацией в ритмизации конечного полустаха, которое стирает грани между сегментами слоговой музыкально-ритмической формы²¹.

При абсолютной идентичности мелодического контура, римическое строение исполнительских версий данного напева в разных местах его записи было не совсем стабильным: наши материалы содержат как трехвременные (приложение № 5а), четырехвременные (приложение № 5б), так и переходные, промежуточные между ними формы, когда певцы не придерживались четко выдержанного ритма. Видимо, долгое отсутствие певческой практики особенно сильно сказалось на ритмоструктуре данной мелодии. Установить, какая именно версия была основной, единственной - или они обе равно существовали в исследуемом регионе - пока не представляется возможным.

²¹ Подобный прием в напевах равносегментной ритмической формы впервые выделил Е.В.Гиппиус в хороводных песнях о чернеле.

Основные правила координации стиха и напева те же, что и в предыдущем случае, но из-за постоянной начальной анакрузы границы ритмических рядов стиха и напева не совпадают, оказываются сдвинутыми по отношению друг к другу (см. схему 4).

Итак, при всем различии ритмического строения первого и второго напевов жениха и его общины и связанных с ними поэтических текстов, свадебные песни второй функции на исследуемой территории принадлежат к одному типу ритмической организации, главный признак которого — четырехкратная одновременная сегментация музыкально-поэтического текста, при которой стиховая анакруза не образует самостоятельного сегмента и ритмический ряд открывается ударением (см. таблицу 3).

Из этого следует, что дифференциация ритмических структур песенных музыкально-поэтических текстов в исследуемой традиции является **функционально-значимой**, ибо местные напевы невесты и ее общины (F_1 , F_2), с одной стороны, — и напевы жениха и его общины (M_1 , M_2), с другой, — принадлежат к разным типам ритмических форм.

Местные свадебные напевы в ансамблевом исполнении имеют одноподголосную гетерофонную фактуру. В ней ясно проступает особенность, отмеченная рядом исследователей как характерная для русской традиционной песни: терцовое соотношение функционально родственных ступеней лада²². Легко прослеживается она при сравнении разнообразных исполнительских версий того или иного напева — его структурно-значимые места могут быть выражены множеством звуков, но всегда терцовой взаимосвязи²³.

Подобный способ выявления функционально родственных, взаимозаменяемых звуков: по опорным созвучиям голосовой партии, по замещению звуков в напеве у одного или у разных певцов — опирается на специфические особенности функционирования музыки устной традиции. Последние отмечались и ранее многими собирателями и исследователями, но в наше время они приобрели особый вес в связи с обоснованием принципов моделирования произведений народного музыкального искусства, без чего немислима современ-

²² Краткий историографический обзор этой проблемы см. в статье М.А. Лобанова (6, с.157-159).

²³ В обрядовых напевах это относится и к подавляющему большинству ритмически не выделенных моментов мелодической формы, но среди последних есть и мобильные, в которых могут появляться звуки функционально не родственные.

ная фольклористика. "На уровне мышления, — писал по этому поводу Э.В.Гиппиус, — единичный музыкальный факт в фольклоре представляет собой сложное явление, мыслимое исполнителем в совокупности версий каждой его части и каждого его компонента. При этом они могут быть воспроизведены в нескольких сочетаниях, придуманных исполнителем, принятых в его творческой практике и сознательно чередуемых во время исполнения то в одной, то в другой комбинации" (3, с.25). И несколько далее: "На уровне живого звучания музыкально-фольклорный факт воплощается исполнителем в одном из частных (в одном из многих возможных) проявлений того, как он мыслится. Поэтому на данном уровне музыкально-фольклорный факт утрачивает часть существенных своих компонентов, имеющих на уровне мышления, и предстает перед нами в форме не общего, но частного. Опытным путем музыкально-фольклорный факт может быть, однако, познан только на одном из этих уровней, а именно на уровне живого звучания. На уровне же мышления его структура и образный строй не могут быть познаны опытным путем, а лишь могут быть воссозданы аналитически с помощью специально разработанной методики" (3, с.26).

Методика моделирования мелодической структуры песенных напевов в настоящее время только складывается. Несомненно, она должна опираться (как всякое моделирование) прежде всего на узколокальный материал и в нем — на достаточно большое количество записей того или иного исследуемого напева, которые выявили бы все допустимые версии "каждой его части и каждого его компонента". Из теоретических положений, важнейших для изучения мелодической структуры южных свадебных напевов, отмечу еще два: необходимость рассмотрения лада в связи с ритмической формой песни (3, с.33) и основополагающую роль так называемых слоговых звуков (начальных звуков слоговых музыкальных времен)²⁴ в песнях слогового музыкально-ритмического строя (термин Э.В.Гиппиуса) (5, с.235).

Звуковысотное строение исследуемых мелодий может быть описано, в первую очередь, с помощью системы слоговых опорных звуков лада, которые выступают на гранях ритмических периодов и их сегментов (на ритмических иктах, в завершении построений). Эта система дает представление как об основных принципах ладовой орга-

²⁴ Это положение принадлежит проф. Э.В.Гиппиусу, высказано им в устной форме и в течение ряда лет используется многими фольклористами.

низации напевов, так и соотношения в них лада и ритмической структуры.

Ведущим для традиции является тип ладовой организации с терцовой оппозицией основных опорных звуков, характерный, кстати, для свадебных напевов всего Югского бассейна. Один из этих звуков — главный опорный, другой по отношению к нему выступает как второстепенный, оппозиционный главному по высоте. Поскольку оба звука находятся в терцовом соотношении, они функционально родственны и могут заменять друг друга в определенных местах напева (в разных исполнительских версиях) или звучать одновременно в ансамблевом пении. Однако их оппозиционность по высоте четко проступает в отдельных контрольных точках ритмической формы напева, где они не заменяют друг друга. Это во многом определяет постоянство звуковысотного контура, характерного для каждой свадебной мелодии.

Второй структурный компонент данного типа ладовой организации — ритмически выделенная оппозиция основных терцовых опор лада звукам иного терцового комплекса (секундового соотношения). Это — оппозиция л а д о в ы х ф у н к ц и й, в ней противопоставлены звуки, которые всегда полярны, которые в ритмически выделенных моментах формы никогда не заменяют друг друга и не звучат одновременно в исполнительских версиях участников певческого ансамбля.

Виды исследуемого типа ладовой организации определяются, с одной стороны, звуковым составом первого компонента лада и местоположением в нем главной опоры; с другой — координацией обоих компонентов ладового строя друг с другом и со слоговой музыкально-ритмической формой песни (то есть, той или иной формой лада).

По первому признаку в местных свадебных напевах можно выделить два вида ладовой структуры: в первом главный опорный звук является о с н о в а н и е м интервала высотной оппозиции (I - 3), во втором — его вершиной (I - III)²⁵.

Первый вид представлен лишь прачетной песней ёнтальской поло-

²⁵ Нумерация ступеней лада дается по принципу, предложенному Э.Гиппиусом и Э.Эвальд (Песни Пинежья, М., 1937), но римскими цифрами обозначены звуки, расположенные ниже главного опорного (I ступени лада).

²⁶ Здесь и далее скобками связаны звуки внутрислогового мелодического оборота.

ний территории (F_1 - приложение № I). Несмотря на квинтовый ам-
битус и положение главного опорного звука у нижнего края диапазо-
на, высотная оппозиция ладовых опор - терцовая, что роднит этот
напев с узкообъемными мелодиями свадебного обряда верхнего эта.
Главный опорный звук выполняет и функцию финалиса, который утвер-
ждается оппозицией верхнесекундовой ступени, приходящейся на рит-
мической форме (см. схему 5). Квинтовый звук не является опор-
ным, но он постоянно напоминает о себе (особенно во второй час-
ти мелодии), выступая то слоговым звуком, ритмически не вы-
деленным, то звуком внутрислогового мелодического оборота. Квин-
товый тон как бы надстраивается над терцовой ладовой структурой,
соотносясь с каждым из ее звуков и с их секундовой оппозицией (см.
приложения № Ia, Ib; см. схему 6).²⁶ Тем самым, в первом ком-
поненте лада верхняя опора как бы "утолщается" маятникообразным
втягиванием между 3 и 5 ступенями, нижняя же остается однозначной.

Ко второму виду данного ладового строя относятся мелодии при-
четной песни южской части территории (F_2 - приложение № 2) и
оба напева жениха и его общины (M_1, M_2 - приложения № 4, 5). Соот-
ношение основных опор лада выступает в них в форме I - 3, при
этом мелодией завершает не главный опорный звук, а оппозици-
онный ему по высоте - III нижняя ступень.

В южском причетном напеве главный опорный звук выделен наибо-
лее длительным слоговым временем (первым яктom ритмической формы)
и каденционным утверждением в начальном ритмическом периоде. Кро-
ме того, им обычно завершается исполнение всей песни. Эти момен-
ты формы одинаковы в разных исполнительских версиях напева.
Нижнотерцовый звук отмечен ритмически и незаменим лишь в каден-
ции мелодии, финалисом которой он выступает²⁷ (см. схему 7).

В напевах равносегментной ритмической организации опорные
звуки приходятся на начала сегментов.

В мелодической структуре первого напева жениха и его общины
(M_1 - приложение № 4) наиболее значимыми оказались те двухсег-
ментные разделы ритмической формы, которые оканчиваются долгими
слоговыми временами - главными цезурами напева. Во всех местных
версиях данной мелодии начальным звуком этих долгих слоговых
времен выступала I ступень в зачинном построении и III нижняя в
завершении напева. В остальных опорных точках - I и III ступени

²⁷ В этом напеве финальные звуки сдвинуты на предпоследнее сло-
говое время ритмических периодов, последнее же слоговое время яв-
ляется связкой к следующей части мелодии.

либо появлялись одновременно, либо заменяли друг друга в отдельных исполнительских версиях напева. Выступали они в началах четных сегментов ритмической формы, тогда как звуки функциональной оппозиции обычно открывали нечетные сегменты – всегда во второй половине напева и большей частью в первой (за исключением отдельных местных ёнтальских версий; см. схему 8).

Во втором напеве жениха и его общины (M_2 – приложение № 5) сначала чередуются терцовые опоры лада (I – III), затем первым долгим слоговым временем ритмической формы выделяется главный опорный звук. Мелодическая каденция, охватывающая повторенный фрагмент ритмического ряда, функциональной оппозицией и длиной слогового времени утверждает III ступень как финалис (см. схему 9).

Если рассмотреть теперь форму лада, понимаемую через соотношение обеих оппозиций лада друг с другом и со слоговой музыкально-ритмической формой песен, то в напевах исследуемой типологической группы выступают тоже два вида. В первом оба компонента лада разделены и последовательно сменяют друг друга в развертывании мелодии: сначала выступают опорные звуки высотной оппозиции и лишь в каденционной зоне напева – звуки оппозиции ладовых функций, которые утверждают финалис. Таким образом, сопоставление двух компонентов лада – однократно. Данный вид ладовой формы охватывает два напева: причетную мелодию ёнтальской территории (F_1 – приложение № 1) и второй напев жениха и его общины (M_2 – приложение № 5; см. схемы 5, 6, 9; таблицу 4).

Во втором виде ладовой формы оба ее компонента как бы "пронизывают" друг друга, отчего главная высотная оппозиция длина непосредственно, а на расстоянии – и каждая из терцовых опор **п о р о з н ь** утверждается оппозицией ладовых функций. К этой типологической подгруппе принадлежат тоже два напева: ютский причетный (F_1 – приложение № 2) и первый напев жениха и его общины (M_1 – приложение № 4). В причетном напеве в начальном ритмическом периоде утверждается главный опорный звук (каденционная оппозицией опор 2-I), во втором ритмическом периоде подобным же способом выделен финалис (оппозицией 2^{II} II – III) – см. схему 7. В напеве жениха и его общины функциональная оппозиция многократно и выступает в различных версиях, оба ее члена могут варьироваться, за исключением главного опорного звука в первом построении и его нижнетерцовой параллели в завершении напева (см. схему 8, таблицу 4).

Тот или иной вид ладовой формы определяет и мелодическую ком-

позицию свадебных напевов, а именно — облик составляющих напев мелодических построений (ячеек лада). Последние выделяются цезурами ритмической формы песни — и прежде всего цезурами ритмической структуры песенного стиха. Поэтому в напевах невесты и ее общины (координирующихся с тоническим стихом) всего две ячейки, каждая охватывает период ритмической формы и отвечает с т и х у поэтического текста. В напевах жениха и его общины (координирующихся с цезурованными формами стиха) ячейки лада выделены повторениями в строфовой форме и соответствуют цезурованным построениям стиха — п о л у с т я м (слоговым группам). Естественно, что любая ячейка лада в своем завершении содержит опорный звук (не обязательно это самый последний звук!), помимо него она включает и иные — ритмически подчеркнутые — ладовые опоры. В зависимости от той или иной формы лада ячейки могут не содержать опорных звуков функциональной оппозиции (начальные ячейки напевов первого вида ладовой формы — № 1 и 5), либо наоборот — включать их в качестве основных (финальные ячейки напевов № 1 и 5, а также ячейки напевов № 2 и 4).

Структурой ячеек, их последовательностью и определяется мелодическая композиция южских свадебных напевов (в следующих схемах их слоговой мелодической формы опорные звуки ячеек лада не заштрихованы, индексом "а" обозначены ячейки без опорных звуков функциональной оппозиции, индексом "б" — включающие последние (см. схему 10).

По своему мелодическому складу напев прощальных песен (Р₂ — приложение № 3) противостоит всем политекстовым напевам местной свадьбы: его основные опорные звуки находятся на расстоянии не терции, а кварты (I—IV). Поскольку высотная оппозиция выражена звуками р а з н ы х терцовых комплексов, она одновременно является и оппозицией ладовых функций.

Мелодистрофа прощальных песен складывается из двух построений (ячеек лада), каждая отвечает ритмическому периоду. Строится она по принципу вариационного параллелизма: в обоих построениях мелодистрофа состоящее мелодическое движение завершается качанием между I и IV степенями. Но в завершении начальной фразы неоднократно ритмически подчеркивается I ступень — вершина высотной оппозиции, главный опорный звук, а в вариационном обороте второго построения опорой становится IV ступень (субкварта). Последняя вновь соотносится с главным опорным звуком во внутрислоговом мелодическом обороте (см. схему 11).

По материалам наших экспедиций, в настоящее время напев мест-

ных прожальных песен в большинстве случаев утратил свои начальную фразу. Современная версия его мелодии представляет собой повторенную вторую часть напева, но с зачком опущенного первого построения ²⁸. А. Попов в начале XX века опубликовал этот напев с контрастной формой мелодии; (см. 7, нотное приложение № 2, с. 453). В этой же строфовой форме в наши дни этот напев записан на Лузе ²⁹. Подобную форму имеет данный напев и в иных местах русской этнической территории ³⁰. Интересно, что даже при значительном развитии внутрисюжетной мелодики как это имеет место, например, в пинежских его версиях, напев сохраняет ту же систему слоговых звюков (ту же слоговую мелодическую форму), которая характеризует южские его версии слогового музыкально-ритмического строя (см. схему 12).

Особенности мелодического склада исследуемых песен, основные мелодические типы местного свадебного ритуала схематично представлены в таблице 4.

Рассмотрение свадебных песен одной из традиций южского Засейна позволило сделать некоторые выводы.

Основная оппозиция свадьбы — противопоставление двух сторон (сторона невесты и сторона жениха) — на среднем Юге выступает и на уровне обрядовых напевов. Чуткой к той или иной функциональной ориентации песни в обряде здесь оказывается ритмическая организация стиха, напева и формы их координации, то есть ритмический тип песни ³¹. Поэтому в исследуемой традиции всегда взаимодействуют два оппозиционных ритмических типа

²⁸ Напомню, что то же произошло с напевом причетной песни ёнтальской части ареала см. с. 21 настоящей работы.

²⁹ Экспедицией ГИИИ им. Гнесиных в 1979 году В. Свистковой и Г. Виноградовой.

³⁰ Публиковался он неоднократно: в XIX в., например, Н. А. Римским-Корсаковым (Сто русских народных песен, 1877, № 81) как смоленский напев, в Вологодской губернии был записан Е. Линева (см. Народные песни Вологодской области, Л., 1938, с. 83-85) на западе и С. Лягуновым на востоке в Великом Устюге (Источник Ф. М. Дяпунов С. М. Песни русского народа, СПб., 1899, с. 101-102, № 14) а затем и А. Поповым уже в начале XX века. В XX столетии он опубликовался Б. Гиппиусом и Э. Эвальд (Песни Пинежья, М., 1937, № 76, 76а), П. Ф. Кольцовым (Песни Севера, собранные А. Я. Колотиловым, музыкальная запись П. Ф. Кольцова, Архангельское изд-во, 1947, с. 54-55 и 64-65), С. Кондратьевой (Русские народные песни Поморья, М., 1966, № 76), А. А. Ганиным (Свадебные песни Новгородской области, Л., 1974, № 39).

³¹ Замечу, что в местном материале ритмический тип песни является именно на уровне стиха и соответствующего мелодического построения. Строфовая же организация песни имеет второстепенное значение.

обрядовых песен: "причетный" и равносегментный (в местном действе условно его можно назвать "величальным"). Они представляют соответственно F и M -тексты (в широком семиотическом смысле) свадебного ритуала.

В отличие от типологии ритмических форм, типология мелодических структур напевов орднебургской свадьбы дифференцирует их не по функции в обряде (см. таблицу 4). На уровне t и p она отделяет местные напевы ритуала (первая типологическая группа - напевы F_1 , M_1 , M_2) от неместных. К последним принадлежит мелодия прощальных песен (F_2), доказательством чего служит ее распространение в других районах русской этнической территории. На уровне v и d в местного мелодического типа выявляется господствующая стилевая ориентация свадебных напевов среднего юга в контексте всех традиций южного бассейна. И эта ориентация - нижебургская.

Л и т е р а т у р а

1. Байбурия А., Левитон Г. К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе. — В кн.: Русский народный свадебный обряд. Исследования и материалы под редакцией К.В.Чистова и А.Бернштам. Л., 1978.
2. Гаспаров М. Русский былинный стих. — В кн.: Исследования по теории стиха. Л., 1976.
3. Гиппиус В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий. — В кн.: Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.
4. Гиппиус В. Программно-образовательный комплекс в ритуальной инструментальной музыке "медвежьего праздника" у манси. — В кн.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974.
5. Гиппиус В. Сборники русских народных песен М.А.Балакирева, ч.2. Текстологическое исследование. — В кн.: Балакирев М.А. Русские народные песни. М., 1957.
6. Лобанов М. Теоретические вопросы публикации и систематизации напевов в своде русского фольклора. — В кн.: Русский фольклор, т. ХУП, Л., 1977.
7. Попов А. Русские народные песни и свадебный обряд в д. Куново Никольского уезда Вологодской губернии. — В сб.: Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. I, М., 1906.
8. Скворцова З. О причитаниях в свадебном обряде. — В кн.: Фольклор и этнография. Л., 1974.
9. Терехина И. Об одном музыкально-ритмическом типе напевов традиционных русских свадебных песен. — В кн.: Традиции и современный фольклор Приуралья и Сибири. М., 1979.
10. Штокмар М. Исследования в области русского народного стихосложения. Ч.3. Фонетическая система народного языка как основа русской народной ритмики. М., 1952.

НОТНОВ ПРИЛОЖЕНИЕ

I. Напевы невесты и ее общины (F)

№ 1. Напев причетных песен (F₁) в юго-западной части территории

а) $\text{♩} = 108$ д. Пахомово Нижнеенангского с/с

Уж ты, гос-по-ди, го-спо-ди,
Бла-сло-ви-ме-ня, го-спо-ди, да.

б) $\text{♩} = 100$ д. Б. Байкалово Нижнеэнтальского с/с

Вот и-дет мо-я ма-мень-ка,
Со-ро-ди-мим со-га-те-нь-коя.

в) $\text{♩} = 108$ д. Виселая Нижнеэнтальского с/с

Ты, ро-ди-ма-я ма-му-шка,
Ты, ро-ди-ма-я ма-му-шка.

№ 2. Напев причетных песен (F₁) в северо-восточной части территории

д. Проино Шестаковского с/с

Бла-сло-ви-ме-ня, го-спо-ди,
Сесть на мес-то, на ме-стеч-ко...

№ 3. Напев прошальных песен (F₂)

а) $\text{♩} = 68$ д. Скориково Верхнеэнтальского с/с

Ты - ког-да мо-ро-сла-ны - ро-сла-да.

б) д. Г. Кникая Верхнеэнтальского с/с

Из-за ле-су, ле-су те-мно-го, да,
Вы-ез-жа-ла тол-па мо-лод-цев да...

II. Напевы жениха и его общины (М)

а) $\text{F} = \text{124}$ № 4. Напев М1 д. Веселая Нижнеэнтальского о/с

2. Князь мо-ло-дой,
Князь мо-ло-дой у-би-ет-ся, со-об-ра-ет-ся...

б) $\text{F} = 1 \rightarrow$ д. Пронино Шестаковского с/с

Из ку-ти по лав-ке,
Из ку-ти по лавке всё де-ви-цы сядут, всё де-ви-цы сядут...

в) $\text{F} = \text{124}$ с. Яхренъга Подосиновского р-на Кировской области

2. Кто из бояр да у нас
луч-ше всех, у нас
луч-ше всех...

а) $\text{F} = \text{124}$ № 5. Напев М2. д. Веселая Нижнеэнтальского с/о

2. Хотят со-ко-лы у-ле-тя-ти, и у-ле-ти-ти...

б) $\text{F} = 104$ д. Надевшина Верхнеэнтальского с/с

1. у нас сва-ть-шка да об-хо-ра, и да об-хо-ра...

Схема 1

	1 слог	2 слог	3 слог	4 слог
сегмент 3	♪	♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪
сегмент 4	♪	♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪

Схема 2

сегмент-3

сегмент-4

ПОЛУСТИХИ:

2 (-) - 1 (1) - - - 2 (-) - 5 -

Вьон на ре-ке из-ви-ва-ет-ся...
 Из-ку-ти по лавке все бо-а-ра-са-дят...

ИЗМЕНЕНИЯ

ИЗ-КУ-ТИ ПО ЛАВ-КЕ ВСЕ ГОТЪ-У СЪ-ВАТ...
 че-но ви-ти. о-но не ва-у-че-но...

при зна-
 ктузе в
 первом по-
 дустихе

ТИП

Модификации

цезура
 стиха

цезура
 стиха

Схема 3

а) трехвременная версия типа		б) четырехременная версия типа	
3Д	3Д	4Д	4Д
♪	♪	♪	♪
Вьон на ре-	ке,	Вьон на ре-	ке,
♪	♪	♪	♪
Вьон на ре -	ке из-ви-	Вьон на ре -	ке из-ви-
ва -	ет - ся,	ва -	ет - ся,
ва -	ет - ся.	ва -	ет - ся.

Схема 4

ритмический ряд напева

	1	2	3	4
↑	Ся-дят	об - ко-ды на по-	лю-те,	на по-
↑			лю-те...	
↑	У нас	сва-тью-ака да об-	ко-ра,	да об-
↑			ко-ра...	

ритмический ряд стиха

Схема 5

мелодострофа

ритмический период	ритмический период
1 3 1	3 2 1

опорные звуки лада

Схема 6

мелодострофа

ритмический период	ритмический период
1 3 5	5 3 5 3 5 3 1

опорные звуки лада

Схема 7

Слоговая мелодическая форма

ритмический период	ритмический период
I (1) 3/4 I	3/4 3/4 III

опорные звуки лада

Схема 8

мелострофа

The diagram shows two systems of musical notation. The first system consists of two boxes: the top box contains notes with Roman numerals I (ш) and I, and the bottom box contains notes with Roman numerals (3) and ш. The second system also consists of two boxes: the top box contains notes with Roman numerals 2/II and ш/III, and the bottom box contains notes with Roman numerals 2/II and III.

опорные звуки лада

Схема 9

мелострофа

The diagram shows a single system of musical notation divided into two parts. The first part contains notes with Roman numerals I (3) and ш. The second part contains notes with Roman numerals ш I and 2/II ш, with horizontal lines indicating sustained notes.

опорные звуки лада

Схема 10

Первый вид ладовой формы и мелодической композиции (а, б).

Напевы: Уж ты, го-по-ди, го-по-ди, Бла-сло-ви ме-ня, гос-по-ди.

№1 (F₁)

Single-staff musical notation with notes and lyrics 'а' and 'о'.

№5 (M₂)

Single-staff musical notation with notes and lyrics 'а', 'а', and 'о'.

Второй вид ладовой формы и мелодической композиции (б, в).

Бла-сло-ви ме-ня го-по-ди, Се-шь на ме-сто, на ме-стечко

№2 (F₁)

Single-staff musical notation with notes and lyrics 'а', 'а', and 'о'.

№4 (M₁)

Single-staff musical notation with notes and lyrics 'а', 'а', and 'о'.

№3 (F₁)

Single-staff musical notation with notes and lyrics 'а', 'а', and 'о'.

Схема 11

м е л о о т р о ф а

о з в о н н ы е з в у к и л а д а

Схема 12

Запись А. Попова (7, с. 493) Средний Уг, 1902 г.
 Ку-древа-та лис-то-ва-та-я, К чему рано бо-ла-чи-ла-ба

Запись В. Свистковой нижний Уг (Лува), 1979 г.
 Рас-ча-па-ла-ся за-лё-на-я, Пе-ред ло-дья-кой сто-и-чи

Запись Е. Гиппиуса и Э. Эвальд (Песня Пиннекья, № 76а) р. Пинета, 1927 г.
 Из-за ле-су, ле-су тёмно-го, Из-за тёмного дра-му-шэ-го

Таблица I Пророчность политекстовых напевов местной свадьбы и важнейшим ситуациям ритуала

время действия	подготовительный период	смотри-клуб венца	первый день свадьбы						второй день свадьбы
			1	2	3	4	5	6	
ситуации ритуала	1	2	3	4	5	6	7	8	9
напевы	F _{1,2}	F ₂	F ₁	M ₁	M _{1,2}	F ₂	F ₁	F ₂	M ₁
место действия	дом невесты						дом жениха		
							венец переход невесты в "суюхой" мир		

1-встретить; 2-приезд поезжан; застолье; 3-утренние прощальные обряды; 4-жених выводит невесту из кути; 5-величание и хуление поезжан; 6-выход невесты из-за стола; 7-вступление молодой на мост в доме мужа; 8, 9-посад молодой за стол в красном углу.

ТАБЛИЦА 2

ОСНОВНЫЕ МОДИФИКАЦИИ СЕГМЕНТОВ СЛОГОВОЙ МУЗЫКАЛЬНО-УЗНАТЕЛЬНОЙ
ФОРМЫ ПЕРВЫХ И ПРОМЕЖУТОЧНЫХ СВЯЗНЫХ ПЕСЕН СРЕДНЕГО КЛА

		П Р И Ч Е Т Н Ы Е П Е С Н И (F ₂)			
Напев СТРОК		Напев 1а	Напев 1б	Напев 1с	Напев 2
НОРМ МЕТР	2.2.2.				
	3.2.2.				
МОДИФИКАЦИЯ	2.3.3				
П Р О Ц Е Д У Р Ы Е П Е С Н И (F ₂)					
Напев СТРОК		Напев 3			
НОРМ МЕТР	2.3.2.				
	2.3.3.				
	2.3.4				
МОДИФИКАЦИЯ	2.2.2				
репко					

Таблица 3

Равносегментный тип слоговой музыкально-ритмической формы в свадебных песнях среднего Юга

Первый напев жениха и его общины (M ₁)		
а) сегмент=3♪	<p>Вьши на ре-ке, Вьши на ре-ке из-ви-</p>	<p>ва-ёт-ся, из-ви- ва-ёт-ся...</p>
б) сегмент=4♪	<p>Вьши на ре-ке, Вьши на ре-ке из-ви-</p>	<p>ва-ёт-ся, из-ви- ва-ёт-ся...</p>
Второй напев жениха и его общины (M ₂)		
а) сегмент=3♪	<p>князь мо-ло-дой да бо- гатай,</p>	<p>гатай... У нас да бо-</p>
б) сегмент=4♪	<p>князь мо-ло-дой да бо- гатай,</p>	<p>гатай... У нас да бо-</p>

ТАБЛИЦА 4

Типология мелодических структур свободных напевов среднего Пела

Т И П		В И Д Ы М Е Л О Д И Ч Е С К О Г О Т И П А						
Мелодическая организация	Вид высотной организации опор лада	Его основной ареал	Капса	Система его опорных звуков	Количество створок ячеек лада	Мелодическая композиция лада	Вид ладовой формы	
1. С терцовым (однофункциональным) соотношением основных опор лада	1	верхний луг	1 P 1			2	ab	I
	2	нижний луг	3 M 2			3	abd	I
1. С квартовым (разнофункциональным) соотношением основных опор лада	1	в разлеструсской территории	2 F 1			2	bb	2
			4 M 1			4	bbbb	2
			3 F 2			2		

Условные обозначения:

- кз - главный опорный звук
- о - опорные звуки, однофункциональные главному
- о - опорные звуки функциональной оппозиции
- кз - границы ячейки лада
- а - ячейка лада, не содержащая опорных звуков
- о - функциональной оппозиции
- о - ячейка лада, включающая опорные звуки
- о - функциональной оппозиции

КАЛЕНДАРНЫЕ ПЕСНИ БАСЕЙНА РЕКИ УНЖИ ¹

Бассейн Унжи – один из интереснейших районов русского народного музыкального искусства Среднего Поволжья. До XX века Унжа и соседние притоки Волги – реки Кострома, Меря, Ветлуга и другие были важнейшими хозяйственными и торговыми путями. По ним проходило заселение этих мест, что и определило локализацию художественной культуры, в том числе и музыкальной.

Песенная традиция Поунжья отличается развитой системой календарных жанров, сохранившейся достаточно хорошо и полно вплоть до настоящего времени ². В предлагаемой статье сделана попытка дать общую характеристику календарной песенной традиции бассейна реки Унжи ³ (за исключением верховьев, относящихся к Вологодской области). В силу ряда особенностей данной местности (несудоходность верховьев реки, отсутствие сообщения через большой лесной массив, болота) здесь проходит естественная географическая граница, которая издавна служит и административной. Поэтому верхняя Унжа входит в другую стилевую зону ⁴.

¹ Автор статьи опирается на материалы, записанные им в Костромской области в фольклорных экспедициях 1974–1980 г., организованных Лабораторией народной музыки ГМИ им. Гнесиных. В них принимала участие студентка М. Мешвелова (1976), И. Эжова, И. Разуева, В. Мамзеева, О. Юцкевич, А. Мискевич (1979), Э. Желова и В. Трохин (1980).

² Нами записаны календарные песни исполнителей в возрасте от 20 до 90 лет. Большинство песен в последние полвека пелось детьми и молодежью, но некоторые, например, егорьевские и вьюнские, исполнялись и взрослыми, причем исполнялись в сопровождении необходимых обрядовых действий.

³ Районы Кологривский, Мантуровский, Нейский, Парфеньевский, Макарьевский, Межевской и Кадыйский (по Унже и ее притокам: Меме, Нее, Немде). Автор также исследовал Буйский, Галичский, Шаргинский, Островский районы Костромской области и сделал запись от жителей Вохомского, Пыщугского, Павийского и Антроповского районов.

⁴ Эту границу переходят единичные календарные жанры, например, егорьевские песни. Сведения о бытовании их в Верхне-Кемском сельсовете Никольского района Вологодской области см. в комментарии к песне № 38 сборника "Никольские песни" (6), с. 58. Кема – приток верхней Унжи.

Календарные песни занимают особое место в системе других жанров⁵, в бытовании которых большую роль играла также календарная приуроченность. Так например, хороводные песни делились на "круговые вѣтние" (исполнялись от пасхи до троицы) и "беседные" (на зимних посиделках, в святки). Некоторые традиционные лирические песни звучали только во время масленицы ("Воля", "Озеро широко" и др.), другие - "когда идут со жнивы" ("Эко сердце", "На зоре было на зореньке", "Еще что-то ли есть в поле за травинка" и т.д.). Среди частушек были "качульные"⁶, которые пелись весной, а также приуроченные к жатве, "бесадам", масленице.

Сами певцы четко разделяют эти песни на календарно приуроченные и календарные обрядовые. В отличие от первых, собственно календарные (обрядовые) песни не "поют", а, по местному выражению, "кричат" то есть исполняют их специфическим, напряженным темпом. При этом музыкальное интонирование нередко переходит в ритмизованный говор, что порой затрудняет точную звуковысотную фиксацию напевов.

В настоящей статье рассматриваются только календарные обрядовые песни бассейна реки Унжи, которые здесь представлены несколькими жанровыми видами. Они систематизированы нами по календарной приуроченности: колядки, масленичные, весенние заклички, средокрестные, вербные, вознесенские, егорьевские, вьюншские, "королюшки". Их ареалы не совпадают, в дальнейшем они будут нами оговорены.

Зимние календарные обряды местной традиции мало отличаются от типичных для северных и среднерусских областей и достаточно хорошо известных нам по публикациям. Это святочные гадания и ряжения (без песен), "беседка" или "поседки". Святочных обрядовых песен практически нет. Нам удалось записать только две колядки: "Калета, калета"⁷ и "С Новым годом" в селе Тимошино Макарьев-

⁵ Нами были записаны свадебные, хороводные, плясовые, пуготочные, лирические (традиционные и поздние) песни, частушки, причитания (по умершим, свадебные, рекрутские), колыбельные и детские песни, припевка "Дубинушка", духовные стихи, инструментальные наигрыши на пастушьей барабанке, салалайке, тальянке, ложках, самоварной трубе и т.д.

⁶ На качелях ("качуле") начинали качаться с Егорьева дня.

⁷ По содержанию "Калета, калета" очень похожа на северную колядку. Хозяйка здесь сравнивается с красным солнышком, дети - со звездочками, в конце выпрашивается угощение. "С Новым годом" более позднее новогоднее поздравление без пожеланий. Исполняется мелодизированным речитативом.

ского района, на Новый год ходили со звездой и пели церковные колядки.

Масленицу в Костромской области до настоящего времени празднуют шумно, весело: катаются на санях по дорогам и с гор, жгут соломенное или из березовых веников чучело (иногда зажигают колесо на палке), поют песни, масленичные частушки. Собственно масленичные обрядовые песни записаны в Макарьевском районе. Эти песни здесь "кричали" дети, бегая вокруг масленичного костра. Все масленичные песни исполнялись с одним варьируемым текстом, напоминавшим детские считалки:

Здорово, наша масленка!
Не видела ли Горасленка?
Наш Горася в чёрной шапочке,
На вороненькёй лошадочке.
Ой, видела, видела
В том городе,
У Касьяна в коробу,
Она бегаёт по лавкам,
Торгуёт булавкам,
Чём, чём, чём?
Торговала кирпичём,
Отдавала нипочём.

Летели, летели
Четыре тетери,
Пятая - утка,
Шестой - селезень.
Венчались кулики.
Да эка масленка!
Девки, с праздником!

(д. Большие Румы Юровского
сельсовета Макарьевского района)

Наиболее развитой в местной традиции была весенняя обрядовость. Когда появлялись первые проталинки, в Макарьевском районе ребятишки, бегая по ним, кричали:

Жавората, жавората!
Вы не клуйте мое ноги,
Вы садитесь на дугу,
Роспевайте на лугу!

По свидетельству исполнителей, "жаворат" цели и позже - вместе с средокрестными. Большая часть весенних обрядовых действий и песен была связана с обходом дворов и выпрашиванием угощения. Ходили обычно группами от трех до десяти человек.

В четверг, в середине великого поста ("половине говины") раньше в каждом доме пекли из ржаной муки крестики и жаворонков, а ребятишки бегали под окна выпрашивать их. При этом они "кричали" средокрестные песни. Типичные начала таких песен: "Крест воскрес", "Половина говины", "Кресты-богомолы", "Крестье-средокрестье", "Кресты-пророки", "Крестики-жавороночки", "Жаворонок, жаворонок", "Чивиль, чивиль" и т.д. По содержанию эти песни очень разнообразны, но сближает их поэтическая композиция: в них говорится сначала о самом празднике и действиях, его сопровождающих (печении крестов, жаворонков), далее следует просьба одарить поющих. Во многих образцах в конце текста звучат угрозы ладным хо-

зьявам: "Кто не даст креста, тот не любит Христа" или "...заболит рука", или "...уведем Христа". Встречаются и "озорные" концовки.

Взрослые обычно подавали ребятишкам кресты и жаворонков из теста, но при этом их пытались облить водой, стегнуть плетью и т.д. Но это не пугало просящих — лишь бы подавали угощение!

Кресты-пророки
Шли по дороге.
Давайте крест,
Давайте другой,
Обливайте водой!

Давайте третий,
Хлещите плетью!
Подавайте гущу,
Обливайте гущу!

(д. Никитино Мословского
сельсовета Мантуровского района)

В некоторых текстах рисуется картина пасхи:

Крест воскрес,
Подай мой крест!
Великое говинье
Переломится.
Коробья с бельем
Откроются.
Кедка с молоком
Опрокинется,

Христов-от день
Подвинется.
Ноля сапожки
С неба упадут,
Старья старушки
По крестыку дадут...

(д. Нестерово Тимошинского
сельсовета Макарьевского района)

Средокрестные песни распространены по всей территории Костромской области и далеко за ее пределами (например, в Горьковской, Ульяновской областях) ⁸.

В вербное воскресенье (последнее воскресенье перед пасхой) в Межевском районе ребятишки ходили утром по домам, хлестали прутиками вербы лежавших в постели и "кричали":

Верба, верба!
Кстися, молися

За семь дней
До Христова дня,
До красненьких яичек,
До толстого пирога,
До пресного молока!

(д. Родино Никольского
сельсовета)

Такое хлестанье считалось целебным и некоторые специально ждали его, лежа в постели.

На Егорьев день (23 апреля) целый ряд обрядов был связан с оберегом скота. Скот хлестали священной вербой, читали над ним заговоры, оглаживали пасхальным крашеным яйцом, одаривали пастуха, ходили с иконой и молитвой вокруг деревни. А после этого по

⁸ Такую информацию автор получил, знакомясь с материалами Лаборатории народной музыки ГИИИ им. Гнесиных.

дворам "кричали" егорьевские песни, выпрашивая деньги ("богу на свечку") и яйца. Часто пение сопровождалось игрой на пастушьей барабанке, иногда на печной заслонке. Щедрым хозяевам "кричали отпев" с пожеланием хорошего приплода и всяческих благ, жадных кормили.

В отличие от средокрестных песен, все егорьевские пелись с одним поэтическим текстом, который мог быть более или менее полным, текст этот очень устойчив. Нам известен образец его из Кологривского уезда Костромской губернии, опубликованный И.М.Снегиревым (З, с. 196) почти полтора века назад, который почти слово в слово совпадает с нашими записями. То же можно сказать о версии "Егория" в сборнике Никольского района Вологодской области (6).

Егорьевские песни были записаны нами в Кологривском, Межевском, Мантуровском, Кадыйском, Галичском и Антроповском районах. Есть дореволюционные записи их текстов в Нейском и Чухломском районах, а в Макарьевском мы столкнулись только с упоминанием, что в прошлом такие песни здесь пелись.

В тексте "Егория" прослеживаются две сюжетные линии:

- а) добрые пожелания хозяевам, описание обряда, выпрашивание денег и яиц;
- б) пожелание домашней скотине всяких благ, а лесным зверям - обратного.

Встань, козяин, пробудися,
Егорью помолися.
Мы сегодняшнюю ноченьку
Ранёшенько вставали,
Белы лица умывали,
Полотанцем утирали,

По полю ходили,
Егорья носили,
Божьей милости просили.
По заплаткам изорвали,
По лапоткам истоптали
Да Егорья вспоминали.
Уя ты батюшка Егорий,
Макарий преподобный,
Спаси нашу скотинку,
Всю животинку!
В поле и за полем,
В лесе и за лесом,
За лесами, за горами,
За быстрыми облаками
Когда солнышко взойдет
Наша скотинушка пойдёт.

Нашей-то скотинке -
Травка-муравка,
Зелененький лужок,
Тут и быстрый ручеек.
В ручеечке напьется,
Домой поллетется.

Лесному зверю -
Волку, медведю -
Пень да колода,
За морем дорога.
Ведущке, куничке,
Зайчику, лисичке -
Горькая осина,
Темная лощина.
Дай нам яичко,
Богу - на свечку,
За наши труды,
За егорьевския!

(д. Копьево Нонговского
сельсовета Кологривского
района)

Тексты "отпевов" и корильных, записанные в разных местах, тоже
по содержанию, несмотря на разные зачины:

Отпевы: Благодарствуем, хозяйка,
На твоём подаяньи!
Телонька телится,
Овечка ягнися,
Свинка поросися,

Петушок топчися,
Курочка несись!
Хозяин веселись,
Хозяшка добрась!

(п. Неженга Черемнинского
сельсовета Кологривского
района)

Дай вам бог
Семьдесят коров,
Девяносто телушек,
Десять годовушек,
Лисеньких,
Криволисеньких!

Они в поле-то идут,
Всё помякизуют.
Они и с поля идут -
Все поигривают.

(с. Муравьище Галицкого
района)

Корильная: Дай вам бог
Ни кола, ни двора,
Одну корову
И ту нездорову,
Дохлых курей,
Да паршивых поросят,

Овцу слепую,
Лошадь хромую.
Был петух,
Да и тот протух!

(с. Муравьище Галицкого
района)

В "радушно" воскресенье (первое после пасхи) в Макарьевском
и Кацыйском районах - утром ребяташки, а после 12 часов взрослые -
ходили поздравлять "вьюнцов" (новобрачных). Заходя в дом (там их
угощали за столом), взрослые пели свои песни, а дети "кричали"
под окнами свои, очень близкие другим, которые связаны с обходом
дворов в иные календарные праздники (например, средокрестные) ⁹.

Содержание детских вьюнших - это выпрашивание угощения и
угрозы запретить в хлеву молодого мужа в случае скупости хозяй-
ки. Все они являются версиями одной сюжетной композиции:

Молодая молодца,
Подавай наши кулици!
А то тычку сшибем,
Ворота прошибем,
Жениха уведем,

В хлев запрем,
Помелом заткнем,
Крючком выкатим
Да не выпустим!

(д. Ярцево Ильинского
сельсовета Макарьевского
района)

Молодая вьюница
Подавай наши яйца!
Не подашь яйца -
Уведем молодца.

В хлев запрем,
Помелом приткнем,
Ступой закатим,
Не выкатим!

(с. Шемятино Макарьевского
района)

⁹ В других районах вьюншие пели только дети.

Детям обычно вносили куличи, крашеные яйца и другие лакомства. Если их не угощали, ребятшки пели корильные песни на тот же напев, но с другим — озорным текстом. Приведем лишь его окончание:

...Сколь в поле кочёк —
Столь тебе дочёк!
Сколь в поле камень —
Столь тебе парень!

(д. Большие Рымы Гровского
сельсовета Макарьевского
района)

Вьюнишные песни взрослых отличаются от детских и от всех других песен, связанных с обходом дворов как значительными размерами текстов, так и музыкально-стилистическими особенностями. Их "поют", а не "кричат", то есть исполнители считают их песнями. Петь взрослые вьюнишные песни по местной терминологии — "окликать молодых" ¹⁰.

По содержанию взрослые вьюнишные песни разнообразны: в одних мы видим поучение новобрачной "как в чужих людях жить" и всем угодить; в других — величание молодых и добрые им пожелания. Характерными для таких песен являются припевные слова (рефрены) "Ой вьюница, ой молодая" или "Вьюнец-молодец, вьюница-молодица".

На троицу в Лоунжье дома украшали березовыми ветками, а березы наряжали разноцветными ленточками, ходили на кладбище, "водили круга" и пели при этом "круговые вельные" песни.

Осенью, как и в других областях, здесь устраивались "дожинки" и "докопки", но песни пелись — "какие кто вздумает". В конце ноября — в заговенье (или в некоторых деревнях на филипповки) в Макарьевском районе девушки бегали под окна к матерям женохов "крячать королюшку", в тексте песни содержалась просьба подать хлеба. При этом старались быть неузнанными — закрывали скатертями лицо и изменяли голос (обычно пели неестественно низко). Иногда заканчивалась такая короткая песенка октавным возгласом на слова: "Королюшечку!"

¹⁰ Кроме этого записи "вьюнишных" песен были сделаны нами в Галичском районе от жителями бывшего Ковернинского уезда Костромской губернии (территория, расположенная ниже устья Унки). Этнографами вьюнишний обряд был записан еще в Горьковской, Владимирской, Ивановской и Ярославской областях. Данному вопросу посвящена статья Л.А. Тульцевой, 5, с. 122-137, там же см. подробно и о содержании текстов.

Королю да королюшке
Хлеба по краюшке,
По дрюковке,
По луковке.
Не режь, не ломай,
Давай целый каравай!

(с. Тимошино)

Королю-королюшечке
От короля-королевича,
От Демитрия Ивановича.
Королюшечку!

(с. Красногорье)

Король королюшку,
Хлеба-то краюшку!
Королю-то боле,
Королюхе - мене.
Подавайте, не отказывайте!
У вас жених,

У нас - невеста есть.
Подавайте!

(д. Большие Рымы
Дровского сельсовета)

Календарные обряды и песни Поунжья объединены общей функцией, связанной с обходом дворов и требованием подать обрядовую еду (печенье кресты и жаворонки, яйца, куличи и т.д.) или деньги. Исключением являются лишь детские масленичные песни и "жавората" - весенние заклички. По своему складу все местные календарные песни, кроме взрослых выюнишных, очень схожи. Следовательно, мы имеем дело с одним жанровым типом, обладающим единой функцией в структуре ^{II}. Он является ведущим в местной календарной традиции, от него обособляются лишь масленичные (по функции и частично по структуре) и взрослые выюнишные (по структуре). Заметим, что этих песен записано нами недостаточно для каких-либо обобщений ^{I2}, поэтому в данной статье рассматриваются песни только основного жанрового типа.

Единство структуры исследуемых песен в местной традиции является как на уровне ритмического строения песенного стиха, напева и форм их координации, так и на уровне мелодической организации.

Стих местных календарных песен относится к типу, до сих пор в литературе не описанному.

Слоговые группы, которые можно выделить в песенных текстах, не постоянны по количеству слогов и по величине музыкального времени. Они не образуют устойчивых комбинаций друг с другом - то есть собственно стиха, складывающегося из двух или трех слоговых групп, как в песенной силлабике. Слоговые группы существуют в поэтическом тексте как самостоятельные синтаксические единицы, имеющие достаточно выраженную акцентную форму. В каждой из них

^{II} Определение музыкально-фольклорного жанра см. в статье В.В. Гашпуца (1, с. 73).

^{I2} Масленичных всего шесть, а взрослых выюнишных - пять.

проступают одно или два ударения ¹³. Начальное - основное - может предваряться анакрузой (но она не обязательна), при наличии второго - дополнительного - ударения оно приходится на последний, либо на предпоследний слог (случаи дактилической клаузулы редки). Эти ударения обычно совпадают с грамматическими, из-за небольших размеров слоговой группы энклизы и проклиты крайне немногочисленны:

В поле и за полем,
 В лесе и за лесом
 Волку, медведю -
 Пень да колода,
За морем дорога.

Одно ударение возникает в слоговой группе тогда, когда последняя состоит из одного протяженного слова со срединным акцентом:

Крестик, крестик!
 Говиньё тресни!
 Говины половина
Переломится,

Кринка молока
Опрокинётся,
 Христов-от день
Пододвинётся.

Величина слоговых групп в текстах местных календарных песен колеблется от трех до девяти слогов, преобладают группы величинной от четырех до восьми слогов. Из них на анакрузу приходится обычно один-три слога (чаще - один или два), на клаузулу - от одного до трех (чаще один или два). Таким образом, схему ритмической формы поэтического текста можно изобразить так:

(- -) / - (- -) / (- -)

За-во-ро-ноч-ки,
 По-ло-ви-на-то го-ви-ны
 Пе-ре-ло - мит-ся...

Ба-трь-ка Е-го-рий!
 Спа-си на-шу ско-тин-ку!

Слоговые группы объединяются в тирады, либо рифмой, либо параллелизмом, чаще всего синтаксическим:

Хозяин с хозяйшкой!
 Встань, проснися,
 Водёнкой сплеснися,
 Подотенечком утрися,
 Егорья помолися!..

Волку, медведю -
 Пень да колода,
 За морём дорога.
 Зайцу, лисице -
 Горькая осына,
 Тёмная лоштина...

Дайте крестик,
 Дайте другой,
 Не облейте водой!..

Молодая молодца!
 Подавай наша яшица!..

Половина говины
 Переломится,
 Хрен да капуста
 Переводятся...

¹³ Наиболее отчетливо они слышны в пении - в согласовании стиха с напевом.

Напевы костромских календарных песен не отличаются развитостью. Они складываются из повторения (точного или варьированного) небольшого мелодического построения. Большой частью оно охватывает одну слоговую группу поэтического текста, но границы их не всегда совпадают.

В ритмической форме этой мелодической фразы ясно проступают два ударения. Они выявляют в мелодическом построении два равных (четырёхвременных) сегмента, каждый из которых открывается ударением. Координация напева со стихом на уровне ритма происходит путем совмещения ударений стиха и напева¹⁵. В местной традиции она выступает в двух видах: I) без анакрузирования - слоговая группа начинается ударным слогом, отчего границы стихового и мелодико-ритмического построений совпадают:

Схема I

I сегмент		II сегмент	
Вол - ку мед-	ве - до	Пань да ко-	ло - да,
За мо - рем до-	ро - га...		

2) с анакрузированием, при котором границы ритмических рядов стиха и напева не совпадают. В этом случае стиховая анакруза ритмуется за счет окончания последнего сегмента предшествующего ритмического ряда, вместе с клаузулой она образует единый сегмент слоговой музыкально-ритмической формы.

Схема II

I сегмент		II сегмент	
Ба-тюш-ка Е-	тун - ку	тун - ку	ри, спа-
ой на-шу ско-	всь ки-во-		тин - ку
			тин - ку...
			... Ка-во-
ро-нок, ка-во-	вад мой	ро-нок! За о-	крест! По-да-
кош - ко	вай да не ло-	май! Во -	вай!
дой не об-ли-			

Оба вида обычно сосуществуют в одном и том же тексте, случаи абсолютного преобладания одного из них редки.

¹⁵ При одном ударении в слоговой группе на начало второго сегмента напева приходится ее последний слог (см. статью Б.Б.Ефименковой в настоящем сборнике).

Рассмотренную структуру можно отнести к типу равносегментных слоговых музыкально-ритмических форм. Но в отличие от развитых его образцов ¹⁶, в календарных песнях Поунья ритмический ряд состоит не из четырех, а всего из двух сегментов.

В зависимости от слоговой величины междурядных промежутков возможны следующие рисунки слогового ритма в каждом из сегментов слоговой музыкально-ритмической формы (см. таблицу I).

Многие плясовые, шуточные, частушки, свадебные песни Костромской области по слоговой музыкально-ритмической форме относятся к типу "камариной". Проник этот тип и в календарные песни. Масленичные детские песни, например, все начинаются такой формулой:

Схема III

(тонический двухударный отак 2 + 4 + 3)

мас - лен-ла,	мас - лен-ка!
ла - ла ли Го-	рас - лен-ка?
ви - де-ла,	ви - де-ла в т м
ку у Кась-	я-на в ко-ро-бу.

Но в отличие от песен других жанров, форма "камариной" не выдерживается во всем тексте. Во многих образцах календарных песен она встречается лишь в начале и середине поэтического текста.

Схема IV

Кто

дот, тот	ба - рин	наш. Кто не
дот - под е-	вин - ний	кря!

Но далее:

ба-ри - на ке-	на	Уж как
сол - ныш -	ко.	крас-но
ба-ри - но-вы	дет-ки	Уж как
взвз - доч -	ки.	мел-ни

¹⁶ См.: 4, а также статью Б.Б.Ерминой в настоящем сборнике.

Таблица I

Кол-во слогов	I сегмент	II сегмент (без анакрузы)	Кол-во слогов	III сегмент (с анакрузой)	
				клаузула	анакруза
1	-		-		
2			2(1+1)		
3			3(1+2)		
4			3(2+1)		
			4(1+3)		
			4(2+2)		
			4(3+1)		

Возможно поэтому структура "намаринской" в местных "екотах" подчиняется законам основного ритмического типа, в рамках которого она только и существует. Это дает основание рассмотреть ее ритмическую форму как трехсегментную, с объединением анакрузы и клаузулы в один конечный сегмент ритмического ряда.

Специфика жанра, его бытование определяют и мелодический склад местных календарных песен. Исполнительские версии календарных напевов значительно в большей степени отличаются друг от друга, чем версии напевов прочих местных песенных обрядовых жанров, например, свадебных (неслучайно жители не считают их песнями, а их исполнение пеением, их не "поют", а "кричат")¹⁸. Это свойство значительно проявлялось как при повторных записях, так и в развертывании одной и той же песни. Достаточно сравнить, например, начальное проведение вознесенской¹⁹ из села Тимошино Макарьевского района с заключительными проведениями (см. пример № I).

¹⁷ Слоговая величина сегмента, составленная из клаузулы и анакрузы, обозначается суммой их слогов.

¹⁸ А.С.Кабанов в устной беседе предложил применительно к таким образцам определение "припевки". Однако мы не можем им воспользоваться, так как в Костромской области "припевками" называются частушки, трудовые и некоторые беседные песни.

¹⁹ Наме записано только три образца вознесенских песен в Тимошинском сельсовете Макарьевского района. Их поют мужчины при обходе дворов на Вознесенье.

В деревне Копьёво Кологривского района нами в один день была сделана запись егорьевской песни сначала в сольном исполнении А.М.Русовой, затем повторная запись ансамбля из трех человек, где А.М.Русова была заводилой (см. пример № 2).

Приводим запись выюнишной в деревне Ярцево Макарьевского района разных исполнителей в один сеанс (см. пример № 3).

Даже звуковая школа может быть непостоянной у одних и тех же исполнителей, то есть звуковой объем напева то "свертывается", то "развертывается". Приводим записи средокрестной и егорьевской песен в исполнении Котловой Е.Н. из деревни Пеженга Кологривского района (см. пример № 4).

Изучая весь экспедиционный материал, наблюдая над бытованием данного жанра и, особенно, анализируя и сопоставляя повторные записи, мы пришли к выводу, что все местные напевы, несмотря на кажущееся разнообразие, относятся к одному мелодическому типу, являясь версиями одного звукового образа, идущего от речитации и трагующегося очень свободно. Основа речитации — сопоставление двух звуковых уровней, отстоящих друг от друга, как правило, на кварту, в которой верхний звук является главной опорой. Эта кварта может остаться незаполненной, но может и заполняться, чаще всего в нисходящем движении. Возможно расширение этого звукового объема вверх или вниз. Обобщенно звуковую школу костромских календарных напевов можно изобразить так (см. пример 5).

Однако в местной традиции особенно часто встречаются календарные напевы с незаполненной или лишь частично заполненной кватрой. Основной опорный тон в таких напевах интонируется устойчиво, четко, а оппозиционный звук не всегда стабилен по высоте. Главная его задача — быть противопоставленным устойчивому верхнему опорному звуку, а интервал этого противопоставления не является четко фиксированным. Поэтому он интонируется в определенной зоне, которая может быть довольно широкой и включает в себя звуки (в том числе и нетемперированные), начиная от субтерции до субквинты. Но чаще всего нижний оппозиционный звук интонируется как субкварта. Это связано опять-таки со спецификой жанра, особенно тембра, близости к речевой интонации (см. пример № 6)

Гораздо реже в местной традиции встречается интонирование всего напева на одном звуке, а также секундное опевание основного опорного тона.

Диапазон одной и той же исполнительской версии напева может расширяться с одного звука до кварты и наоборот, . . . в напеве с секундовым опеванием основного опорного тона может появиться нижняя субкварта.

Подвижные моменты проявляются и в фактуре ансамблевого исполнения костромских календарных напевов. Это легко проследить на примере одного произведения в исполнении фольклорного ансамбля села Тимошино (Макарьевский район). Фактура здесь зависит от различного состава исполнителей (см. пример № 7) ²⁰.

Фактура меняется в зависимости и от того, какой голос начинает напев. Нам удалось подметить следующую закономерность: если начинает петь первым высокий голос, низкие подстраиваются внизу чаще всего в кварту или терцию. При запеве же низкого голоса, более высокие подстраиваются сверху в терцию. Однородные голоса, как правило, поют в унисон.

Одним из характерных признаков костромских календарных напевов является единство их композиционной структуры. Напев строится из повторения сходных мелодических фраз, которые свободно координируются с ритмической формой. В большинстве образцов начало сегмента совпадает с основным опорным тоном (чаще всего верхним звуком кварты). Но в развертывании напева это может и не выдерживаться. На месте основного опорного тона могут иногда появляться любне другие звуки (соседние или нижняя субкварта). Мелодическая фраза (ячейка) чаще всего охватывает ритмический ряд (слоговую группу; реже — его половину). Иногда эти два вида координации напева и ритма присутствуют в одном исполнении (см. пример № 8).

К рассмотренному типу календарных напевов примыкают масленичные и веселые заклички, не связанные с функцией обхода дворов. Но лишь дальнейшие исследования, связанные с расширением изучаемой территории и более точным установлением ареала распространения, позволят нам более точно и детально охарактеризовать изучаемый тип и рассмотреть календарные обрядовые песни в жанровой системе традиции бассейна реки Унжи.

²⁰ Запись 1977 года, исполнители Баннева А.Ф., Яблокова Н.Г., Воробьева Е.И., Ярушкина Г.А. и Петушкова А.В.
Запись 1979 года, исполнители Баннева А.Ф., Земская А.К. и Воробьева Е.И.; те же и Градусов Ф.В.
Запись 1980 года — Баннева А.Ф. и Голубева В.Х.

Л и т е р а т у р а

1. Гаппиус Е. Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке "медвежьего праздника" у манов. - Сб. рефератов участников I инструментоведческой научной конференции фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР. М., 1974 г.

2. Лобанов М. Теоретические вопросы публикации и систематизации напевов в своде русского фольклора. - В сб.: Русский фольклор, № 17, Л., 1977.

3. Снегирев И. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. Т. Ш. М., 1838.

4. Терехина Н. Об одном музыкально-ритмическом типе напевов традиционных свадебных песен. - Р. кн.: Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. М., 1979.

5. Тульцева Л. Вьюншники. - В сб.: Русский народный свадебный обряд (ред. Чистова и Бернштам). Л., 1978.

6. "Никольские песни". Сборник песен Никольского района Вологодской области. Л.-М., 1975.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1 Поэт А.Ф. Баншева

№ 152

1. Те - туш - ка да дя - ром - ка!
 2. Ку - роч - ку да пе - гуш - ка
 6. Про что ло - ди са - ят...
 7. Про что го - во - рит: Про...

Пример 2 Поэт А.М. Русова

№ 100

Батюш-ка Е - го - рий, Ве - ли - ка - я Ми - ко - ла!
 Батюш-ка Е - го - рий, Ве - ли - ка - я Ми - ко - ла!

Пример 3

Поет Летова Л.И.

Мо-ло-да-я мо-ло-ди-ца! По-да-вай на-ши я-и-ца!..

Поет С.Н.Климова

Мо-ло-да-я мо-ло-ди-ца! По-да-вай на-ши я-и-ца...

Пример 4

Кресты-про-роки поле-те-ли по до-ро-ге у-ви-де-ли ча...
Благодарствуем хозяйка на твоём пода-янь и! Элонь-ка те-ли-ся

Пример 5

Г)

Г) □ - основной озорный тон
○ - нижний оппозиционный звук

Пример 6

зона нижнего оппозиционного звука

основной озорный тон

Пример 7 а)

1977

а) Крест воскрес По-дай мой крест Ве-ли-ко-е Го-винь-е 1979

в) 1979

г) Крест воскрес По-дай мой крест Ве-ли-ко-е Го-винь-е 1980

Пример 8

Средокрестная

Крес - тич - ки, жа - во - ро - ноч - ки |
По-ло-ви-на-то Го-винья пе-ре-ло-мит-ся...

ПОМОРСКИЕ "СВАДЕБНЫЕ СТИХИ"
КАК ОСОБЫЙ ВИД СЕВЕРНОЙ ПРИЧЕТИ

В музыкальной традиции деревень восточной части Поморского берега Белого моря бытует жанр, поражающий своей необычностью воображение собирателя. Это – свадебные причитания ("свадебные стихи" по местной терминологии) ¹. Красочный язык их имеет весьма мало общего не только с бытовой речью, но и с легкой местных песенных жанров:

Что мне сделать с этой-то парной мыльной баенкой,
Разве молить бурюшку большу погоду
Со пецяльненького славна синя моря
Пусть раскатит эту-ту парну мыльную баенку.
Пусть унесет на пецяльненько славно синё море.

Своеобразен и способ исполнения этих причетов: звучат лишь начальные слова каждого стиха ², а заключительные – вовсе не произносятся. Поэтому постороннему человеку смысл поэтического текста часто понятен немногим более "узора надписи надгробной на непонятном язчке":

Не убойсе цста сту...
Не по-старому пошла глу...

"Водить стихи" на свадьбе должна была невеста с подругами. Напев свадебных стихов (в каждой деревне свой, один) звучал на протяжении почти всей довенечной части свадебного обряда, иногда чередовался с песнями, но не уступал им главенствующей роли. Расплетание косы, приход матери невесты (или крестной) с перевязкой, баня, обычай "отсылать голое" умершему вдали от дома или погребшему в море родственнику, езда на кладбище, по гостям, "последнее красование" – вот неполный перечень "оцен", основой которых в

¹ Статья основана на материалах, записанных автором совместно с О.Боярской, Т.Королевой, Н.Славиной, И.Сухомлиной, Л.Кузиной, Е.Чо и Н.Шапошниковой в 1977–1980 г. Фонограммы хранятся в архиве лаборатории по изучению народной музыки ГМПИ им.Гнесиных. Для сравнения привлекались записи поморских причитаний описываемого вида из МДОЛГК им.П.И.Чайковского (№ 883, собиратель И.Трабовская, 1965) и ИРЛИ (Шудкинский Дом) АН СССР (№ 14, 15, 21, 22, собиратели П.Выходцев, С.Зверева, В.Коргузалов, 1978 г.).

² Во избежание путаницы с литературоведческим термином, "стих" как местное название причитания будет даваться либо в кавычках, либо как словосочетание "свадебный стих".

местной традиции был причет ³.

Ареал свадебных причитаний особого вида, называемых "отихами", охватывает сравнительно небольшую территорию и включает несколько сел восточной части Поморского берега (на востоке до границы с Онежским берегом, то есть до устья реки Онаги, на западе — до карельской части Поморья). Основной материал был собран в Ниमेंгге, Маломушке и Кумреке. Несмотря на большое сходство, свадебные голошения каждого из этих сел обладают специфическими чертами. Это характерно для данного региона; индивидуальный облик культуры каждого села Поморского берега отмечался исследователями (см., например, I).

Хотя первое упоминание о поморских "стихах" было сделано около ста лет назад Ф.Истоминим (II), исследование их, так же как и других видов поморской причеты, только начинается ⁴.

"Свадебные стихи" Поморского берега характеризует особый вид композиции, в котором при традиционном исполнении значительная часть каждого стиха не поется и не проговаривается, а существует лишь в сознании носителей данной традиции ⁵. Выявляется она лишь при пересказе текста (например, по просьбе собирателя).

Явление это, немисляемое в профессиональном творчестве, своеобразно отражает один из общих принципов канонического искусства, согласно которому зафиксированный текст включает лишь незначительную часть информации произведения и выступает по отношению к ней в роли "платка с узелком, завязанным на память" (8, с.18-19).

Непропеваемая часть композиции находится как бы на грани зафиксированного текста и внетекстовых ассоциаций (в каноническом искусстве, видимо, также достаточно устойчивых и традиционных) ⁶.

³ Подробнее о местной свадебной обрядности см. в статье Т.Бернштам (I).

⁴ Нам известны лишь работы, посвященные причеты Карельского Поморья, то есть соседней с описываемой традицией.

⁵ Эта особенность причеты осознается некоторыми плачельми. "Тут не водят так полностью всё", — говорили нам в Ниमेंгге.

⁶ Показательно, что в одной из деревень региона, Кумреке, окончание стиха не произносится даже при проговаривании. Например, одна из роленниц, К.С.Патракеева, так произносила слова причеты: "Наподломчыви да свои резвы...". "Ноженьки", — подсызвал нам кто-то из местных, "Ноженьки не говорят", — объяснила плачель. "Тут сами догадываются", — несколько раз говорили в ответ на наши вопросы.

Но поскольку эта часть причета не только в смысловом, но и в структурном отношении является непосредственным продолжением поречевого раздела, представлена тем же видом ритмической организации, ее следует рассматривать как компонент формы, часть художественного текста.

Отличие описываемого вида от других известных нам форм недопечия поэтического текста (в некоторых вологодских причитаниях, см. 5, отдельных свадебных песнях Смоленщины и соседних с ней районов - 12) заключается в том, что в последних опускаются один-два последних слога, в то время как в местной причете "за кадром" остается значительная часть стиха, включающая важные для ритмического строя ударения:

Не убоисе цяста сту... (пеньцята лиственка) ⁷
Не по-прежнему иду глу... (па сиза голубушка)
Из парной-то мн... (льней баенки).

В неисполняющейся части поморских "свадебных стихов" находит свое предельное выражение характерная для канонического искусства регламентированность: этот раздел может быть представлен лишь ограниченным набором неизменных выражений, *lesi somnitsis* (общих мест). Их словарь в основном один для деревень региона, причем ареал его шире зоны бытования "свадебных стихов" (см. причитания Каральского Поморья - 15, 16). В понимании и усвоении поэтической речи местной свадебной причеты важную роль, видимо, играла ее близость лексике общих мест свадебных, похоронных плачей, поэтический текст которых всегда произносится полностью ⁸.

В практике пения свадебных стихов собственно роль "узелка на платке" выполняют начальные слоги *lesi somnitsis*:

Ты хорошенько о добра нас ... (тупчива конечка) ⁹.

Анализируя местные причитания, необходимо учитывать, что они существуют и должны быть описаны, как и любое произведение фольклора, не только на уровне "живого звучания", но и "на уровне мышле-

⁷ В скобках здесь и далее приводятся традиционно и исполняемый раздел стиха.

⁸ В то же время лексика *lesi somnitsis*, ее законы сближают местные плачи с поэтической речью других северных плачевых традиций, как русских, так и карельских. Например, характерной чертой поэтической речи "свадебных стихов" являются метафорические замены (термин К.В. Чистова), индифференциально обозначающие действующих лиц свадьбы: "учюлка вольня тосата голубушка" - невеста, "красное солнышко утренное" - ее отец. (0 метафорических замен в карельских плачах см. 7, с. 28-29.)

⁹ Здесь и далее подчеркнуты "общие места".

ния, то есть осознания структуры произведения так, как себе его мыслят исполнитель" (4, с.25). При этом если в местных свадебных плячах напев существует на обоих названных уровнях, то стих как целое выявляется лишь в качестве модели на втором уровне. Поэтому и композиция определяется здесь соотношением мыслящегося стиха в целом и его поющей части.

Однако как моделировать полный поэтический текст причета? Сравнение пропеваемой и проговариваемой части стиха показывает, что они представляют собой две самостоятельные версии. Кроме того сопоставление аналогичных проговариваемых стихов между собой выявляет частое редуцирование текста: исполнители не всегда договаривают до конца *Voci communis*, пропускают разделы, соединяя иногда при этом воедино два стиха и т.д. Нам представляется возможным воссоздать модель текста причета¹⁰, учитывая при этом следующие критерии:

1. Приоритет поющей версии;

2. При неполном проговаривании *Voci communis* - их восстановление по тем стихам, где они занимают то же положение в структуре (все подобные "переносы" делались, разумеется, в пределах одной деревни).

3. В спорных случаях граница стиха определялась по композиционным признакам. Предполагалось, что не произносится может лишь часть стиха, но не целый стих.

Вот пример такой работы по моделированию:

Проговаривание: "Чего молить этой парной-то мыльной баенке".

Пение: Уж чего мне-ка молить глухой ...
Да и этой-то парной ...

Модель: Уж чего мне-ка молить глухой ... (сизой голубушке)
Да и этой-то парной ... (то мыльной баенке).

Уже этот пример показал самостоятельность стиха, подчиненность его закономерностям композиции, которые по-разному проявляются в поющей и непоющей частях. В первом случае заметна зависимость стиха от его музыкального интонирования; во втором нередка структурная "размытость".

Местная причетъ выдержана в размере тонического стиха, особенностью которого является то, что в одном тексте чередуются двух- и трехударные ритмические ряды. При этом две названные

¹⁰ Все это сделало необходимым использование особых методов собирательской работы, включавших не только специальное проговаривание исполнителями текстов плячей, но и дополнительное выяснение структуры некоторых стихов.

формы представляются нам не двумя типами, механически соединенными в одном тексте, но лишь версиями особого вида толического стиха. Это подтверждается их существованием в рамках одной музикально-ритмической формы и структурным тождеством основного, произносимого раздела. Заметим, что сходный вид стиха (в сочетании с иным видом композиции) существует в свадебных плачах соседних деревень Карельского Поморья (см. 16).

В стихе описываемого вида причитаний трехударная версия доминирует (около 70%). Основной ее вид представлен следующим наполнением сегментов:

$$2(1-6) + 6(5-7) + 3(4-5) + 3 \quad (\text{см. таблицу ,1-13}).$$

В ряде случаев число слогов во втором сегменте сокращается до двух, в результате чего возникает разновидность трехударного стиха, описанная А. Масловым и названная им "сокращенным эпическим размером" (10). Встречаются стихи, строго выдержанные в такой форме, но чаще они употребляются и в первой трехударной версии, что связано с изменением грамматической формы слова (см. таблицы 14, 15).

Среди толических двухударных стихов можно выделить две основные версии: с дактилическим окончанием, а также с хорейским:

$$2(1-6) + 6(5-7) + 3(2) \quad (\text{см. таблицу ,166, 17а}).$$

Последние выделяются не только хорейскими клаузулами, но и лексическими особенностями: чаще всего они не включают в себя *loci communi* ("Вы на горочку зимну кататься"). К двухударным стихам относится и особый устойчивый оборот "Сегодня-то ды по сегодняшнему". Этот стих с гипердактилическим окончанием внешне напоминает (как и некоторые другие двухударные стихи) трехударный стих, не договоренный до конца. И действительно, в другой деревне существует "полная" трехударная форма (таблица 18а - с. Маложуйка, 18б - с. Нименьга).

Общие места играют важную роль в композиции местной причеты. Они не только преобладают в стихе, но также имеют, как правило, определенное положение в форме II. К примеру, начало "куколки вольной..." всегда приходится на первое стиховое ударение. Если же изменяемый начальный раздел стиха расширяется, то он соединяется с другим, сравнимым *loci communi* "глупа саза голубуш-

II Структурное положение наиболее распространенных *loci communi* отражено в таблице.

ка", начало которого также закреплено в структуре (см. таблицу, I, 2). Протяженность и структурное положение конкретного общего места определяют форму стиха. Так, двухударные стихи с дактилическим окончанием связаны, как правило, с употреблением нескольких общих мест, из которых наиболее распространены два: "пеццльненько славно синё море" и "парная мыльня баенка" 12.

Плющийой раздел стиха соответствует первому сегменту. Его особенности, как уже говорилось, определяются его подчиненностью музыкальному воплощению. Основной характерной чертой является значительное увеличение (по сравнению с аналогичными разделами известных видов тонического стиха) слогового объема между первым и вторым стиховыми ударениями.

Первый сегмент состоит из пяти-семи (чаще всего шести) слогов. Однако стих этот в большинстве случаев является "распространительным" (термин В.Л.Головского). Тенденция к выявлению чистого стиха прослеживается в проговаривании, когда в ряде стихов устойчиво выпускается притяжательное местоимение или одно прилагательное двойного эпитета. Например, в *Воск сонтини* "ласкотница моя жаланна родитель матушка" и "моё зябло сердце ретивое" выпускается местоимение, а "куколка вольня косата голубушка" всегда проговаривается как "куколка косата голубушка". Знаменательно, что выявленный таким образом чистый стих - 2 + 4 + 3(4-5) + 3 - приближается к "классическим" образцам трехударного тонического стиха, известным, скажем, по плачам И.Федосовой (13) и совпадает по наполнению сегментов со стихом плачей Летнего берега Белого моря.

С расширением первого сегмента связано возникновение дополнительного ударения. Оно приходится на пятый слог сегмента, если в нем шесть слогов, и на шестой при семи слоговом объеме. Ударение имеет стабильное положение и в музыкальной форме, причем связано со значимым моментом напева. Стиховый его, однако, считать нельзя как из-за нестабильности (в ряде случаев оно отсутствует; см. таблицу, 18), так и по другим причинам. Важнейшая из них, на наш взгляд, та, что ударение часто связано лишь с певческой версией стиха: слова, несущие это ударение, часто выпадают при проговаривании текста (см. примеры, приведенные на с. 6).

12 Иногда начало традиционной формулы "перная мыльня баенка" сдвигается на середину стиха, при этом образуется трехударный размер. Расширяться до трехударной нормы может и *Воск сонтини*, "пеццльненько славно синё море" (см. таблицу, 16, 17).

Таким образом, в стихе возникают четыре иктовых момента: три стиховых и дополнительное ударение. Каково их соотношение?

Наиболее значимыми являются крайние ударения. Иктовые же моменты в середине стиха нередко связаны с его расширением за счет нарастания эпитетов (см. 16, с. 196); в особенности это характерно для дополнительного ударения (см. таблицу). При этом часто возникает явление проклизы¹³, в результате которой слово, несущее дополнительное ударение, подчиняется второму стиховому ударению (например, "милы подружки"; см. таблицу, 5). Это соотношение двух срединных иктовых моментов проявляется и в проговаривании текста исполнителями:

Созываю-то я глупа сйза голубушка.

Чрезвычайно важны для местной свадебной причетд особенности ее группового исполнения.

Партии невесты и подруг разделены во временном отношении и неравнозначны: ведущей является первая¹⁴. Невеста начинает ("заводит") и первой кончает петь каждый стих, девушки же поют "вслед", то есть присоединяются к ней не сразу и допевают напев одни. Таким образом, совместно исполняется лишь центральная часть напева¹⁵. При этом часто начало последующего стиха накладывается на последние слоги партии девушек. "Она только заведет, а уж девки тянут. Они пока тянут, она опять снова и заводит", - объяснила нам П.И.Баева из села Малошуйка.

Границы партий невесты и подруг связаны с ритмом стиха: девушки вступают, как правило, на первом стиховом ударении или на следующем слоге¹⁶. Окончание их партий (и всего напева) приходится на грань первого и второго сегментов стиха. Иногда они полуговорком интонируют следующие один или два

¹³ Эпиклизе и проклизе уделяли внимание многие ученые XIX и XX веков. В середине нашего столетия на этом явлении народного языка особенно подробно остановился М.Штокмар (18).

¹⁴ Неравнозначность партий подчеркивается разными исполнителями. Это отражено и в местной терминологии: "водит стихи" невеста, а подруги лишь помогают ей. "Она не одна водит, ей подтягивают девки", - говорили нам в Малошуйке. "Я вожу, а они подхватывают", - заметила тамбичка плячей Е.В.Горшкова.

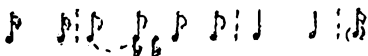
¹⁵ По этой причине граница напева может быть выявлена только по ансамблевым записям. В сольном исполнении левца может ограничиться партией невесты или светить напев до конца, или даже пытаться изобразить традиционно неисполняемую часть стиха.

¹⁶ Изредка, при значительном расширении анакрузы, подруги вступают перед стиховым ударением.

алога, Невеста же обрывает пение в момент дополнительного удара
17

Закрепленное соотношение партий приводит к устойчивому соотношению в причети речитативного и песенного начал. Сольный компонент напева, соответствующий анакрузе, имеет речитативный характер, ансамблевый же — песенный (это подчеркивается и в терминологии: подруги "тянут", "подтягивают"). В музыкальной ритмике речитативный характер анакрузы проявляется в том, что движение в ней в два-четыре раза быстрее, чем в последующем разделе; для мелодики сольной части характерна тенденция к повторению одного звука или чередованию соседних ступеней (см. пример № 1).

Последующая ансамблевая часть напева делится на два равно-
временных музыкальных сегмента, по четыре музыкальных времени в каж-
дом 18; начало второго сегмента совпадает с дополнительным уд-
рением:



На западной границе региона, в Кушреке (видимо, под влиянием соседней традиции групповой причеты с развитой внутрислого-
вой мелодикой, ансамблевый раздел еще больше распеваётся, темп
исполнения замедляется, и все причитание приобретает песенный ха-
рактер 19 (см. пример № 2).

Эти ассоциации возникают и у местных исполнителей: "Она (не-
ста) начинает, и там подхватывает — как песню поёт".

В целом намеченный в местной причете контраст сольной части, традиционно исполняющейся невестой, и групповой, где к ней присоединяются подруги, отражает более общую закономерность, которая встречается и во многих поморских селах, и в других северных традициях. Это — противопоставление сольного голошения нева-

17 В наших записях исполнительница партии невесты иногда заканчивала вместе со всеми. На наш взгляд, это объясняется не подвижностью границ с партии, а просто разрушением причетной традиции. Обычно "невесте" приходится помогать другим певицам, хуже знающим причеть.

18 При выделении музыкальных сегментов автор опирался на работу И. Терехиной (17).

19 Эти отличия тонко подмечены "стиховодницами" соседней Малойукки. Про свадебные стихи Кушреки они сказали: "А у нас не так водили стихи, у нас водили стихи отрывисто, хорошо". И объясняли, в ответ на наш вопрос: "Отрывисто слово от слова".

сти и ансамблевого - "вожениц"; характерность этого явления для причета Русского Севера уже отмечалась исследователями (16, с. 194).

Контраст этот проявляется не только в различных плачах в рамках свадебной традиции одной деревни, но также может быть представлен в одновременности, как различие партий внутри одного причета²⁰. Особенностью проявления данного противопоставления в свадебных стихах Поморского берега является **р а з н о в р е м е н н о с т ь** его, существующая в то же время в рамках **о д н о г о** напева.

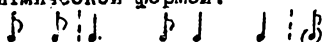
Форма мелострофы в некоторых деревнях региона определяется тирадным строением поэтического текста. Мелострофа состоит из двух контрастных компонентов. Один из них - основной - повторяется несколько раз (в зависимости от протяженности строфы), образуя основной ее раздел (условно - раздел А). На грани же поэтических тирад появляется другое построение (раздел В), которое необычно тем, что не имеет устойчивого положения внутри строфы: оно может появляться в начале, в конце тирады или обрамлять ее. Однако в форме в целом у данного компонента есть четкая функция: он является знаком цезуры. Это подтверждается, в частности, тем, что при большой разнообразии видов строф, образовавшихся от различного положения внутри них раздела В, эти формы никогда не соседствуют друг с другом на гранях соседних строф. Повторение друг за другом двух таких компонентов связано только с параллелизмом (см. пример № 3).

Выделение тирады происходит не только музыкальными, но и поэтическими средствами: стихи, координирующиеся с разделом В, несколько отличаются от остальных и большей завершенностью исполняемого раздела (часто он вообще не имеет непоющей части), и количеством слогов в первом сегменте (четыре вместо шести).

В большинстве случаев раздел В приходится на самостоятельный стих; но иногда его появление связано с допеванием обычно неисполняемого раздела последнего стиха тирады. Но в обоих случаях координация этого компонента напева со стиховым ударением остается неизменной: акцент в напеве (то есть четвертое музыкальное время) приходится на первое либо последнее ударение стиха (см. пример № 4 - в проговаривании: "Богоданна моя матушка Ойгонид").

²⁰ Такое явление впервые было зафиксировано на Пинеге в 1920-х годах Е.В. Гиппиусом (3, с. 517-519).

Строфовая форма тирадного вида наиболее ярко проявляется в причеты Нименьги, где последовательно проводится принцип музыкального выделения границ смысловых периодов. Кроме того в причетном напеве этой деревни само музыкальное построение в ритмически и мелодически самостоятельно, а в некотором смысле и противопоставлено основному компоненту напева. Описываемый основной раздел представлен здесь иной, нежели в основной части напева, ологовой музыкально-ритмической формой:



В отличие от раздела А этот крайний компонент строфы не имеет сольного речитативного зачина (см. примеры № 3,4). Контрастирует он основной части строфы и мелодически: его появление сопровождается сменой опорного звука (подробнее о мелодике см. ниже). По-видимому, это объясняется также разделительным значением раздела В.

Хотя тирадная форма лишь эпизодически появляется в свадебной причеты данного региона, она не кажется нам случайной. Как известно, строфовая форма тирадного вида встречается, как правило, в эпической поэзии. Характерна она, в частности, и для былин Карельского Поморья (2, с.8). В то же время параллель с эпической традицией Карельского Поморья возникает и в терминологии: "свадебные стихи" — термин для причеты необычный, он встречается еще лишь кое-где в соседних районах Поморья и в нижнем течении реки Онеги. Однако этим термином в Карельском Поморье обозначают все эпические жанры (см. 15).

Мелодика свадебных стихов также формируется под влиянием закономерностей композиции. В особенности это относится к Малошуйке и Нименьге, то есть тем деревням, в свадебных плячах которых яснее выражена речитативность первого раздела. Их причеты принадлежат к единому мелодическому типу, кушерецкий же напев стоит особняком. Мелодику и форму совместного пения всех названных деревень объединяет гетерофонная однорегистровая фактура в квартный диапазон — признаки, характерные для более широкого ареала.

Соотношение в напевах причеты Малошуйки и Нименьги стабильных и мобильных по мелодике компонентов соответствует разделению напева на сольную и ансамблевую части. Сольная соответствует анакрузе, предельно неустойчива, речитация в ней возможна на любом звуке диапазона; к ней примыкает и мелодически нестабильный следующий слог (напомню, что он может исполняться как сольно, так и ансамблем, так как граница этих частей композиции подвижна). Для ансамблевой же части характерна мелодическая устойчивость.

Звуки диапазона образуют два терцовых комплекса, отстоящих друг от друга на большую секунду ²¹. Главным опорным тоном является нижний звук диапазона, его комплекс (1-3 ступени) утверждается в последнем сегменте, в момент дополнительного удара. Ему предшествует оппозиционный комплекс (2-4 ступени).

В целом первом музыкальному сегменту свойственна большая подвижность, чем последующему. Разнообразные версии его исполнения выявляют две тенденции мелодического развития напева, два вида мелодической композиции. Первый из них ориентирован на смену мелодического комплекса на грани сегментов (первый сегмент - оппозиционный комплекс, второй - комплекс главного опорного звука) и тем самым на противопоставление сегментов по их звуковому составу. При этом в первом из них подчеркивается верхний звук диапазона, в результате чего мелодика причета приобретает ярко выраженный нисходящий характер (см. пример № 1, строки 1 и 2).

Другая тенденция противоположна первой - она выражается в уподоблении по звуковому контуру первого сегмента последующему. Мелодика в этом случае представляет собой две сходные волны. Начала их тождественны (обе начинаются с 3 ступени), а окончания несколько отличны, так как вторая обладает большей завершенностью (см. пример № 3, первую строчку).

Как и в первом виде мелодической композиции, оппозиционный комплекс здесь более значим в первом сегменте, нежели во втором. В последнем он появляется лишь во внутрислоговой мелодике. Хотя эти виды мелодического контура можно встретить в записях из обеих деревень, в Малюшуйке безусловно доминирует первый, а в Нименьге - второй ²².

Все вышеизложенное относится к основному компоненту мелострофы. Второй же компонент по мелодике своей сливается с основной частью напева в Малюшуйке, Нименьге - отчасти противопоставлен ей (ср. примеры 1 и 3). Если основная часть причетного напева Нименьги, как правило, волнообразна и опирается в начале первого сегмента на 3 ступень, то в форме В на первое стиховое ударение приходится оппозиционный комплекс (см. примеры № 3, 4)

²¹ На этот принцип строения мелодики, характерный для многих традиций русского фольклора, обращали внимание различные исследователи. Описание его см. в работе М. Лобанова (9).

²² Причетный напев Кушереки отличается от описанных выше как по положению главного опорного звука, так и по форме строфы.

Таким образом, тип мелодической композиции, определяющийся соотношением двух музыкальных сегментов, проявляется уже в момент первого удара отиха.

Многие особенности описываемого вида причета становятся понятными при рассмотрении его в контексте соседних традиций.

По многим чертам "отихи" прилькает к свадебным плачам остальной части Поморского берега Белого моря. Их объединяют ансамблевый способ исполнения, существование в каждой деревне лишь одного напева свадебной причеты²³, сходная структура стиха. Композиция напева в свадебных стихах, при всей своей необычности, также родственна причету других деревень этого региона: структурной единицей всех разновидностей свадебных причитаний Поморского берега является не напев, равный стиху или строфе поэтического текста, а мелодическая фраза, соответствующая какой-либо определенной части стиха. И если в свадебных причитаниях центральной и западной части Поморского берега напев складывается из повторения одной или закономерного чередования нескольких мелодических фраз, то в исследуемой нами традиции напев равен одной мелодической фразе и охватывает лишь часть стиха. В то же время напевы свадебных отихов значительно отличаются от развитых причетных напевов остальной части Поморского берега и по некоторым чертам мелодики приближаются к господствующему в свадебной причете Онежского и Летнего берегов речитативному виду.

Итак, на Поморском, Онежском и Летнем берегах мы находим причеты двух оппозиционных видов – песенного и речитативного²⁴, причем каждый из них представлен "крайними" формами: песенные – с развитой внутрислоговой мелодикой, речитативные – с говорковой интонацией. Первые почти везде в этом регионе бытуют как групповые, а вторые – как сольные (свадебные и похоронные).

Как мы видели, "свадебные стихи" Поморского берега соединяют в себе особенности обоих видов причета. Таким образом, местную

²³ Эти черты уже были отмечены как общие для деревень карельской части берега (6, с. 26).

²⁴ Уровень "видов слоговых и внутрислоговых форм песенной мелодики" был выделен как один из основных для изучения региональных песенных систем Е. В. Гинзбург в его работе "Об ареальном исследовании русской народной вокальной музыки в областях украинского и белорусского пограничья" (Москва, декабрь 1980 г.).

причесть в контексте плачей Поморья можно считать переходным видом.

Таблица наиболее употребительных *Voci communiis*

	♩ ♩ ♩ : ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	
1	Умылась ку- кол- ка воль-ня ко- сата го- дубушка	I
2	Не по- пре- жне- му и- ду глу- па оиза го- лубушка	
3	Не то- рё- но- то мо- е зяб- до сердце ре- тивое	2
4	Не пле- те- на мо- я ру- са ко- са красо- витая	3
5а	Вста- вай- те мо- и ми- лы под- ружки лю- бовные	
5б	Отменила от ми- лых= то мо- их под- ружек лю- бовных	
6а	Уз- нат= то мо- е кра- сно солнце уг- ревное	
6б	Уж лас- кот- нич- ку= ту кра- сну солнцу уг- ревному	
7	Да и лас- кот- ни- ца мо- я жа- ланная матушка	4
8	Уж пришла кре- стень- ка кре- сто- на ласкова божатушка	5
9	Пого- ний= ко ты мой ро- ди- мый ласковый брателко	
10	Ты хо- ро- шенько- го доб- ра нас- тупчива конечка	
11	Не у- бо- и- се цяс- та сту- пеньца листа венки	
12	Взя- ла хо- ро- шень- ку лю- бу рсшивну пере- вязочк	
13	По- е- дут чу- жи бе- ды корм- лены ле- бедочки	6
14	Уж я во ва- шем до- ме теп- ло вятком гнездышке	
15	Нонь не большень- ки чест- ны гос- подни призднички	
16а	Пусть по ста- ро- му сто- ит пар- на мыльная баенка	
16б	Из пар- ной- го мыльной баенки	
17а	Со пе- пельненько- го слав- на си- ня моря	
17б	Со па- цьяльненько- го слав- на си- ня соло- на моря	
18а	Се- го- ди- не= то по= се- годняшнему	
18б	Се- го- ди- не= то по= се- годняшнему денечку	

- 1 Общее место подчеркнуты.
- 2 "Зябло" - если невеста - сирота; "мило" - если есть родителя.
- 3 Иногда - "тонка коса красовитая".
- 4 В Нименьге этот оборот, как правило, координируется с разделом "В" мелострофы.
- 5 Это общее место редко договаривается до конца (чаще - просто "крестова").
- 6 Так называют в "стихах" деревенских женщин и будущую свекровь.

Л и т е р а т у р а

1. Бернштам Т. Свадебная обрядность на Поморском и Онежском берегах Белого моря. — В кн.: Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.
2. Васильева Е. Напевы заонежских былин. — В кн.: Проблемы изучения музыкального фольклора русского и финно-угорских народов Карелии и земель Северо-запада. Тезисы докладов. Петрозаводск, 1977.
3. Гиппиус Е., Эвальд Б. Песни Пинежья. М., 1937.
4. Гиппиус Е. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий. — В кн.: Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.
5. Фрименкова Б. Севернорусская причеть. М., 1980.
6. Коски Т., Разумова А. Напевы свадебных причитаний Карельского Поморья. — В кн.: Проблемы изучения музыкального фольклора русского и финно-угорских народов Карелии и земель Северо-запада. Тезисы докладов. Петрозаводск, 1977.
7. Карельские причитания. Петрозаводск, 1976.
8. Лотман Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс. — В кн.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
9. Лобанов М. Теоретические вопросы публикации и систематизации напевов в Своде русского фольклора. — В кн.: Русский фольклор. Проблемы "Свода русского фольклора", т. VIII. Л., 1977.
10. Маслов А. Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад. — В кн.: Труды музыкально-этнографической комиссии, т. 2. М., 1911.
11. Песня русского народа. Записал слова Ф.М.Истомин, напевы Г.О.Дютш. СПб., 1894.
12. Песни Смоленской области, напевы А.И.Глинкиной. Сост. Г.Б.Павлова. М., 1969.
13. Причитания Северного края, собранные Е.В.Барсовым, т. I-2. М., 1872-1882.
14. Русские народные песни Поморья. Сост. С.Н.Кондратьева. М., 1966.
15. Русские народные песни Карельского Поморья. Сост. А.П.Разумова, Т.А.Коски, А.А.Матрофанова. Л., 1971.
16. Русская свадьба Карельского Поморья. Изд. подг. А.П.Разу-

мова, Т.А.Коски. Под общ. ред. Е.В.Гиппиуса. Петрозаводск, 1980.

17. Терехина Н. Об одном музыкально-ритмическом типе напевов традиционных русских свадебных песен. - В кн.: Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. Тезисы докладов Всероссийской музыкально-фольклорной конференции в г.Свердловске. М., 1979.
18. Штокмар М. Исследования в области русского народного стихосложения. Л., 1952.

ПОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1 с. Малыйшьяка

Ято кд-кол-ка воль-ня /косата голубушка/
 Дир-жа-аа по боль-ше-н(и)-ки-г(ы) бес-ныт го-с(ы).../подним преледник/
 По луж-кам да на и дн-да... /ты/

Пример 2 д. Кэшрека

на-сты-па-ли = то з(ы)-ам са-мо-воль-ни

Пример 3 с. Нименьга

до-бро-поль-те мо-и мя-лы по-д(ы).../ружки /кедыны/
 По-ти ко-шень-ку с(ы)ту-ва.../ите/
 По-ма-ле-шень-ку... /ступайте/

Пример 4 с. Нименьга

Бс-гс-да-н(ы)-на мо-я
 Мо-я и ма-ту-ш(ы)-ка бу-(тон)да

О РОЛИ МЕЛОДИКО-ФАКТУРНЫХ ТИПОВ В ПЕСЕННЫХ
ТРАДИЦИЯХ РУССКИХ СЕЛ ВЕРХОВЬЕВ СЕВЕРСКОГО ДОНЦА I

Слободская Украина (сейчас территория Харьковской области) была заселена в течение сравнительно небольшого отрезка времени — с 1648 по 1710 годы. В процессе переселения украинцев с Поднепровья и русских из верхневолжского и приокского края здесь создавались военно-сторожевые села, слободы, хутора (2, с. 88-89). Переселенцы из России и Украины пришли на эти земли почти одновременно, и уже к середине XVII века сложилось то соотношение различных этнических элементов, которое мы можем наблюдать и в наши дни². Русские села (сейчас их около 20%) расположены отдельными "гнездами" на украинской этнической территории, по большей части в Волчанском, Чугуевском, Балаклейском районах (по течению реки Северский Донец), а некоторые из них в Великобурлукском, Красноградском, Новодолажском районах.

Песенный фольклор этих русских сел совсем недавно привлек внимание собирателей. В 1965 году записи традиционной народной музыки были сделаны в Новодолажском и Красноградском районах В. М. Шуровым, А. С. Кабановым и группой студентов Московской консерватории. С начала 1970-х годов Харьковским Институтом искусств регулярно проводятся студенческие фольклорные экспедиции по всей территории Харьковской области, осуществляющие запись как русского, так и украинского фольклора (руководители — С. А. Никитин и Л. И. Новикова). С 1971 года в Харьковском, Волчанском, Чугуевском, Балаклейском районах работают экспедиции ГМПИ им. Гнесиных и Комиссии музыковедения и фольклора СК РСФСР (под руководством автора данной статьи).

I Материалом для настоящей публикации послужили записи, сделанные экспедициями ГМПИ им. Гнесиных, Комиссии музыковедения и фольклора СК РСФСР и Харьковского института искусств в 1971-1980 г. в русских селах, расположенных в верховьях реки Северский Донец — в Шебекинском районе Белгородской области; Харьковском, Волчанском, Чугуевском, Балаклейском районах Харьковской области. В экспедициях, кроме автора, принимали участие Е. Бойкова, Т. Диденко, Е. Дерунец, И. Миронова, С. Никитин, Л. Новинова и студенты Харьковской школы искусств.

² См. "Ведомость о провинциях и комиссарствах Слободско-Украинской губернии и состоящие в ней местечках, селех, деревнях... 1774 г." (1).

Существует ряд стилевых признаков, общих для традиционной песенной культуры всех русских сел данного региона. Это, прежде всего, система жанров, в центре которой — свадебные и календарно-обрядовые песни.

Большая часть календарных песен приурочена к зимним святкам. Повсеместно распространены колядки, исполняемые при обходе дворов под рождество, и щедровки — под старый Новый год (вечером 13.1.). Обрядовая функция их идентична, совпадают и тексты. Различны лишь припевы — в колядках — "коледа", "святой вечер", в щедровках — "щедрый вечер, добрый вечер". Колядки и щедровки на Северском Донце — песни женской традиции. Мужчины обходят дворы утром 14.1., "засевают" — разбрасывают по полу зерно. При этом поются речитативом короткие "засеивальные" песни.

В некоторых селах святки "открываются" песней "Вы святые вечера" с припевом "у-ладо мое", поющей на улице 6.1., без пляски. Подблюдные — по местной терминологии "песенки-вагадки" — уже бытуют вне связи со святочными гаданиями, исчезнувшими 40–50 лет назад.

Семицкий обряд — хождение в лес с венками из травы, завивание лысы — существовал во многих русских селах этого региона вплоть до 1970-х годов. К нему были приурочены песни с обрядовыми текстами ("Не видали девки, как семик подшел") и припевами "Ой, лелем", "э-явлелем".

К календарным примыкают медленные хороводные песни, приуроченные к маоянице, иногда круговые ("карагоды"), а чаще связанные с движением шеренгами вдоль села (по местной терминологии "идти танком").

Во всех русских селах данного региона существует общий тип свадебного обряда. Девишник в нем отсутствует, невеста прощается со своим родом и подругами утром в свадебный день на "посаде". На посад сажают и жениха в его доме. Венчание не закреплено во времени и не имеет никакой функции в обряде. Чаще всего венчаются рано утром в свадебный день, а после расходятся по домам. Таким образом, и посад, и выкуп происходит уже после венчанья.

В свадебных песнях можно выделить несколько функциональных групп:

1. Песни, исполняемые на посаде, условно называемые нами "прощальными". Большинство текстов таких песен распевается на два напева, наиболее устойчиво, без изменений, сохраняющихся по всему региону.

2. Песни, закрепленные за различными моментами обряда. В этих песнях функциональны тексты, общие для всех сел; напевы же строго индивидуализированы в каждом селе.

3. Короткие свадебные припевки (жаравальные и пр.). Общими для всего региона являются два напева (см. пример № I). В координации с обширной группой текстов они распространены не только в русских селах верховьев Северского Донца, но по всему русскому Югу, от верховьев Десны до Кубани, а также во многих селах на украинской и белорусской этнических территориях ³.

4. Песни с попевкой "лели", исполняющиеся под пляску. Во многих южнорусских песенных традициях такие песни функционируют как величальные. На Северском Донце термин "величать" или "обныривать" встретился нам только в селе Муром Шебекинского района Белгородской области. Количество таких песен и их роль в свадебном обряде возрастает с продвижением на северо-восток.

Свадебные плачи в русских селах Северского Донца не имеют специального напева. Причитает только невеста-сирота на напев погребального плача.

Принцип приуроченности исполнения традиционных песен к определенным датам народного календаря распространяется и на некоторые плясовые песни. Так, многие плясовые песни, связанные с особым видом движения, — "стенка на стенку" ("танки") — поются на Благовещение, на Троицу, на Петров день, на святки. В целом кроме функции плясовые песни местной традиции ничем не отличаются от свадебных с припевом "лели". Очень часто одна и та же песня в соседних селах существует и как свадебная, и как плясовая. Количество плясовых также возрастает по мере продвижения в глубь русской этнической территории и особенно к бывшей границе Воронежской губернии. Приуроченность исполнения протяжных песен не так определена. Лишь о некоторых из них говорят "это летняя, играют в сенокос" или "эту играют в осени, когда прядево трут".

В русских селах верховьев Северского Донца существует два типа протяжных песен. Песня первого типа, с поздними текстами литературного происхождения, не является специфически местными, в настоящее время они чрезвычайно широко распространены

³ Эти напевы с текстами "Выйди, выйди, матушка, погляди", "Татарин братец, татарин", "Ой, на хате зелле", "Приехал дружок с чужих сел" и др. присутствуют во всех публикуемых украинского и белорусского свадебного фольклора.

на юге России, Украине и в Белоруссии. Другой тип - более традиционный - существует только на юге региона, в Балаклевском районе Харьковской области. Близки к нему и протяжные песни села Терновая Харьковского района.

Необычные условия - длительная этническая изоляция русских сел Слободской Украины, их хозяйственная и культурная замкнутость, - способствовали возникновению специфических особенностей местной песенной культуры, главная - существование узколокальных стилевых традиций в пределах одного села или небольшой группы сел, расположенных рядом. В подобных традициях возникает такая форма взаимосвязи элементов системы местного песенного стиля, при которой наиболее устойчивым, доминирующим является характер мелодики в определенном, индивидуальном для каждого села звукоряде и традиционное интервальное соотношение партий многоголосной фактуры.

Эта форма взаимосвязи, условно названная нами мелодико-фактурным типом (МФТ) определяет и систему опорных тонов, и набор мелодических ячеек, из которых строится напев. МФТ в каждом этнически изолированном селе охватывает напевы различных жанров - календарные, свадебные, хороводные, плясовые, протяжные. Жанрово-функциональный уровень местного песенного стиля, а также ритмика не имеют определяющего значения для формирования узколокальных традиций, так как являются общими для всего региона.

В качестве примера рассмотрим узколокальные традиции сел Терновая Харьковского района Харьковской области и Муром Шебекинского района Белгородской области. Расстояние между ними около 20 км, однако, контакты между жителями сел практически отсутствуют. Возможно сыграла некоторую роль в этом и административная граница, проходившая между Муромом и Терновой с XVII века (железная граница Курской губернии, впоследствии - граница Белгородской и Харьковской областей), и как следствие этого - отсутствие дорог.

Система жанров, песенные тексты, ритмические типы песен Муром и Терновой одинаковы, с очень незначительными различиями. Основные же различия между песенными традициями сел Муром и Терновая относятся к сфере мелодики, лада, взаимосвязи голосов хоровой фактуры - иными словами, различны мелодико-фактурные типы этих узколокальных стилей.

Напевы большинства календарных, свадебных, хороводных, плясовых, протяжных, а также некоторых песен с текстами позднего литературного происхождения в селе Терновая развертываются в звукояряде $g^1 - b^1 - c^2 - d^2$ ⁴. Голосовые партии не осознаются исполнителями достаточно четко (отсутствует специальная исполнительская терминология). В то же время, каждый из реально звучащих двух – трех голосов имеет свой диапазон, перекрещивания голосов отсутствуют. Отчетливо заметна тенденция к образованию бурдонного голоса либо на нижнем звуке напева, либо на квинте, а нередко и квинтовой "рамы"⁵.

Тип многоголосной фактуры, расчлененной на голоса-партии с закрепленным диапазоном звучания, а также координация этих голосов по вертикали – основные факторы ладообразования не только в песенных традициях русских сел Слободской Украины, но и в большинстве южнорусских песенных стилей.

При сопоставлении множества версий каждого напева описанного нами МЭТ села Терновая (см. пример № 2) обнаруживается чередование сгущений и разрежений фактуры. В определенных частях мелодикофонии возможны разные версии многозвучных комплексов, в своей совокупности охватывающих весь диапазон звучания, в других частях голоса постоянно сходятся в унисон. Ритмическое чередование унисонных и многозвучных комплексов находится в соответствии со слоговой музыкально-ритмической формой напева, и выделение опорного тона мы можем рассматривать как момент взаимодействия мелодического, ритмического и фактурного уровней местной песенной системы. Это особенно заметно в напевах, где бурдон появляется лишь эпизодически.

В данном МЭТ опорными тонами могут быть b^1 и c^2 , одним из них заканчивается напев. Многозвучные комплексы (чаще всего $g - b - d$) также являются важнейшим компонентом ладовой структуры, часто они выступают как ладовая оппозиция опорного тона.

Напевы календарных (щедровых и сѣмицких), свадебных (пять политекстовых напевов), карагодных песен (село Муром) развертываются в звукояряде $g^1 - a^1 - b^1 - h^2 - d^2$. В многоголосной фактуре выделяются две партии, "басы" и "подголосок", различные по

⁴ Все напевы в примерах транспонированы к звуку g^1 .

⁵ Этот тип многоголосия в южно-русских песнях описан В.М.Шуровым, см. статью "Особенности многоголосной фактуры песен Южной России" (10).

тембру, регистру, функции. "Подголосок" - верхняя солирующая партия, он более подвижен, чем "басы". Опорные тоны напева - \dot{h}' или реза \dot{b}' - выделяются унисонным звучанием. Наряду с ними существуют опорные многозвучные комплексы $g-h-d$ и $g-b-d$ (см. пример № 3).

Жители Муроме и Терновой, хотя и редко, но контактируют и четко осознают как идентичность текстов и многих календарных и свадебных обрядов, так и полное несходство их напевов.

С основными МУТ этих сел связано большинство традиционных песен, но вот в этих песенных традициях и напевы иных, "периферийных" МУТ. В Терновой это напевы щедровок, один из политекстовых свадебных напевов (тексты "У нас в огороде частый колыя" и "У ворот верба кудрявая", припев "ладо-задо ... душель мой"), несколько монотекстовых свадебных напевов. В Муроме - три политекстовых напева местной свадьбы (всего 11 текстов), причем, один из них - напев коротких свадебных припевов, упоминавшийся выше.

Напевы периферийных МУТ сел Терновой и Муроме не совпадают, и похищся на них песни также различны.

Иное соотношение основных и периферийных МУТ наблюдается в "гнездах" из трех-четырех русских сел, расположенных рядом; здесь сосуществуют несколько МУТ, каждый из которых в одном селе является основным, в других - периферийным.

Одно из таких "гнезд", исследованных нами, составляют села Загороднее (бывшее Леревкино), Петровское⁶, Протоповка и Волыенково Балаклейского района Харьковской области.

Большинство песен, записанных в этих селах, имеет тип многоголосной фактуры, который мы можем определить как функ-

6. Песенная традиция села Петровское, по сравнению с остальными тремя селами, сильно нарушена. Возможно, это связано с тем, что в течение многих лет оно было районным центром, часть его жителей - украинцы, традиционный уклад жизни и свадебные обряды. Кроме того, фольклорный ансамбль, составленный из лучших певцов села Петровское, более 20 лет выступает не клубной сцене. В их песенном репертуаре мало обрядовых песен, преобладают плясовые и протяжные с "подголоском" - солирующим подголоском на четко осознанной гармонической основе. Многоголосная фактура гораздо беднее, чем в соседних селах, часто песни поются в унисон. Ни один песенный текст вспомнить не может до конца.

циональное двухголосие (термин Е.В. Гиппиуса). В нем выделяется группа "басов", тянущих или повторяющих бурдонный звук на нижнем тоне напева (нередок терцовый бурдон или даже трезвучие-бурдон), а также "дискант" - солирующий мелодический голос с развитой орнаментикой, охватывающий весь диатонический напев (см. пример № 4). Этот тип фактуры координируется со звукорядом $g^1 - b^1 - (c^2) - d^2 - f^2$, ладовая структура напевов определяется соотношением опорного звука g^1 и многозвучного комплекса $g - b - d$.

Такой МУТ является основным для песен села Завгороднее, где к нему относятся значительная часть напевов плясовых, хороводных, протяжных и свадебных песен. В других селах "гнезда" этот МУТ зафиксирован в нескольких политекстовых свадебных напевах (в селе Волвенково - в трех напевах, в селах Протопоповка и Петровское - в двух).

Другая группа напевов связана с весьма распространенным на юге России типом многоголосной фактуры - функциональным одноголосием, основанном на сцеплении нескольких больших терций, разделенных интервалом большой секунды. Такие напевы чаще всего охватывают часть целотонного звукоряда в объеме ув.б (сцепление трех терций); иногда фактура уплотняется за счет голосов, дублирующих основную линию не только в терцию, но и в секунду. Звукоряд напевов: $g^1 - a^1 - h^1 - c^2$, с опорным тоном g^1 (см. пример № 5).

В селе Волвенково этот МУТ выступает в роли основного, так как с ним связана большая часть напевов плясовых, хороводных, протяжных и свадебных (четыре политекстовых напева) песен. В селе Завгороднее к нему относятся один из основных политекстовых напевов перед половиной свадьбы и напевы двух плясовых песен, в селе Протопоповка - два свадебных и напев святочных "песенно-загадок".

Фактура третьей группы напевов - функциональное двухголосие небурдонного типа; звукоряд $g^1 - a^1 - h^1 - c^2 - d^2 - e^2$. Мы можем выделить в них опорный комплекс $g - h - d$ и опорный звук a^1 , сопоставление которых определяет ладовую структуру напевов (см. пример № 6).

7 "Дискант" по функции не совпадает с казачьим "дискантом" или "подголоском", не являющимся мелодическим голосом. Характерно, что партия "дисканта" всегда ведет заповедь, что также отличает его от подголоска казачьей традиции.

В селе Протопоповка этот МЭТ – основной, к нему относятся большинство свадебных, плясовых, хороводных, протяжных напевов местной традиции. В селе Воявкского – лишь один плясовой напев; в селе Завгороднее два напева протяжных песен и один плясовой.

К четвертой группе относятся свадебные, календарные, плясовые напевы в звукоряде $g'-a'-h'$ – (c^2), с многоголосной фактурой бурдонного типа. Ладовую структуру их определяет сопоставление терцового комплекса $g-h$ и опорного звука a' . Такой МЭТ зафиксирован нами в нескольких свадебных и календарных напевах сел Завгороднее и Протопоповка (см. пример № 7).

Необходимо еще раз отметить, что жанровая система традиций всех сел "гнезда", слоговая музыкально-ритмическая форма напевов полностью идентичны. Песенные тексты, также общие для этих сел, не координируются с определенными МЭТ.

Составленная нами таблица представляет соотношение МЭТ русских сел верховьев Северского Донца. Существует ряд признаков, позволяющих говорить о системе МЭТ региона. Многоголосная фактура напевов четырех МЭТ – бурдонного типа, в трех из них выделяются две различные по функции голосовые партии – бурдонный голос ("басы") и солирующий мелодический голос ("подголосок", "дискант"). Ладовая структура напевов пяти МЭТ определяется соотношением опорных тонов (индивидуальных для каждого МЭТ) в многозвучного комплекса $g-b-d$ ($g-h$; $g-h-d$).

По-иному организованы напевы МЭТ, обозначенного в таблице под № 4. Опорный тон выявляется лишь в конце мелодико-ритмической фразы. В целом же ладовая структура определяется соотношением трех равноправных больше-терцовых опорных комплексов. Тип 4а представляет собой "кварттовую версию" этого МЭТ.

В результате проведенного автором исследования песенных традиций русских сел верховьев Северского Донца представляется возможным сделать вывод об особой роли МЭТ в формировании узлокальных стилевых традиций этого региона.

Все исследованные традиции – поздние по времени возникновения. Как удалось выяснить из документальных источников, население русских сел в верховьях Северского Донца складывалось из отдельных групп переселенцев. Они приносили с собой песен-

ный репертуар своих регионов. Из этих фрагментов различных местных стилей возникали новые народно-песенные системы. Этническая изоляция обусловила их замкнутость, отсутствие внешних контактов (или весьма ограниченные контакты), направленность всей системы внутрь себя. В таких условиях должен был выработаться "стержень", опознавательный знак системы, определяющий принцип взаимосвязи ее элементов, который делал бы систему устойчивой. Таким стержнем стал МПТ. Его возникновение вызвало сближение разностилевых компонентов, архаизацию более поздних песен. Среди записей, сделанных в таких селах, нередко песни с поздними текстами литературного происхождения, распевавшиеся на напевы календарных песен (с соответствующей структурой стиха) или близкие к ним.

Очевидно, что чем менее изолирована узколокальная традиция, тем слабее в ней роль МПТ как стержня системы. Вместо одного основного типа в таких песенных системах наблюдаются несколько равноправных МПТ, связывающих их с песенными системами соседних сел. Наконец, с продвижением в глубь русской этнической территории исчезает само понятие узколокальных стилей, они органично соединяются в общую песенную систему региона.

Л и т е р а т у р а

1. Багалей Д. Заметки и материалы по истории Слободской Украины. Харьков, 1893.
2. Багалей Д. К истории заселения и хозяйственного быта Воронежского и Курского края. Спб., 1896.
3. Багалей Д. К истории заселения степной окраины Московского государства. Т. I-IV. Спб., 1866.
4. Гиппиус Е. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий. - В кн.: Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.
5. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края. Т. I. Харьков, 1898.
6. Материальная культура компактных этнических групп на Украине. М., 1979.
7. Наулко В. Развитие межэтнических связей на Украине. Киев, 1975.
8. Риттих А. Этнографический очерк Харьковской губернии. Харьков, 1892.
9. Чистов К. Этническая общность, этническое сознание и некоторые проблемы духовной культуры. - "Советская экономика", 1972, № 3.
10. Щуров В. Особенности многоголосной фактуры песен Южной России. - В кн.: Из истории русской и советской музыки. М., 1971.

	ЗВУКОРЯД	Система опорных звуков	Функции голосов	Исполнительская терминология
1			бурдон мел. голос бурдон	—
2			солирующий мел. голос бурдон или гетерофонный пучок нижних голосов	"подголосок" "басы"
3			солирующий мел. голос пучок бурдонных голосов	"дискант" "басы"
4			I-голосие с терцовой и секундовой дублировкой	—
4 а			—	—
5			верхний мел. голос нижний мел. голос (небурдонное 2-х голосие)	—
6			терцовый бурдон с солирующим гетерофонным голосом	—

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1а

Свадебная

1. Да го-ре-ла ду-бро-ва, го-ре-ла,
у ла-до, ла-до, го-ре-ла,
у ла-до, ла-до, го-ре-ла.

Пример 1б

Свадебная

1. По-вили ку-ку-ша-чку, по-ви-ли ку-ку-ша-чку,
Сер-ге-е-ву ду-ша-чку, о-на е-му ку-ко-па-ла.
о-на е-му ве-ко-ва...

Пример 2а

Календарная, седмицкая

(з) - я - в(я) ле - - ле - м, да не ви - да - (я) - ли ка ми,
з - я - в(ы) ле - (я - э) - лем, ка - к(ы) ся - ми - к(ы) под - шел,
з - я - в(я) ле - - ле - к(ы) ка - ка ся - ми - к(ы) под - шел.

Пример 2б

Лирическая неприуроченная

Си-му за ре-ше- (о) - ткой в ты ни-це сы-рой, э - (я) -
ох, ох, э - (я) ох, ох, в то м - ни - це сы - рой,
ко мне при-ле-га - - е - т(о) - рел мо - ло-дой, э - (я) -
мо - ло - дой.

ок, (ох) ох, о-х(о) о-рел мо-ло-дой.

Пример 3а

Календарная, семищкая

1. О-й ле-ле-ми(и) да не ви-(и) да-ли, о-й, де-вки, да

-й ле-ле-ми(и), о-й, ка-к(и) сл-ми-ик подшел, да

о-й ле-лем, как ся-ми-к(и) под-шел

Пример 3б

Карагодная

1. О-й да со(и) гор снажи, снажи со-ка-та-ли-ся, о-й

да ле-ле, -ой ле-ли да, ох, а-ли-о-й ле-ли

Пример 3в

Свадебная величальная

1. Ой вися жель погорам, у ладо, зидо го-м, по грам

2. Пидиля жель и вром, у ладо, зидо го-м, и по горам

Пример 3г

Протядная

да ше-л-ло- (а-ва-о-я ты) га-с(и) о-му-к(и)

да иу ло-г(ы) ох о-х(ы) в лг по-ле-гла.

лог о-х(ы) в лг по-ле-гла.

Пример 4б

Свадебная

1. О-х, да Ма-ри-ина матушка, да Мари-ина ма-ту-шка
да мела, ме-ла се-ни.

Пример 4в

Плясовая

2. Да по-се-е-в-ши да по-ло-ли, да по-се-е-в-ши да по-ло-ли да
по-ло-ли, по-ло-ли, по-лю-ли, по-ло-ли.

Пример 5

Свадебная

1. О-й ма-тка со-ко-л-ка, о-й ма-тка со-ко-л-ка,
да вы-да за во-ро-ти.

Пример 6

Плясовая ("таночная")

1. Во-робушка во-ро-се-я, о-т(ы) легна-я пта-ш-чка.
о-х(ы) лё-ли, о-х(ы) лё-ли да ле-ли лё-ли ох(ы) лё-ли.

Пример 7

Свадебная

1. Е-х(ы) да са-хо-ры) - на-я сла-д(ы) ка-я я-о(ы) - до-чка.
га лё-ли лё-ли лё-ли, да ле-ли лё-ли лё-ли.

2. О-т(ы) ка-ти-ла-са п(ы) рок о-х(ы) я-о(ы) - ло-льки,
да лё-ли лё-ли лё-ли, да лё-ли лё-ли лё-ли...

О МНОГОГОЛОСНОМ СТРОЕНИИ ПРОТЯЖНЫХ ПЕСЕН СЕВЕРСКОГО ДОНЦА

Традиция многоголосного пения на Дону неоднократно привлекала внимание музыкантов-фольклористов еще с конца XIX века. Однако и по сей день вопросы, связанные с ее изучением, нельзя считать исчерпанными, даже не все формы местного многоголосия выявлены и описаны. Многоголосное исполнение характерно для большинства традиционных жанров донского казачества — календарных, свадебных, хороводных и протяжных песен. Уваяя традиция позволяет изучать народное песенное искусство Дона и его притоков на основе современных записей. Особое значение для исследования данной проблемы имеет практика многомикрофонной фиксации многоголосных напевов. Именно она дает возможность с необходимой для анализа фактуры точностью нотировать песенный материал.

Объектом исследования данной статьи является один из видов русского народного многоголосия — функциональное двухголосие, широко распространенное в донских протяжных и некоторых хороводных песнях. Впервые изучение данного вида многоголосной фактуры в протяжных песнях донских казаков было начато А.М. Листопадковым еще в начале XX века, параллельно с его собирательской работой — фонографическими и слуховыми записями старинных казачьих напевов. Листопадов определял основные структурные признаки двухголосной хоровой фактуры: наличие двух, достаточно различных по мелодическому строению и высотной характеристике голосовых партий — одной, исполняемой группой низких голосов, другой — верхней, солирующей. "В народном хоровом пении, — писал он, — все голоса самостоятельны; не связанные чередованием аккордов все они принимают одинаковое участие в целом. Деления голосов на партии в таком народном хоре, конечно, не бывает (то есть на партия, аналогичные хоровой профессиональной музыке. — Т.Д.). Выделяется только подголосок, остальные же голоса, переплетаясь свободно, вращаются в пределах звукоряда, так что, например, голосу с басовым характером по требованию мелодия приходится иногда подниматься в высшие теноровые ноты, а продвигается это им без особенного напряжения" (4, с.16). "Некоторые песни оборонки изложены нами тракто-

дносно, иные четырехголосно, — по существу же это песни двухголосные, но с голосовыми наслоениями, расширяющими двухголосие" (5, с.26). Большая заслуга А.М.Листопадава также в том, что при изучении многоголосной фактуры протяжных песен Дона и его притоков он опирался на знание народной терминологии и на осознание самими певцами своей функции в хоре.

Листопадов, одиноко, исследовав многоголосное строение донских песен в широком регионе, поэтому его характеристика функционального двухголосия протяжных песен — достаточно обща. Локальные разновидности данного вида напевов привлекли внимание музыкантов-фольклористов значительно позже — в последние 10-20 лет ¹. В задачу настоящей статьи входит описание ряда разновидностей функционального двухголосия, локализованных в определенном регионе — в хуторах и станицах притока Дона — Северского Донца, от Митякинской до Н.Кундрячонской станицы. Материалом исследования послужили звукозаписи специфически местных протяжных песен мужской традиции, собранные на территории поселений донских казаков в Тарасовском, Каменском, Белокалитвенском, Усть-Донецком и Константиновском районах Ростовской области; при этом для анализа использовались песни в исполнении однородных женских или смешанных коллективов (в составе 4-8 человек), что позволяет сопоставить многоголосную фактуру протяжных напевов со свадебными и хороводными ².

В протяжных песнях Северского Донца (так же как и всей казачьей территории) певческие голоса разделяются на две партии. Одна из них поется группой низких женских и мужских голосов ("басов", по местной терминологии) и развивается по принципам вариантной гетерофонии. Мелодические линии в рамках данной партии образуют пучок перекрещиваний. Другая партия представляет собой высокий солирующий голос, чаще всего женский, — "диспант" ³.

¹ Среди исследователей многоголосного строения донских казачьих напевов отметим прежде всего А.С.Кабанова и Т.С.Рудиченко.

² Экспедиции организовывались лабораторией народной музыки ГМПИ им.Гнесиных в 1974-1980 годах. Помимо авторских материалов использовались звукозаписи С.В.Анашкиной.

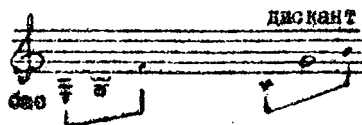
³ Настоящая статья не затрагивает вопросов анализа звукоцветной характеристики каждой голосовой партии. Отметим только, что каждая партия имеет свой диапазон и определенную систему опорных звуков. Главные опоры обеих партий расположены на расстоянии чистой октавы друг от друга. Диапазоны этих голосов частично перекрещиваются, так как в басовой партии ладовые опоры располагаются преимущественно вверх от главного опорного звука, а у

Партия басов является основной, ведущей; она определяет индивидуальное, неповторимое мелодическое строение каждой протяжной песни донецкого региона. Верхний солирующий голос представляет собой контрапунктирующий подголосок к группе нижних голосов, и мелодическая линия дисканта формируется на основе типовых форм координации по вертикали с ведущей хоровой партией. Статистическая зависимость мелодического строения дисканта от басовых голосов неоднократно подчеркивалась самими исполнителями, о чем, в частности, свидетельствует широкое распространение в казачьей среде терминов "подголосок" применительно к верхней партии и "подголосник" по отношению к низу, ее подгласу.

Перечисленные признаки многоголосного строения выступают инвариантными в протяжных песнях всего рассматриваемого региона. Локальные разновидности функционального двухголосия определяются особенностями структуры ведущей голосовой партии и возможными регистровыми удвоениями каждой партии. Последовательное рассмотрение данных характеристик, а также их соотношений между собой определяет стилевые микроареалы в рамках казачьей территории Северного Дона.

На уровне многоголосного строя основной партии песенного напева донецкие протяжные песни отличаются прежде всего принципами взаимодействия мелодических линий в гетерофонном пучке басовых голосов. Так, в северо-западной части региона (от Митякинской до Белокалитвенской станицы включительно) басовые голоса, вращаясь на протяжении значительной части мелодико-строфы в границах примерно одинакового для всех амбитуса напева, в отдельных моментах музыкальной строфы эпизодически локализируются в определенных участках диапазона: большая часть басовых голосов исполняет напев в нижней части звукоряда, тогда как один бас отвечает в верхнюю его часть. Показатель-

дисканта - и вверх, и вниз. Приведем максимальный диапазон обеих голосовых партий (высотный уровень главной опоры условно обозначен как с^2 , в реальном звучании он может быть несколько выше или ниже).



но, что в каждой протяжной песне северо-западного района для такого выделения солирующего басового голоса отведены определенные моменты мелодико-ритмические, интуитивно осознаваемые самими народными исполнителями; именно это и позволяет солисту выделиться на фоне остальных голосов⁴.

В двухсоставном строении басовой голосовой партии нижние мелодические линии представляют своего рода "фундамент", на который опирается верхний голос. Роль последнего в многоголосной фактуре основной хоровой партии очень велика. Во-первых, он значительно усложняет вертикальное строение песенного напева, во-вторых, дает наиболее сложную мелодическую интерпретацию своей партии. Линия верхнего голоса отличается большой виртуозностью и смелостью мелодических ходов, индивидуальная манера каждого певца ощущается здесь очень ярко.

Виртуозная версия басовой партии, выделяясь в отдельные моменты мелодико-ритмические по высоте, в остальных участках входит в сложную структуру перекрещиваний с остальными мелодическими линиями этой партии, она поет каждую из них то сверху, то снизу, заполняя звуковое пространство и усложняя многоголосное строение песни. Соотношение верхнего басового голоса с нижними тем сложнее, тем больше перекрещиваний возникает между этими пластами фактуры, чем лучше сохранность песенной традиции. В хуторах, где нет певчих коллективов, нижний мелодико-многоголосный пласт басовой партии обычно предельно схематизирован. Но там, где участники хора постоянно собираются для совместного пения и по сей день оттачивают свое исполнительское мастерство, мелодические линии нижних басовых голосов отличаются достаточной мелодической самостоятельностью. В таких коллективах некоторые певцы индивидуализируют свои исполнительские версии басовой партии, используя мелодические обороты верхнего басового голоса. Тем самым преодолевается обособленность верхнего баса от остальной группы голосов басового гетерофонного пучка. Благодаря таким мелодическим линиям, хор звучит очень насыщенно, между верхним и нижним пластами основной партии нет резко выраженной границы.

Большая роль верхнего голоса в многоголосной структуре основной голосовой партии может быть объяснима лишь в связи с рассмот-

⁴ Верхний басовый голос в моменты обособления имеет свою ладовую опору — квинтовый по отношению к главной опоре звук.

рением других жанров донецкого песенного искусства — свадебными и хороводными напевами, исполняемыми "басовыми" (только женскими) голосами без дисканта. В северо-западном регионе в свадебных и некоторых хороводных напевах также существует разделение басовых голосов на группу нижних и солирующий верхний. Поскольку данные песни исполняются без дисканта, верхний басовый голос является в них самым высоким в хоре и хорошо осознается самими народными исполнителями. Так, певцы неоднократно отмечали, что в свадебных напевах один голос превышает остальные басы по высоте: "Свадебные песни все в один голос поем (то есть без разделения на басы и дискант, как в протяжных напевах. — Т.Д.), но все одним голосом берешь выше; только одна будет чуть выше брать" (хутор Уляшкин Гундоровской станицы). "Любуя песню играешь без голосу (без дисканта. — Т.Д.), а выделение голоса все равно есть" (хутор Н.Ерохин Калитвенской станицы). Сами певцы всегда отличают дискант в протяжных песнях от верхнего басового голоса в свадебных и хороводных песнях, исполняемых без дисканта. Дискант они определяют как голос, постоянно звучащий на протяжении мелострофы, а верхний бас — как эпизодически появляющийся.

Разграничение в басовом пучке голосов двух мелодико-многоголосных пластов наиболее заметно при исполнении основной партии протяжных песен, а также хороводных и свадебных напевов двумя басовыми голосами. В этом случае один из голосов развивается преимущественно в нижней, а другой в верхней части амбитуса басовой партии.

Развитый стиль вариантной гетерофонии не является единственной формой организации басовой партии. В юго-восточном районе (от Краснодонецкой до Н.Кундрюченской станицы) основная хоровая партия специфически местных казачьих напевов развивается по принципам вариантной гетерофонии с однородной мелодической структурой составляющих ее мелодических линий; все басовые голоса развиваются в пределах примерно одинакового амбитуса. На протяжении мелострофы в напевах юго-восточного региона преобладают унисонные схождения мелодических линий, разветвления на созвучия встречаются значительно реже, чем в песнях северозападного района. Интересно отметить, что в юго-восточной части исследуемой территории протяжные напевы с нераздвоенным на составные мелодико-многоголосные пласты строением басовой партии сохраняют свою жизнеспособность и относительную замкнутость в определенной стилистике, осуществляя наряду со свадебными напевами,

имеющими двухсоставную структуру басового гетерофонного пучка.

Помимо различных принципов строения басового гетерофонного пучка, специфически местные протяжные песни северо-западного и юго-восточного микроареалов отличаются регистровой и тембровой характеристикой обеих голосовых партий. В северо-западном районе (от Митякинской до Белокалитвенской станицы) каждая голосовая партия исполняется только в одном регистре определенными по тембру певческими голосами — басами и дискантом. В юго-восточной части территории (от Краснодонской до Н.Кундрюченской станицы) очень часто встречаются регистровые удвоения одной из партий высоким женским голосом — "тонким". Последний дублирует октавой выше либо мелодическую версию басовой партии, либо дисканта, но не обеих партий в одно время. Регистровые удвоения, возникающие при появлении тонкого голоса, характерны и для других жанров Краснодонско — Н.Кундрюченского региона: в свадебных и хороводных напевах тонким голосом удваивается группа басовых голосов.

Тембровый контраст отчетливо осознается самими исполнителями, о чем свидетельствуют их многочисленные высказывания. Самое слово "тембр" имеет аналог в народной терминологии — "голос". Если певцы поют группой однородных по тембру голосов — "басов", что типично для свадебных и части хороводных напевов, они говорят: "Все в один голос поем". Исполнение протяжных песен характеризуется ими так: "Петь одно и то же поем, но на разные голоса". Причем более всего дифференцируют певцы основные контрастные тембры (бас, дискант, тонкий голос), а не составляющие их певческие голоса: "Бас и дискант здорово отличаются друг от друга, а басы, хоть один поглубже, а другой помягче, их не так заметно, что они различаются". Для обозначения контрастных тембров "баса", "дисканта", "тонкого" голоса помимо перечисленных терминов существует целый ряд определений: для "баса" — "грубый" голос, "толстый", "низкий", для "дисканта" — "диск", для "тонкого" голоса — "первый" дискант.

Во всем исследуемом регионе для народных певцов очень важен тембровый контраст низких и высоких голосов: в северо-западной части района — басов и дисканта, в юго-восточной — басов и тонкого голоса. В последнем случае дискант не должен превышать "тонкий" голос ни по высоте, ни по силе звучания: "Один дискант должен быть по высоте выше другого. Первый дискант, который выше,

самый голосистый, покрывает всех. А есть дискант потише, легкий дискант поддерживает". "Второй дискант" определяется певцами как "полутонкий-полутолстый", но все равно он "будет выделяться, будет больше похож на тонкий (чем на бас. - Т.Д.). Первый тонкий мелодичнее, второй должен его поддерживать".

Анализ функционального двухголосия в специфически местных протяжных песнях Северского Донца на уровнях темброво-регистра-вой характеристики обеих голосовых партий, а также многоголосно-го строения басового пучка голосов выявляет следующие основные разновидности данного вида многоголосной фактуры:

А. С однорегистровым воплощением каждой голосовой партии (все певческие голоса разделяются на басы и дискант).

1. Основная хоровая партия развивается по принципам вариант-ной гетерофонии, двухсоставной по структуре (см. приложение № I).

2. Основная партия имеет однородную структуру мелодических линий.

Б. С регистровыми удвоениями тонким голосом одной из партий (при однородной структуре мелодических линий основной голосовой партии).

3. Регистрово удваивается дискант (см. приложение № 3).

4. Регистрово удваивается партия басовых голосов ⁵ (см. прило-жение № 2).

Каждая из разновидностей локализована в определенном районе; первая - в северо-западном, остальные в юго-восточном. Основное отличие двух стилевых микроареалов заключается, на наш взгляд, в способе расчленения на составные элементы одной из партий функционального двухголосия. В протяжных песнях северо-западного ре-гиона членимой оказывается м н о г о г о л о с н а я с т р у к т у р а гетерофонного пучка басовых голосов. В юго-восточном районе мелодические линии одной из партий могут дифференцироваться по т е м б р у - в результате регистровых удвоений тонким голосом группы басов или дисканта.

⁵ Когда была написана данная статья, в фольклорной комиссии СК РСФСР (в январе 1982 года) состоялся доклад Э.Елецкого, в котором рассматривались локальные разновидности функционального двухголосия протяжных песен Волгоградской области, типологически родственные описанным в настоящей статье - с двухсоставным строе-нием основной голосовой партии и с регистровым удвоением этой пар-тии тонким голосом.

Выявление региональных разновидностей функционального двухголосия донецких протяжных песен представляет собой первоначальную стадию изучения многоголосного строения напевов данного жанра. В дальнейшем представляется перспективным ограничение объекта исследования песенной традиции отдельных хуторов и рассмотрение в рамках их музыкального стиля сочетания типовых черт мелодико-многоголосного строя, присущих напевам всего региона, и индивидуальных, свойственных протяжным песням определенной хутора. Накопленные экспедиционные записи, сделанные во многих хуторах Северского Донца, позволяют утверждать, что исполнительская манера любого коллектива неповторима и может быть предметом самостоятельного изучения в такой же степени, как творчество того или иного композитора.

Л и т е р а т у р а

1. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни. Л., 1961.
2. Гишпиус Е. О русской подголосочной полифонии конца XVIII - начала XIX века. "Советская этнография", 1936.
3. Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях. Составление, нотирование и общая редакция Е.В.Гишпиуса. М., 1979.
4. Листопадов А. Песни донских казаков. Т. I. Ч. I. М., 1949.
5. Листопадов А. Песни донских казаков. Т. 3. М., 1952.
6. Рудниченко Т. О песенной традиции родины А.М.Листопадова (к вопросу о многоголосии донской казачьей песни). - В кн.: Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Сборник трудов ИМПИ им.Гресьных. М., 1976.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

№ I. Болят мои рученьки

Каменский р-н
х.Н.Ерохин

Запевала

Аксент VII
Уш VII
VI
V
Бас IV
III
II
I

И. Ай, балить ма-и ру-чень-ки, ой зудят ма-и но-жон-ки,
Ой да все да пша-ни - (е-э-э-э)... е (е-о-о-ко)и
... (е-а-о-а)... а - (а-во-о)и,
...ё да пше-ни - ("е-е-э-а)... э - (а-во-о)и,
...ё да пше-нии - ("е-е-э-а)... йеэ - (о-ва-е - е)и
... (а)... е (а-е - ай-ва-я-ай)
(йе-еэ-а)... еэ - ("е-е-а-ва-а)и
Ой да все да пша-ни - ("е-е-э-а)... еэ - ("е-е-а-во-во-ой

Аксент VIII
VII
VI
V
Бас IV
III
II
I

да пшани-че-н(и)-ку да жну-(че)... а-(е-а) жну
да пшани-че-н(и)-ку да жну (е)... а-(н-а) жну
да пшани-чень - ю да жну (е)... а-(н-а) ой
да пшани-чень - ю да жну... а-(а)но - чью
да пшани-че-н(и)-ку да жну (еэ)... о-е-э-й жну
...ни-че-н(и)-ку да жну (а)... а-(я-я) жну
да пшани-че-н(и)-ку да жну (е)... а-(я)но - чью
да пшани-че-н(я)-ку да жну (е)... а-во - чью

Как братья сестру невзлюбидели

Приложение 2

Константиновский р-н
хутор Авилон

ДМС
КАНТ
(К.Л.)

ГОЛ-
ДИЙ
ГОЛОС
(С.М.)

БАС
(С.М.)

Они, как и Бр(а)-А(и) ты да се-СТРУ, АИ НИ ВЫМА(И)-Ю-ДИ-АИДА В 2/4 АИ

ВА ТИ ДЕ... АИ, ЗА-МНО ВЫ - ДА - АИ - Е - Е

ЗА ТРИ ДЕ(Е)ЛА - АИ ВЕТЬ ЗЕМ(Е)-ЛЯ, А - АИ ЗА-МНО ВЫ(И) - ДА - АИ Е - Е

Уж ты Дон, ты наш Дон

Приложение 3

Цимлянский р-н
хутор Парамонов

Залевала

БАС

2. СЛА-ВА ДО-(О)-(О)Б-РА - Я РЕЧЬ, ХВАЛА ВЫ-СО-КА - Я

Хор

ГОЛ-
ДИЙ
ГОЛОС
(С.Л.)

ДМС-
КАНТ

КАК БИ(И)-ВА - ЛА ТЫ НАШ ДО-(О)-(О)БН ВСЕ ВЫС-ТЕ-(О)-РОП ВС-МАА

БАС
(С.М.)

КАК БИ(И)-ВА - ЛА ТЫ НАШ ДО-(О)-(О)БН ВСЕ ВЫС-ТЕ-(Е)-РОП ВС-МАА

СВАДЕБНЫЕ ПРИЧИТАНИЯ БАШКИР АРГАЯШСКОГО РАЙОНА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ ¹

У башкир нет собственно свадебных песен. Единственным музыкально-поэтическим обрядовым жанром в местной свадьбе являются свадебные причитания - сенгляу.

Термин "сенгляу" (сенлау) народного происхождения, в переводе означает - жалобно плакать, скулить. В научной литературе он принят как общезанровый (I, с.26). Но в Аргаяшском районе этот термин в большинстве случаев используется в более узком значении: относится лишь к припевному возгласу "у", сопровождающему исполнение. Для самого же причитания существует иное название - "хамак" (һымак) от слова һымаклап һейлау - рассказывать речитативом, напевно.

На исследуемой территории традиционная свадьба у башкир игралась еще до недавнего времени - до начала 70-х годов XX века. Поэтому и сейчас почти каждая деревенская женщина 30-40 лет и старше здесь знает и поет сенгляу.

Местные свадебные причитания исполнялись одной или несколькими женщинами (в последнем случае монодийно) перед провадами невесты в дом жениха. Их поэтические тексты были канонизированы и отражали законы феодально-патриархального быта: отношения между родами, социальное положение женщины в семье, взгляд на нее как на предмет продажи. По содержанию сенгляу делились на две группы. В первой - наибольшей - развевалась тема социального положения женщины, ее подневольного замужества, бесправия в чужой семье. Важнейшими в этих драматизированных причитаниях были следующие сюжетные мотивы: продажа невесты с родными людьми и местами, горькие упреки отцу, отдающему свою дочь ради калыма, мрачные картины будущей жизни в чужой семье: ²

Аргы ла тауза йыуа ык,
Бирге ла тауза йыуа ык.
Йылама ла тийдеш, йылама,
Алып та калыр йола ык.

¹ Статья опирается на материалы, записанные автором в 1975-1978 годах в Аргаяшском районе Челябинской области - на территории, ранее входившей в состав Башкирии.

² Во всех приводимых поэтических текстах по возможности отражены важнейшие местные диалектные особенности.

(И на дальней горе нет дикого лука, и на ближней горе нет дикого лука. Не плачь же, подруженька, не плачь, остаться с вами обычая нет).

Ак кулдакэйен, карайна,
Игуа ла горлон, инэкэй.
Минен, дэ кеуек кыз курһэн,
Исенэ тшэр, инэкэй.

(Белое платье испачкается, постираешь его, матушка. Девушку, похожую на меня, увидишь, вспомнишь обо мне, матушка).

Атакыймын, турендэ
Утыр айкым бер такта.
Бер тактакайзарин хызғанни
атыл (бирзе) бер картка.

(У отца моего в доме занимала я немного места. Похалел отец мой это место, продал меня старику).

Утырзым, атай, ейендэ,
Утыргайным да турендэ.
Ят кешелэргэ берзи нипэм,
Утырирым ишек тебендэ.

(Сидела я, отец, в твоём доме, сидела я на почетном месте. Как пойдёшь к чужим людям, буду сидеть там у двери).

Резко контрастировали с приведенными причитания второй группы, раскрывавшие тему родовой неприязни. Обращенные к жениху, его родственникам и соплеменникам, они в остроумистических, порою унижающих и даже оскорбительных тонах характеризовали "чужеродцев" — представителей противоположной стороны в свадебном обряде.

Козалар китте урманга
Урлап та бейа пуярга.
Артынан козагайзар китте
Букты карынын йнуарга.

(Сваты в лес ушли украденную кобылу резать. За ними пошли свахи промывать грязные кляксы.)

..... тирене
Ел тешереп, эт ашай.
Шунда торган Хайбулло
Яурынни бет ашай.

(..... шкуру, от ветра упавшую, собака ест. У этого Хайбуллы уши грызут спичку.)

Эр ллэк тэ, ауак илэк
Элеп тэ куйзым келаткэ.
Шунда ла торган козанын
Ирене тешкэн айэккэ.

(Крупное сито и мелкое сито висят у меня в амбаре. У этого свата губы висят на подбородке).

Все поэтические тексты сентилу представляют собой четверостишия, состоящие из двух двустопиш (будем называть их стиховыми рядами),

объединенных конечной рифмой. В свою очередь, каждое двустишие (каждый стиховой ряд) содержит два цезурованных стиха, примерно одинаковых по величине.

Для поэтики башкирских свадебных причитаний характерен психологический параллелизм, обычно сочетающийся с ритмико-синтаксическим. Оба вида параллелизма отмечают границы двустиший в четверостишии:

Эй, таш тирман, таш тирман
Мин таштаман да нуолмай.
Минен, ярайем таш бууыр,
Мин йыламан да йыламай.

(Ай, каменный жернов, каменный жернов,
Брошу я — не перемалывается.
Моя мать — каменное сердце,
Плачу я — она не расплачется).

Помимо психологического и ритмико-синтаксического параллелизмов, в сентгляу встречаются многие виды повтора, например, конечная рифма — звуковой повтор в конце двустиший, строго обязательна для каждого четверостишия. Тем самым конечная рифма становится одним из важнейших ритмических компонентов в стихе сентгляу. В словах, завершающих двустишия, чаще всего повторяются почти все звуки (см. выше). Нередко последнее слово или несколько слов повторяются полностью. Иногда в четверостишиях сентгляу появляются повторы слов и словосочетаний в начале двустиший или в начале второго и четвертого стихов:

Куштап та, куштап басырга
Куш теймәкәйем ми минен,
Куштап та, куштап йыларга
Уз атыкәйим юк минен.

Рассмотренные виды повторов являются важными ритмообразующими факторами в стихе башкирских сентгляу.

Стих сентгляу гетерометрический: первый полустих больше второго:

Утырәм, атай	ейәкдә
Йыла паугән	пәт кеук.
Бәлмәнән, атай,	хәлгенәмдә,
Әскәйзәрәм ядн	уҗ кеук.

Количество слогов в полустахах не постоянно, во одном исключении: абсолютной стабильностью отличается трехслоговый полустих в конце стихового ряда (двустишия). Тот же по величине полустих в конце первого стиха двустишия уже менее постоянен, он может быть не только трех, но и четырехсложным. Это большая мобильность отличает полустихи, начинающие каждый стих. Их слоговая величина допускает колебания в зоне от четырех до шести слогов (более части пяти и шестислоговые построения). При общей закономерности — первый полустих больше второго — все слоговые ячейки комбинируются различными

образом, обуславливая тем самым большое ритмическое богатство стиха сентягу (см. схему 1).

Так как ни одна из версий не выделяется в качестве основной, то и величина стихового ряда не однозначна, она мобильна в определенных границах (см. схему 2).

Итак, отличительными признаками данного типа ритмической организации являются:

- 1) двухчастность на всех уровнях ритмоструктуры: два полустиха - стих; два стиха - стиховой ряд; два стиховых ряда - строфа;
- 2) неравномасштабность ритмических единиц на уровне полустихов;
- 3) подвижность величины всех полустихов, включая завершающий двустихие (стиховой ряд).

Поэтический текст сентягу состоит главным образом из смысловых лексических единиц, но нередко в нем появляются внесмысловые частицы, повторы. Так второй полустих начального стиха нередко образован повторением одного-двух слов или олова с асемантической частицей (в примере она заключена в скобки):

- а) Эй, козата(н)й, козата(н)й
- б) Ай, таш тирмэн, таш тирмэн
- в) Кара(ла) яузык, кара(ла)

Внесмысловые частицы (однослововые, реже трехслововые) не образуют самостоятельного построения, а дополняют до допустимых пределов один из полустихов, преимущественно первый. Они могут использоваться не в одном стихе, а в нескольких - двух, даже в трех одновременно. В последнем случае появление их часто связано с ритмико-синтаксическим параллелизмом в строфе или внутри стихового ряда.

Асемантические частицы могут быть начальными, средними и конечными. Наиболее распространены средние и конечные, типа: да(де), за(зе), ла(ле), та(те). Средняя появляется внутри полустиха из двух слов, величина которых в сумме не превышает пяти слогов:

- а) Кара ла яузык
- б) Минен де инэйем

Конечная вводится в зоне постоянного словораздела в стихах первого стихового ряда после трех - или четырехсложного слова, реже в завершении стиха (первого, второго, четвертого) двухсложного слова, например:

- а) в первом полустихе -
шагырзай за {3 + 1}
утыргейным да {4 + 1}
- б) во втором полустихе -
бара да {2 + 1}

Начальные частицы — восклицательные однословные, типа: ай, эй или трехсловные, типа: ай-пай за или уф ай за. Первые чаще всего открывают четверостишие (перед трехсложным словом или словосочетанием):

а)	Эй,	козара(н)я	{I+3}
б)	Ай,	мау камыш	{I+3}

Вторые возможны перед двухсложным словом в начале каждого стихового ряда: Ай-пай за бабам (3+2).



Таким образом, основная функция асемантических частиц и повторов слов — восполняющая. Повторы организуют самостоятельный раздал формы (второй полустих), внесмысловые частицы увеличивают слововую величину первого (реже второго) полустиха до определенной нормы.

Местные напевы сентягу являются политекстовыми (по терминологии профессора Е.В. Гиппиуса). Их количество ограничено и исчерпывается двумя основными (приложение № 1, 2) и одним произвольным (приложение № 3) напевами. Несамостоятельность последнего признается и самими исполнителями, которые считают его упрощенной версией первого из основных напевов.

Границы распространения местных напевов свадебных причитаний на данном этапе исследования не могут быть точно установлены, так как выходят за пределы рассматриваемого района. Их ареалы разделяют изучаемую территорию на три зоны: юго-западную, центральную и северо-восточную.

Первый напев распространен повсеместно, но лишь в юго-западной зоне выступает е д и с т в е н н ы м. В центральной зоне наряду с ним в отдельных населенных пунктах появляется второй напев, но при этом первый остается доминирующим. Наконец, в северо-восточной части изучаемого района обе напева распространены равнозначно. Помимо них здесь встречается и упрощенная версия первого напева. Таким образом, ареалы местных свадебных напевов перекрещиваются и создают сложную, неоднозначную картину: ареал первого напева охватывает всю территорию целиком, ареал второго — лишь ее центральную и северо-восточную части, производный напев зафиксирован только в северо-восточной зоне. Естественно, что первый напев доминирует и в собранном нами материале (составляет больше половины всех записей). Юго-западная часть района, которая по существу является ядром ареала первого напева, населена одной из крупных бе-

кирских народностей — тасышцами. Возможно, что этот напев связан в прошлом с данной народностью.




Музыкально-стилевой вид напевов сентглыу песенно-речитационный, что не исключает почти обязательных кратких ячеек внутрислоговой мелодики³. Большинству слогов текста соответствуют краткие музыкальные времена (), некоторым — долгие ()⁴. Форма напевов — строфовая. Ритмические формы напева и текста в сентглыу тождественны и цезуры совпадают. Поэтому единицы ритмической организации мелострофы: мелодико-ритмический период, фраза и построение (ячейка) соответствуют стиховому ряду, стиху и полустиху поэтической строфы. Естественно, что ритмическая форма мелострофы двухчастна на всех уровнях⁵.





Два мелодико-ритмических периода, составляющих мелострофу, по своему мелодическому рисунку в обоих основных напевах контрастны (АВ). Второй мелодико-ритмический период обычно повторяется и форма АВ приобретает вид АВВ. Производный напев содержит два периода, аналогичных по мелодическому рисунку второй части напева перво-исходной зоны (ВВ).

Как и в некоторых других жанрах башкирской народной музыки, например, в такмаках, основой соотношения напева и текста в сентглыу является координация мелодико-ритмического периода и стихового ряда. В сентглыу она имеет свои характерные особенности:

1. Координация мелодического построения и отвечающего ему полустиха выступает в определенном чередовании кратких и длинных слоговых времен.

2. Временная величина мелодических ячеек зависит от величины полустихов; она постоянна при слоре на стабильные полустихия, за-

³ По ритмическому рисунку они делятся на три вида: 1) ряд одинаковых мелких длительностей ; 2) движение от большой длительности к краткой ; 3) движение от краткой длительности к долгой . Судя по публикациям, подобные ячейки внутрислоговой мелодики присущи причитаниям и другим народным напевам, например, мордве.


⁴ Возможны отклонения от указанных нормативных величин, например: вместо  →  или , вместо .




⁵ Поскольку припевный возглас в конце строфы однослоговый, то на уровне координации напева и текста он может быть охарактеризован лишь по своей продолжительности. Его время в среднем равняется фразе. Таким образом, припевный возглас несколько нарушает симметрию строфовой формы. Отметим, однако, что этот возглас не обязательно следует после каждой строфы.

вершающие стиховой ряд, и не постоянна при опоре на мобильные.

3. Прибавление слога в слоговой группе вызывает прибавление краткого музыкального времени в мелодическом построении.

Тип слоговой музыкально-ритмической формы сентягу оправдывают не все мелодические ячейки. К таковым относятся прежде всего построения, содержащие долгое слоговое время. Оно занимает в них последнее или второе от начала место, независимо от берсии полустиха ⁶. Местоположение долгого времени обуславливает различие между слоговыми музыкально-ритмическими формами напевов сентягу исследуемого района. Первый - основной напев - характеризуется конечным положением долгого слогового времени в его ячейках. Напев центральной и северо-восточной зоны - большей протяженностью второго слогового времени. Третий напев идентичен по своей музыкально-ритмической форме первому основному напеву. Таким образом, местные напевы свадбных причитаний дают два типа слоговой музыкально-ритмической формы (см. таблицу I).

Слоговая музыкально-ритмическая форма первого типа обнаруживает сходство со слоговой музыкально-ритмической формой некоторых других песенных жанров, например, такмаков. Их ритмические периоды завершаются одинаковыми анаapestическими ячейками: .

В слоговой музыкально-ритмической форме второго типа ритмические концовки варьируются в зависимости от места ячейки в форме. Основной вид - амфибрахической (). Он завершает первый ритмический период. В конце строфы слоговая норма также стабильна, но последнее слоговое время удлиняется, что по существу является интерпункцией. Очевидно, для певцов естественно завершение всего напева долгим временем. Поэтому вместо амфибрахической возникает новая вариация концовки - бакхическая (). В срединной цезуре ритмических периодов с появлением четвертого слога в слоговой группе амфибрахическая концовка переходит в пеон второй ().

Формообразующая роль долгого слогового времени выступает не только в отдельной ячейке, но и в архитектурной форме в целом. Разница в ритмических рисунках фразовых кadenций слоговой музыкально-ритмической формы первого типа приводит к объединению фраз, а последнее долгое слоговое время второй фразы замыкает весь ритмический период. Эта же конструкция повторяется во второй части строфы. Тем самым, давняя слоговая музыкально-ритмическая форма оказывается пост-

⁶ Формообразующая роль долгого времени подчеркнута и тем, что оно не используется для ритмизации дополнительных слогов. Эту функцию выполняют краткие слоговые времена.

роечной по принципу простой периодичности (AA), единицей которой является ритмический период.

В слоговой музыкально-ритмической форме второго типа все фразовые концовки содержат долгое слоговое время, поэтому принцип простой периодичности проступает в форме уже на уровне фраз (aaaa₁). Однако строфа в целом замыкается единственным в форме этого типа коротким долгим слоговым временем — своеобразным "знаком конца", что снимает конструктивную эквивалентность ритмических периодов и делает ритмическую структуру строфы второго типа более цельной, четко отграниченной.

По своей мелодической организации местные напевы сентгля однотипны. Они опираются на ангемотонную звуковую шкалу ("мякорное" наклонение пситатоники) — основные напевы в амбитусе октавы (рядом добавляется верхняя большая секунда), производный напев в амбитусе сексты с элизодическим добавлением верхней малой терции. Главным опорным звуком является нижний звук шкалы. Условно обозначим его как с (см. схему 3)⁷.

Мелодическая структура сентгля определяется координацией звуковысотной организации напева со слоговой музыкально-ритмической формой. Каждой фразе ритмической формы отвечает определенная ладовая ячейка. Опорные звуки этих ладовых ячеек также выявляются ритмом. Это прежде всего д о л г я е звуки. Во всех исполнительских версиях они оказываются неизменными. В зависимости от типа ритмической организации в ладовой ячейке могут быть один либо два долгих опорных звука. Система опорных звуков характеризует тип мелодической структуры. Тем самым мелодическое строение исследуемых напевов обуславливается звуковым содержанием самих ладовых ячеек, их комбинациями и системой опорных звуков.

Все ладовые ячейки основных напевов, соответствующие фразам ритмической формы сентгля, прежде всего различаются по звуковысотному составу, а именно: по краям своего диапазона. С этой точки зрения, их можно разделить на несколько видов: "верхние" (а) — с диапазоном 3 — 6, "средние" (в) с диапазоном 3/2 — 5 и "нижние" (с) с диапазоном 1 — 5/4. Поскольку ячейки включают ряд общих звуков, термины "верхний", "средний" и "нижний" в значительной мере условны. Каждая ячейка имеет свой определенный опорный звук. В ячейке "а" — это звук VI ступени, в ячейке "в" — IV. В нижней ячейке "с" — в за-

⁷ Для удобства изложения в дальнейшем будем прибегать к цифровой обозначению звуков — см. шкалу в схеме 3.

висимости от положения в мелодической форме в одних случаях опорным звуком может быть I ступень, в других — II. Тем самым у ячейки "с" есть резновидность — "с_I", совпадающая по опорному звуку с ячейкой "в" (см. схему 4).

Для каждого напева характерна определенная комбинация ячеек.

Первый (основной) напев содержит два вида комбинации ячеек:

а) ас_Iс, б) авсв; производный напев с мелодической основой, совпадающей по рисунку со второй половиной основного напева, имеет вид

с_Iс_Iс_I; второй напев — авсс. При этом логика высотного соотношения в обоих основных напевах одна: это нисходящий сдвиг, родственный

приему, встречающемуся в венгерской, марийской и чувашской народной музыке. Однако в отличие от сдвига, например, в венгерских напевах октавного диапазона, где перемещается на квинту вниз весь второй мелодический период, транспонирование в композиции сентягу сочетается в принципе подобия и происходит на уровне отдельных фраз, сходных по мелодическому рисунку. В первом напеве сдвигается третья фраза относительно первой, вторая и четвертая подобны; во втором напеве вторая фраза относительно первой, третья и четвертая подобны. Интервал нисходящего сдвига в обоих напевах одинаков — чистая кварта, и он определяется по соотношению долгих опорных звуков. Из трех ячеек мелодически самостоятельные построения возникают только в верхней (а) и нижней (с), "в" оказывается ничем иным, как транспонированным оборотом "а" на кварту вниз. Поэтому при обозначении типов мелодических композиций, вытекающих из принципов подобия и транспонирования фраз, индекс "в" заменяется нами индексом "а₄" (см. таблицу 2).

Каждый напев в соответствии с типом слоговой музыкально-ритмической формы имеет различное количество мелодических каденций. В первом напеве содержатся две аналогичные каденции, завершающие мелодико-ритмические периоды. Начальным звуком анапестической ячейки в подавляющем большинстве случаев является II ступень, предиктовым — II или III (см. таблицу 2)^{8,9,10}.

⁸ Данный материал не позволяет точно установить систему каденционных звуков. Так, например, в приведенную схему не включены более редкие последования ступеней: в начальной каденции — I-II-I, I-I; в заключительной — II-I-I, I-II-I и единично встречающиеся I-II-I, I-I-I.

⁹ В схеме не указаны типы каденций, представленные единично: I-II-I и I-I-I.

¹⁰ В каденции третьей фразы помимо I ступени в качестве опорного звука в единичных случаях встречаются III и II ступени.

В отличие от основного в производном напеве обе каденции более мобильны в соотношении ступеней. При этом наибольшая свобода характерна для заключительной каденции (см. таблицу 2).

Как указывалось выше, во всех исполнительских версиях второго напева в каждой из четырех каденций стабильными являются лишь опорные звуки (они и выступают иктовыми), за исключением первой каденции, где также остаются неизменными предиктовый (IV ступень) и постиктовый (VI ступень) звуки как в амфибрахической ячейке (чаще всего встречающейся в конце первой фразы), так и в ячейке вида пеон второй (см. таблицу 2).

В остальных каденциях предиктовый и постиктовый звуки не постоянны. При этом наибольшая мобильность характерна для каденции третьей фразы (см. таблицу 2) ¹¹.

Характер мелодической линии напева сентгяу волнообразный. Периодичность волн в каждом напеве неодинакова и также соответствует архитектонике слоговой музыкально-ритмической формы. В первом напеве архитектурному ритму AA соответствуют две прямые волны, различные по высоте, во втором напеве простой периодичности $aaaa_1$ отвечает четыре волны — две обращенные (начальные) и две прямые (см. схему 5).

Припевный возглас, называемый местными жителями термином сентгяу, является своего рода дополнением к законченной структуре строфы. Он не всегда интонирован в конце строфы, хотя его звучание при исполнении причитаний обязательно. Собранный материал не позволяет установить закономерность появления возгласа в связи с поэтическим текстом или волею и настроением информаторов. Во время записи напевов сентгяу некоторые женщины вообще не исполняли возглас или делали это лишь при напоминании. Но если исполнение причитаний сопровождалось возгласом, он звучал либо в конце каждой строфы, либо через две-три строфы и реже только после одной строфы. В нашем материале припевный возглас в основном связан с первой группой поэтических текстов ¹². Обычно он распевается на один слог "у" или

¹¹ В схеме второго каденция не отражены единично встречающиеся последования: 3-4-3 и 4-4-5.

В схеме третьей каденции недостаточно четко показана типичность каденции, так как примеры на последования: 3-1-1-3, 1-1-1-2, 1-1-3-2 не встречались.

В схеме заключительной каденции не указана более редкий вид заключительной каденции: 3-1-1.

¹² Только в двух случаях возглас был исполнен при обращении к припевнику за известой чужим людям, приобретая насмешливый, иронический оттенок.

"н" ¹³ и нередко завершается глиссандированием. Его протяженность приблизительно равняется одной фразе и зависит от манеры исполнения.

Припевный возглас контрастирует напеву и по диапазону, и по ритмике, и по природе мелодики. Звуки его интонируются напряженно в самой верхней части звуковой шкалы напева и даже выходят за ее рамки, включая УП и УШ ступени.

Мелодическая линия возгласа представляет собой симметричную волну с исходным и завершающим звуком и ступени ¹⁴. В зависимости от вершины волны различаются два вида возгласа:

а) вершина волны — УП ступень; УШ ступень либо совсем не появляется, либо используется в качестве предъема (см. пример № I);

б) вершина — УШ ступень (более распространенный вид); УП ступень может затрагиваться как проходящий звук либо при подъеме или спуске, либо в том и другом случае (см. пример № I).

В отличие от стиля собственно напева сентгялу, где четко выступают два вида музыкального времени в неизменном соотношении друг с другом — долгие (J) и краткие (J), распев возгласа орнаментирован и более свободен в соотношении длительностей. Основные звуки здесь подчеркнуты акцентом и долготой. Их длительность варьируется в зависимости от исполнительской манеры, но в каждом случае наиболее продолжительным является последний звук возгласа, наименее — средние звуки. Краткие звуки, не выделенные или недостаточно выделенные акцентом, выполняют лишь роль опевающих или проходящих.

По своей природе мелодика возгласа напоминает инструментальные наигрыши. Об этом свидетельствуют типичные орнаментальные ходы (см. пример № 2).

Таким образом, мелодическая организация напевов сентгялу описывается целым комплексом признаков: комбинациями ячеек лада, системой опорных звуков, типами мелодических композиций, основными схемами движения мелодии и типами каденций. Все они сведены в таблице 2, которая для нас является итоговой (см. таблицу).

¹³ Существуют единичные примеры со слогом "э" или "о".

¹⁴ Встречаются единичные примеры, записанные у одной исполнительницы, когда исходным звуком возгласа является УШ или УП ступень (см. пример 2а).

Л и т е р а т у р а

1. Башкирское гзродное творчество. Песни. Кн. 2. Уфа, 1977.

2. Гишкис Е. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий. Вильнюс, мвк, 1973 (машинеписль).

3. Касьянова И. Мордовские эрзянские похоронные причитания. - В кн.: Музыкальное наследие финно-угорских народов. Таллин, 1977.

4. Квитка К. Амфибрахий в украинских народных песнях (Ие запись о ритмике). Избр. труды. М., 1973.

5. Кодем З. Венгерская народная музыка. Будапешт, 1961.

6. Кондратьев М. К вопросу о типологии чувашской народной музыки. - В кн.: Чувашское искусство. Вып. 70. Чебоксары, 1976.

7. Лебединский Л. Башкирские народные песни и наигрыши. М., 1965.

8. Чувашев М. Мордовские эрзянские причитания. - В кн.: Музыкальное наследие финно-угорских народов. Таллин, 1977.

9. Хусанов Г. К вопросу о башкирском стихосложении. - В кн.: Вопросы башкирской филологии. М., 1959.

10. Bartok B. *Das ungarische Volksleid*. Berlin- Leipzig, 1925.

11. Járdani P. *Ungarische Volksleidtypen*. Budapest, 1964.

Схема 1

Допустимые версии слоговой величины полустиха

С т р о ф а (А В)			
Стиховой ряд (А)		Стиховой ряд (В)	
Первый стих	Второй стих	Третий стих	Четвертый стих
4 ₆ + 3 ₄	4 ₆ + 3	4 ₆ + 3 ₄	4 ₆ + 3

Схема 2

Строфа к-во слогов	АВ							
	А I4 - I9				В I4 - I9			
Стихи	7 - IO		7 - 9		7 - IO		7 - 9	
Полустихи	4-6	3-4	4-6	3	4-6	3-4	4-6	3

Схема 3

а) **основные напевы**

б) **производный напев**

7 6 5 4 3 2 I 6 5 4 3 2 I

Схема 4

Ячейки	а	в	о	с ₁
Диапазоны	3 - 6	3 ₂ - 5	I - 5/4	
Долгие опорные звуки	6	4	I	4

Приложение I

А-тай-ым миңоң ат бирэе ман-ва-һы балка сул-һын тһи.
 А-така-һым миңа йаштай бирэе батыр ка-һы балка сул-һын тһи.
 а-така-һым миңа йаштай бирэе батыр ка-һы балка сул-һын тһи

Приложение 2

Өы-рансио яулык я-һы -һып йөргөмдөр-дө у-рам балка-һы
 уә а-така-һым сулы-ма-ғамас йөргө-гөм дөркө-шө яд-һы тһи
 уә а-така-һым сулы-ма-ғамас йө-рөгөмдөр-дө-шө яд-һы тһи

Приложение 3

Өы-рансио-кәй лүлкә я-һы-һып йөргөм дөр у-рам балка-һы
 уә а-така-һым сулымағамас йөргөм дөркөшө яд-һы тһи

Пример I

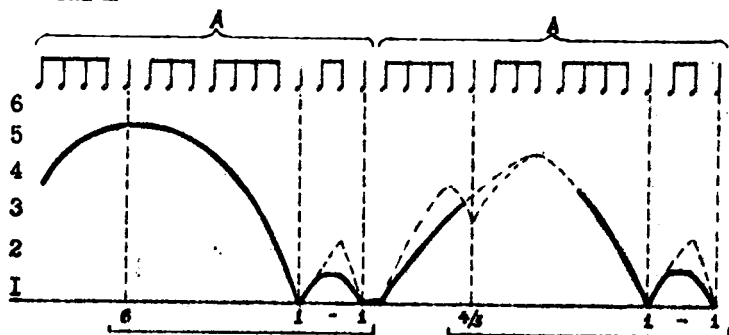
а) б) в)
 г) д) е)

Пример 2

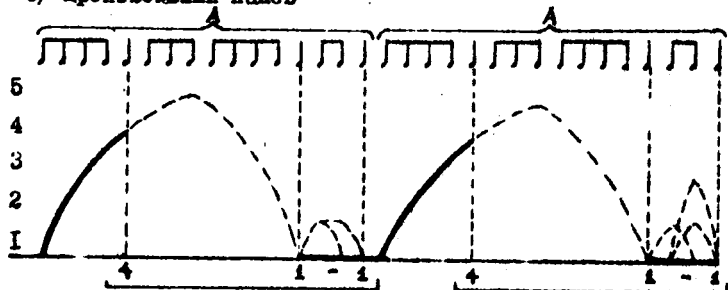
а) б)

СХЕМА 5

а/ Первый напев/вертикальная ось - отсчеты звуковой шкалы -



б/ Произвольный напев -



в/ Второй напев -

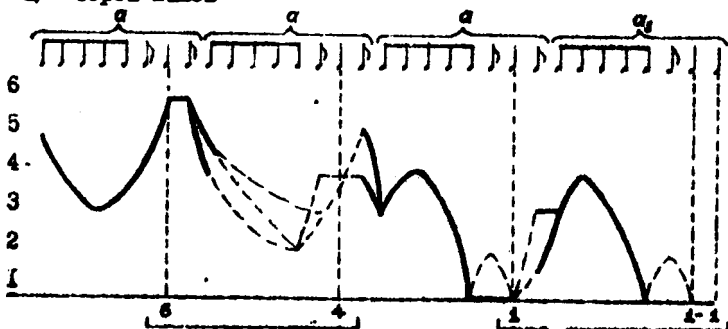


Таблица I

Слоговая музыкально-ритмическая форма

Величина голустиха		С т р о ф а (А В)							
		Ритмический период (А)				Ритмический период (В)			
		I-я фраза		II-я фраза		III-я фраза		IV-я фраза	
Версия ячеек сл. говой музыкально-ритмической формы	II тип	4→6	3→4	4→6	3	4→6	3→4	4→6	3
	I тип	4→6	3→4	4→6	3	4→6	3→4	4→6	3

ТУВИНСКИЕ СКАЗКИ И ГЕРОИЧЕСКИЕ СКАЗАНИЯ (ТООЛ), ИХ МЕЛОДИЧЕСКИЙ И СТИХОВОЙ СТРОЙ

Народным жанровым термином "тоол" (сказка) тувинцы обозначают сказки в собственном смысле слова (о животных, волшебные, социально-бытовые и сатирические) и сказания героического эпоса.

Сказители (тоолчулар) исполняют и те и другие жанры иногда как мелодическое речитирование на тоново определенные звуки, иногда как музыкально неинтонируемую речь. Выбор одной из этих двух форм исполнения обычно определяется индивидуальной склонностью сказителей, нередко зависящей от их большей или меньшей музыкальной одаренности. Традиция исполнения сказок в форме мелодического речитирования восходит к глубокой древности и устойчиво сохраняется поныне преимущественно в Западной Туве.

"Тоол" исполнялись и исполняются т о л ь к о сказителями, знатоками традиционных сказок и героических сказаний. В прошлом такие сказители разъезжали по аалам, арты принимали их в качестве почетных гостей, обильно угощали и одаривали за исполнительское мастерство. Их приглашали на праздники, свадьбы, а также до и после похорон (по этому случаю складывались особые поминальные "тоол", восхваляющие умершего и повествующие о его жизни). Исполнялись преимущественно героические сказания.

Сказители пели нередко несколько дней подряд с вечера вплоть до глубокой ночи, а иногда и несколько ночей напролет. Перед началом пения в домашнем очаге разжигали огонь, ставили верить ужин и чай. Исполнение героических сказаний или сказок начиналось после чаепития, которое у тувинцев имеет церемониальное значение. Сказитель, скрестив ноги, усаживался на почетном месте против двери юрты рядом с хозяином. Слушатели располагались во круг очага: гости — с левой стороны, хозяйка — с правой. Позади нее на кровати (орун) усаживались дети. Около сказителя ставился чайник и пиала.

Каждый сказитель исполнял сказку в своей собственной манере, а при мелодическом их речитировании пел на свой особый напев.

И мелодическое речитирование, и музыкально неинтонируемое повествование "тоол" сопровождалось (и сопровождается до сих пор) у наиболее талантливых сказителей выразительной мимикой и жестикуляцией, рельефно обрисовывающими образы и поступки героев. По

мере воодушевления сказителя мимика и жестикуляция становились все более выразительными. "Тоолчу" нередко закрывает глаза и мерно покачивается в ритме напева. Реакция слушателей также становится все более и более активной. Они все чаще прерывают сказителя взволнованными восклицаниями "че-та" (эй-да!), "кужур эрни!" (эй-да молодец!), "шыянам!" (дальше!) и т.д. (Восклицательное "шыянам" является в то же время одним из традиционных зачинов "тоол" в значении "давным-давно").

Героические сказания и сказки тувинцев привлекли к себе внимание исследователей еще в конце прошлого столетия. Их поэтические тексты, записанные в те годы в прозаической форме, были опубликованы на тувинском языке в конспективном изложении В.В.Радионовым (11), Г.Н.Потаниным (10) и Н.Ф.Катановым (7), а в русском переводе - Ф.Я.Коном (8).

Запись полных поэтических текстов тувинских героических сказаний и сказок, изложенные в прозаической форме, опубликованы в последние годы в двух незавершенных еще сериях сводов (на тувинском языке и в русских переводах), издаваемых Тувинским научно-исследовательским институтом языка, литературы и истории (ТНИИЯЛИ; 4, с.38).

"Такая форма изложения дает представление только о традиционных приемах жанра "тоол" и видах их развития отдельными сказителями, - писал по этому поводу исследователь тувинского эпоса Л.В.Гребнев, ⁴ но не воспроизводит ни традиционных форм мелодического их речитирования, ни традиционных особенностей строфовой и ритмической структуры поэтических текстов. Тексты героического эпоса, хранящиеся в рукописном архиве ТНИИЯЛИ, записаны, как правило, под диктовку сказителя прозой. Поэтому при чтении их может сложиться впечатление, будто героические сказания просто рассказываются как сказки"¹. Еще раньше на особенности поэтического склада тувинских "тоол" обратил внимание А.С.Тогуй-оол - автор "Опыта исследования тувинского стихосложения". "Особым эпи-

¹ Первые десять частей серии на тувинском языке были опубликованы в 1947-1975 годах; первые пять частей серии русских переводов - в 1954-1971 годы. В том же 1971 году вышел в свет в Москве русский прозаический перевод тувинского героического сказания "Оскусоол", а в 1973 году небольшая антология тувинских героических сказаний, также в русских прозаических переводах, была издана Л.В.Гребневым в Кызыле. Кроме того в 1970 году в Улан-Баторе была опубликована антология тувинских "тоол" в прозаическом переводе на монгольский язык.

ческим и наиболее древним жанром, занимающим почетное место в тувинском фольклоре, являются сказания о героях. Вопрос об этом жанре не получил правильного освещения в литературе о тувинском фольклоре. Некоторые исследователи рассматривают его как сказки о героях, что не может считаться правильным, так как эти сказания с былинными сюжетами имеют стихотворный строй, всегда пелись и имели особые мотивы. Только в последнее время некоторые из сказаний теряют свою стихотворную форму и напевность" (12 с.94).

Ссылаясь на цитированное замечание Тогуй-оола, Л.В.Гребнев сообщает: "Стих героических сказаний не имеет строго определенного числа слогов. Иногда это короткий стих, состоящий из семи-восьми слогов и более. Обычно эти стихи не составляют определенных строф, а образуют длинную тираду с рядом эмоциональных служебных слов в конце ее.

В тувинском стихосложении функцию звукового организатора стиха выполняет начальная аллитерация. Это в какой-то мере свойственно и героическим сказаниям" (4, с.38-39).

Замеченные Л.В.Гребневым особенности стихотворного строя тувинских героических сказаний подтверждаются магнитофонными звукозаписями их напевов, хранящимися в архиве ТНИИЯЛИ. Наблюдения Л.В.Гребнева над особенностями традиционной стиховой формы тувинских героических сказаний и исследование академика В.М.Жирмунского родственных форм древнетюркского эпического стиха (6, с.3) дают достаточное основание для изложения поэтических текстов тувинских "тоол" в традиционной стиховой форме даже в тех случаях, когда записи сделаны непосредственно с голоса сказителя (без магнитофонной звукозаписи) ².

Традиционная форма мелодического речитирования тувинских сказок и героических сказаний "тоол" еще менее изучена, чем традиционный стиховой их строй. В музыкальных публикациях представлен только один образец мелодических речитаций "тоол", записанный на магнитофонную пленку в 1945 году А.Н.Аксеновым (1, с.16). Собираетелъ сообщает лишь самые краткие сведения о музыкально-стилевых особенностях жанра "тоол", изучением которого он специально

² Возможность этого доказала Н.П.Дыренкова в своей публикации родственных тувинским "тоол" поэтических текстов шорских героических сказаний (5, с.358-359). Не будучи музыкантом и не пользуясь магнитофоном, она воспроизвела в своих записях, сделанных непосредственно с голоса сказителей, традиционную стиховую форму шорских героических сказаний достаточно точно и бережно сохранила в русских переводах особенности синтаксического строя шорского текста и традиционные формы синтаксического параллелизма.

не занимался. Будучи наблюдательным музыкантом, А.Н.Аксенов обратил внимание на то, что мелодические речитации тувинских героических сказаний и сказок исполняются нередко в сопровождении чадагана — струнного щипкового музыкального инструмента — в форме либо следования инструментального сопровождения за пением (постоянно или эпизодически), либо в форме инструментальных проигрышей, эпизодически прерывающих голос (I, с.16). Но там, где А.Н. Аксенов основывается не на своих непосредственных наблюдениях, он повторяет не вполне точные сведения других исследователей о традиционных формах исполнения сказок и богатырских сказаний. Так, ссылаясь на статью И.А.Вчерашней "Тувинские народные сказки" (2, с.136-148) Аксенов утверждает, что одни виды тувинских народных сказок (богатырские и некоторые из волшебнo-фантастических) исполняются нараспев ... а другие их виды (бытовые, сказки о животных и часть волшебнo-фантастических) нараспев не исполнялись, а рассказывались (I, с.16).

По нашим наблюдениям, это не соответствует действительности, ибо все виды тувинских сказок, независимо от жанровых их разновидностей, исполнялись как в форме музыкально неинтонированного рассказывания, так и в форме мелодического речитирования.

Не был замечен А.Н.Аксеновым и традиционный стиховой строй "тоол", который он определяет не вполне точно как "мелодический речитатив, ритмизующий прозаический сказочный текст" и соответственно излагает его в прозаической форме (I, с.16).

О традиционных особенностях стиля мелодических речитаций "тоол" в Западной Туве и о традиционных формах взаимосвязи в них стиха и напеве мы можем пока судить, основываясь на пяти образцах, зафиксированных нами на магнитофонную ленту, и трех, записанных на магнитофонную ленту другими собирателями (все они хранятся в архиве ТНИИЯЛИ). Для обобщающих выводов этот ограниченный материал явно недостаточен. Основываясь на нем, мы можем судить лишь об особенностях мелодического речитирования только единичных оккупителей.

Напевы "тоол", записанные нами и другими собирателями, коренным образом отличаются по своему стилю от напевов всех других традиционных жанров тувинских мелодических речитаций: "опей ыр" — колыбельных песен, "кэчүтдал ырлар" — причитаний по умершим, "мал алзыр" — причувения скота и "хам алгыж" — шаманских камланий. Мелодические речитации "тоол" имеют свой особый музыкально-рит-

мический и мелодический строй и интонируются в особой манере ритмически отчетливого скандирования последовательностей темброво однородных, тоново определенных музыкальных звуков, не имеющих говоркового оттенка и никогда не осложняемых ни многооттеночно-тембровым варьированием отдельных звуков, ни терцовым или секундовым тремолированием.

Четкое скандирование тоново определенных и темброво-однородных музыкальных звуков мелодических речитаций "тоол" типично для всех западнотувинских сказителей. Но одни из них скандируют напевы "тоол" в более мягкой манере, в характере *tenuto*, а другие в более жесткой и острой *staccato*. Обе эти традиционные манеры скандирования напевов "тоол" неодинаково соотносятся с двумя традиционными стилистическими их видами: более строго речитационным (слогу стиха всегда соответствует один музыкальный звук) и менее строго речитационным (слоги стиха, речитируемые на один музыкальный звук, чередуются со слогами стиха, помещенными на небольшие мелодические обороты из двух, реже трех звуков).

Напевы этого последнего вида скандируются в очень мягкой манере, в характере *tenuto* и никогда не скандируются в острой и жесткой манере, не соответствующей их мелодическому стилю (см. примеры № 1, 2).

Напевы же более строгого речитационного стиля скандируются одними сказителями в мягкой манере, в характере *tenuto* (см. пример № 3), а другими - в острой, жесткой, в характере *staccato* (см. пример № 4).

Сопоставление аналитических нотаций двух традиционных видов напевов "тоол" (каждого в версиях двух сказителей) позволяет установить не только традиционные особенности мелодического стиля "тоол" и традиционные формы взаимосвязи их стиха со структурой напевов, но и уточнить некоторые характерные черты их собственно стихового строя, в частности - форм колебаний числа слогов в стихе, менее ясно выступающих при анализе структуры стиха в отрыве от напева.

Напевы "тоол" имеют тирадное строение. При этом внутри тирадной музыкально-повитической композиции вычленяются три основных компонента формы. Первый соответствует формуле поэтического зачина, которая состоит иногда из одного слова (например, "шыяням" - дословно "давным-давно" или "итак"), иногда из целого стиха "шыян, чуу болур ийяк", дословно "так вот, что было-то"), иногда из двух или трех стихов ("Бурунгуунун мурнууда"; "Эртенгиини

эргезияде" - "давным-давно", "в древние времена"), а иногда из целой тирады, объединяющей от шести до двенадцати стихов.

Вторым вычленяемым внутри тирад компонентом является стабильная формула концовки из четырех или шестислогового стиха, эпизодически завершающая то большее, то меньшее число стихов внутри тирады, а иногда и каждый стих (например, "Чуве дир иргин ам" - дословно "так было, говорят" или "Туруп турган иргим ам" - "так и было, говорят").

Третьим вычленяемым внутри тирад компонентом является такая же стабильная формула концовки, завершающая весь текст, например, "Они оя, чирийн чире, чурттай бериптир, эвеспаан" - "пробивая лошину, откалывая щербину жили да поживали".

Эти три компонента формы обременяют основной раздел тирады - речитацию текста повествования.

Строение стиха и музыкального ритма напевов в каждом из разделов тирады имеет свои особенности. Так, в основном разделе тирады "тоол" стих, как правило, семи-восьмислоговой или десяти-, одиннадцатислоговой. Л.В.Гребнев, правильно определяя стих тувинских сказаний как не имеющий определенного числа слогов, не усматривает между этими формами стиха никакой разницы. Между тем при рассмотрении "длинных" и "коротких" стихов во взаимосвязи с музыкальным ритмом напевов "тоол" стачовится вполне очевидным. Что семислоговой стих (и восьмислоговая его вариация) является в героических сказаниях и сказках нормативным ядром стиховой формы "тоол", допускающей расширение стиха до десяти-двенадцати слогов и его сжатие до шести-четырех. Нормативному стиху и его вариации соответствует наиболее часто повторяемый нормативный восьмивременной музыкально-ритмический период из шести равных кратких (иногда ямбически триолизованных) музыкальных времен, который завершается двухвременным долгим музыкальным временем (на последнем слове семислогового стиха) или двумя краткими музыкальными временами (на двух последних словах восьмислогового стиха). Долгие и краткие музыкальные времена в напевах "тоол" всегда имеют соотношение один к двум, причем слоговые краткие музыкальные времена, никогда не раздробляемые на два слоговых полукратких, могут стягиваться в одно слоговое долгое музыкальное время и, наоборот, слоговое долгое музыкальное время может расчленяться по тому же принципу на два слоговых кратких музыкальных времени (см. примеры № I, 4).

При этом в музыкально-ритмических периодах, соответствующих семи (восьми) слоговому стиху, изохронные ряды музыкальных времен

передуются с неизохронными, что является одной из самых отличительных особенностей стиля мелодических речитаций сказок.

Так, восьмивременная форма, например, Бу-рун-гу-нун мур-нун-да может быть модифицирована в десятивременную, например:

Ку-жур ар-лер чу-зу боор, и двенадцативременную:

Бир-ле чор-ге кел-геш тид-даа. При уменьшении же числа слогов,

в пределах изохронной восьмивременной нормы, та последняя может быть модифицирована: при шестислоговом стихе в форме

или при пятислоговом стихе в форме чу-ве-зи ир-гин и при четырех-

слоговым стихе в форме чурт-тап чор-да.

При расширении нормативного семи (восьми) слогового стиха в основном разделе тирады до десяти-двенадцати слогового, в начале каждого музыкально-ритмического периода (соответствующего стиху) образуется дополнительная группа слогов. Количество слогов в дополнительной группе может колебаться от двух, редко одного, до четырех.

Форма взаимосвязи числа слогов и соотносямого с ней числа счетных музыкальных времен здесь иная, чем внутри нормативной группы, и именно: число счетных музыкальных времен всегда и з о х р о н н о числу слогов (см. примеры № 2,3).

Для трех особых вычленяемых компонентов композиции "тоол" характерны шести-, пяти-, четырех- и даже трех- и двухслоговые группы. Им соответствуют не восьмивременные (как в основном разделе тирады), а шести- и четырехвременные музыкально-ритмические

периоды. Например, при шестислоговом стихе: о-па-я бер-ген-даа,

при пятислоговом: чу-ве-зи ир-гин, при четырехслоговом:

чиг-кая-даа дег, при трехслоговом: ор-та-даа, при двухслоговом:

ос-зун.

Подобные музыкально-ритмические периоды встречаются также и внутри тирады (см. пример № I).

В напевах, на которые речитируется вся тирада основного поэтического текста "тоол" за исключением трех вычленяемых его поэтических компонентов, различается два вида мелодических оборотов:

в а ч я н и н е (они разворачиваются в верхней ячейке лага и завершаются относящимся к ней опорным звуком) и к в е д ц и о н -

и н е (они развертываются в нижней ячейке лада и завершаются относящимся к ней другим, чаще всего более низким опорным звуком). Каждый из этих двух взаимно контрастных мелодических оборотов всегда замкнут в пределах одного стиха, где они повторяются нередко несколько раз в зависимости от числа слогов в стихе.

Чередование зачинных и каденционных мелодических оборотов внутри основного раздела тирады довольно свободно и зависит от смысловых оттенков поэтического текста. Нередко оно определяется вопросом-ответным отношением оборотов друг к другу. Примечательно, что данные обороты никогда не группируются попарно. Чередуемые зачинные и концовочные мелодические обороты лишь рельефно выделяют смысловые оттенки речитируемого поэтического текста.

Все стабильные компоненты поэтической композиции "тоол", вычленимые внутри тирад, речитируются иногда на тот же напев, на который исполняется основной текст повествования. Но многие сказители речитируют их на особые стабильные мелодические обороты, присущие только им одним.

В традиционных формулах поэтических зачинов начальной тирады на такой особый, далее неповторяемый стабильный напев сказители поют нередко только начальные слова (см. пример № 5), а второй и последующие стихи интонируют уже на основной напев, на который речитируется основной текст "тоол".

Стабильные поэтические формулы концовок, эпизодически завершающие как отдельные тирады, так и весь поэтический текст "тоол", поются всегда на одни и те же повторяемые стабильные напевы.

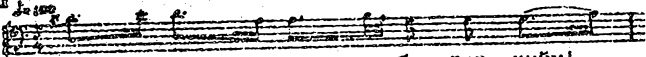
Таковы особенности формообразования имеющихся в нашем распоряжении напевов тувинских "тоол".

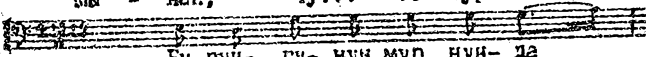
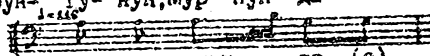
Л и т е р а т у р а

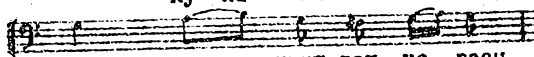
1. Аксенов А. Тувинская народная музыка. М., 1964.
2. Вчерашняя И. Тувинские народные сказки. Кызыл, 1955.
3. Гиллус Е. Двадцать русских народных песен. М., 1979.
4. Гребнев Л. Тувинский героический эпос. (Опыт историко-этнографического анализа). М., 1960.
5. Дыренгова Н. Шорский фольклор. М.-Л., 1940.
6. Жирмунский В. Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского народного эпического стиха. - "Вопросы языкознания". М., 1964, № 4.
7. Катанов Н. Образцы народной литературы "тюркских племен". Спб., 1907.
8. Кош Ф. За пятьдесят лет. Т. III. Экопедация в Сойотии. М., 1934.
9. Потанин Г. Очерки северо-западной Монголии, вып. 2. Спб., 1881.
10. Потанин Г. Очерки северо-западной Монголии, вып. 4. Спб., 1883.
11. Раков В. Образцы народной литературы "тюркских племен". Спб., 1907.
12. Тогуя-оол А. Опыт исследования тувинского стихосложения. - В кн.: Ученые записки ТНИИЯЛИ, вып. I. Кызыл, 1953.

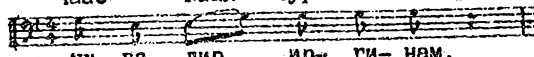
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

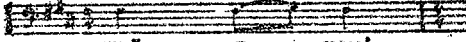
Зачин:  Шы - яан, чу... бо-лур ийик!

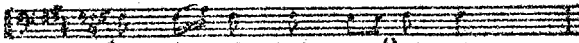
Первая тирада:  Бу-рун-гу-нун, мур нун-да
 ху-на-жик те-(е),

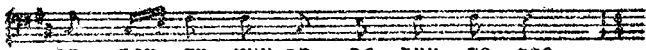
 чаас- каак чурт-тап чо-раан

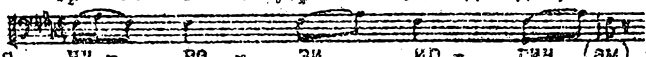
 чу-ве дир ир-ги-нам.

Пример 2

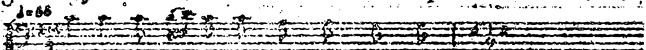
Зачин:  ШИЙ- я - нам!

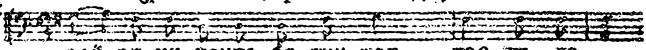
Первая тирада:  бу - рун - гу - нун, му-рунун-даа,

 эр-тен-ги-нин, эр-те-зин-де-даа,

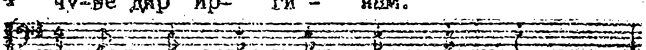
 чу - ве - зи ир - ган (ам)

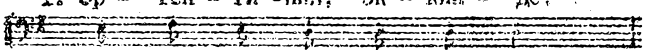
Пример 3

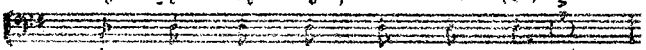
Зачин:  чаа шаан эр тешенин, эр-те-зин-де,

Первая тирада:  ээй, эр-ни донга бе-дин шаг тэ-гу-де,

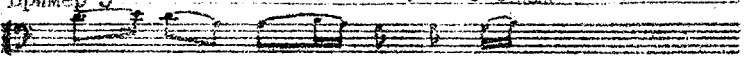
Пример 4

Первая тирада:  I. Эр - тен - ги - нин, эк - кин - де,

 оу - рун - гу - нун, ба - жин - да,

 бу - рун - гу - нун, мур - нун - да,

Пример 5

 шаг (ы) дээп ту - рар шаг - да.
ШЫ - Я-НАМ ЧУУ БО-ЛУР И-ЙИКИ

О НАПЕВАХ КАРЕЛЬСКИХ ПРИЧИТАНИЙ

В жанровой системе карельского фольклора причитания занимают центральное положение, как наиболее полно сохранившийся в современном быту жанр традиционной музыкальной культуры. Это заставляет с особым вниманием отнестись к изучению стилей карельских причитаний.

Дубликации напевов причитаний немногочисленны. До недавнего времени они печатались дважды: в 1930 году А. Лаунисом (12) и в 1962 Л. Кершнер (5) — в обоих изданиях без подтекстовки. В 1970-е годы по существу произошло открытие этого жанра. Ряд публикаций и прежде всего монография "Карельские причитания" (6) позволили составить довольно полное представление как о чертах, свойственных этому жанру в целом, так и о своеобразии его многочисленных местных стилей. В эти же годы были сделаны и первые шаги в изучении жанра причитаний. Не мало ценных замечаний о мелодике причитаний и о манере их исполнения содержат примечания Т. А. Коски к монографии "Карельские причитания"; об особенностях мелодики и музыкальной формы карельских причитаний пишут в своих статьях Е. Э. Васильева (1) и А. Г. Гумок (5).

Начальным этапом нашей работы над исследованием карельских причитаний-применение в нотации напевов принципов аналитической графики, разработанных Е. В. Гиппиусом (2). Первые напевы причитаний в аналитической графике были опубликованы нами в сборнике "Песни Карельского края" (№ 17-20, 54-61). Мы учитывали два структурных принципа: разделение поэтического текста на основе повторности и основные закономерности мелодического членения напевов. Дальнейшее изучение музыкального стиля карельских причитаний¹ потребовало привлечения множества новых напевов. Кроме напевов из сборника "Песни Карельского края" материалом для настоящего исследования послужили поэтические тексты из монографии "Карельские причитания", а также нотации причитаний владимиц Е. Н. Пивоваровой, М. В. Малаховой (Северная Карелия), П. С. Савельевой, Ф. М. Исаковой, А. Н. Захаровой, М. Н. Максильевой (Средняя Карелия), А. И. Николаевой,

¹ Ряд наблюдений над мелодикой карельских причитаний был опубликован нами в тезисах докладов (см. 1, 9, 11).

А.Ф.Никофоровой, А.Н.Ипатовой (Южная Карелия), оделанные
Т.А.Коски.

Хотя поэтические тексты карельских причитаний были введены в научный обиход значительно ранее напевов (первые их записи были сделаны в 1836 году известным собирателем рунической поэзии Э.Лейнротом), изучение стиля поэтической речи карельских причитаний движется очень медленно. "Также приемы поэтики карельских плечей, как аллитерация, параллелизм, а также строение отяка, — пишет А.С.Степанова, — совершенно не изучены, на них обычно останавливаются попутно" (6, с.37). Разбавленность в случайности наблюдений над поэтикой карельских причитаний привели к тому, что, несмотря на признание в ней большой роли ордета, присущих стихотворной речи, в орде филологов утвердилось отношение к поэтическим текстам причитаний как к прозе².

И хотя задача нашего исследования — определение особенностей м у з ы к а л ь к о г о языка карельских причитаний, было необходимо продолжать наблюдение над строением поэтических текстов, так как это — один из компонентов их формы. "Во всех случаях, — пишет Е.В.Гиппиус, — когда музыкально-фольклорное произведение сочетает различные виды искусства (музыку и поэзию, музыку и танец) важно помнить, что в каждом таком случае мы имеем дело не с однородными явлениями, а с пересечением двух противоположных структур, все формы координации которых основываются на принципе единства противоположностей" (2, с.26).

Наше наблюдение над строением поэтических текстов причитаний показывает, что в них довольно определенно выражено лирическое начало, невозможное оценивать их как стихотворную речь.

Один из приемов ритмической организации текстов связан с периодической повторностью отдельных слов и выражений. Это роднит поэтику карельских причитаний с поэтикой других раннетрадиционных жанров, для которых повторения являются одним из наиболее примечательных художественных приемов (13).

² В монографии поэтические тексты причитаний Северной Карелии явлены как прозаические, а в графиках текстов причитаний других местных отякей дано вычленившее их на отяки. Деления на отяки отсутствуют.

Второй прием ритмического членения текстов карельских причитаний — начальная аллитерация — также связана с синтаксическим параллелизмом. Роль аллитерации в традиционной поэзии финно-угорских народов очень значительна. «Прочно связанная со структурой старинного стиха, аллитерация организует лексический состав стиха и, следовательно, представляет собой не случайное созвучие (рифму) начальных звуков ... Стремление к тождественности начальных звуков в стихе оказывает существенное влияние на подбор слов. При опоре на аллитерацию множество словосочетаний на протяжении веков превратились из переменных в константные ... аллитерация развилась в определенную систему» (8).

Обилие аллитерации (особенно в причитаниях Северной Карелии) — факт общеизвестный. Складывая пространную строфу причитания, местные плакальщицы подбирают до 20–30 слов, созвучных начальными звуками, а порой и созвучиями (слогами). Что же касается роли аллитерации в ритмическом строе причетного стиха, то она остается до сих пор не освоенной. Вполне определенно можно говорить лишь о роли аллитерации в создании композиции поэтического текста причитания в целом, в сочетании с ритмическими закономерностями высшего порядка, которые возникают в поэтическом тексте причитания вследствие широкого применения синонимического параллелизма. Одна аллитерация может объединять две и даже три строфы поэтического текста. Начало новой строфы причитальщица часто отмечает сменой аллитерации:

1 *Ka Maalimuisen, ollan asettan mit Maalimien
muokola lla kuukela ilmassa.*

*Ka kenkä te virren Maalimien Parturi vaimo—
olla olla on selelomah?*

2 *Kenkä te virren Maalimisen kuukela
kuukela tal kuukela.*

Результатом является координация "смысловой" композиции причитания и его фонетической формы:

"Карельские причитания", № 31.

$$A + A_1 + A_2 + B + B_1 + B + B_1 + B_2$$

$$V + K + I + V + I + V + I + K$$

Основа повторений — так называемые метафорические замены имен участников обряда, табуированных обычаем: повторяются обращения к окружающим: "ясный хороший", "дорогой милостивый" (обращение невесты к отцу), "неродные выношенные ясных разумных" (обращение невесты к чужой родне), "печальный стан", "женщина горемичная" (говорит о себе плачущая). Повторяются также начальные вопросительные и императивные обороты, описания событий, ожидающих невесту, сиротевшую женщину или умершего, отправляющегося к "белым прародителям":

1. Дай-ка понежусь последние разочкы
у моего светлого хорошего в стрелыных
2. О с т а в л ю с ю ю м о л о д е й к у ю
с л а в н у ю ч е с т ь - к р а с о т у
т у у моего светлого хорошего на ве-
шалках;
но не может удержаться там, где хотела оста-
вить.
3. Моей милой выпестованной матерью цитати
честь-красоту о с т а в л ю м о л о
д е н ь к о е с л а в н о е
и м в ч к о
не смогла ли бы там удержаться и успокоиться?

Из приведенного примера видно, что повторяются не только отдельные слова и выражения. Заметна и повторность развернутых построений, "переизложение" мысли при помощи синонимических замен — традиционного для поэзии древних синонимического параллелизма. При этом нередко каждое из построений, связанных синонимическим параллелизмом, складывается из нескольких рядов-высказаний, ассоциативно объединяемых между собой по принципу сближения либо противопоставления. Несмотря на то, что протяженность таких параллельных рядов различна, в их соотношении можно видеть проявление метрического начала, носителем которого выступает синтаксический параллелизм, что роднит поэтическую речь карельского причитания с поэтикой эпических жанров других национальных традиций (3, с.6).

На основе синонимического и вариационного параллелизма в поэтических текстах карельских причитаний сложились равнообразные виды строфики. Описание и типология стиха и строфовых форм поэтических текстов карельских причитаний должны стать задачей специального филологического исследования. Здесь мы ограничимся несколькими примерами различных типов строфовой композиции поэтических текстов причитаний.

Пример двухстихового строения строфы (связаны синоними-

ческим параллелизмом) – небольшое причитание невесты во время обхода сундуков с приданым (начинающееся вступительной строфой):

1. Дай-ка я в последние разочки обойду
ясного хорошего расписные сундуки.
2. Прежде надо было обойти
без рукавиц на руках ивевские крепости вокруг,
прежде чем светлого хорошего расписные сундуки
перед уходом к народным болезням.
3. Прежде надо было печальному отапу
боскими ногами вокруг бантийских морей обойти,
прежде чем лучшего хорошего деревянные сундуки
кругом обойти.

Строфа карельского причитания может включать в три стиха. В текстах же тирадной композиции (с переменным числом стихов в строфе) синонимический параллелизм связывает начальные стихи тирад:

1. Не опускайте, дети ясных, под большое тяжести
моего ясного хорошего, на ясный свет меня создавшего;
может, хоть в полуночное время смог бы прийти в гости
побеседовать.
2. Не кладите, моя славные уточки-моранки
моего доблестного хорошего под большую тяжести;
на смог ли бы он прийти ко мне, печальной,
хоть во время сна, во время раннего сна?
С кем . победилась еще на доблестном свете?
ведь ты был единственный родной на доблестном свете.
3. Не укладывайте его, дети ясных, под камни;
может, он смог бы хоть в полночь прийти побеседовать
со мной ...

На основе синонимического параллелизма в поэтических текстах карельских причитаний возникают ритмические отношения высшего порядка – соотношения крупных разделов формы, благодаря чему складывается ритмическая и смысловая композиция причитания в целом³:

"Карельские причитания", № 38

$$\boxed{A + A_1 + A_2} + B + B_1 + B + \Gamma + Д + \boxed{A_3 + A_4 + A_5}$$

"Карельские причитания", № 154

$$\boxed{A + B + A_1} + \boxed{B + B_1 + B_2 + \Gamma} + \boxed{B_3 + B_4 + \Gamma_1}$$

вступительные
строфы

закрывающие
строфы

³ В схеме одинаковыми буквами обозначены строфы, связанные синтаксическим параллелизмом.

Описанные выше особенности строения поэтического текста карельского причитания заставляют рассматривать его как своеобразное явление стихотворной речи ⁴.

Виде полное своеобразие ритмического строя поэтических текстов причитаний выступает в реальном музыкальном их интонировании. В основе ритмического строя причитного напева лежит повторность ряда типических ячеек временного ритма. Каждая из таких ячеек соответствует одному слову или (реже) небольшой группе слов, связанных синтаксически (см. схему I).

Схема I

Музыкальная схема I, представляющая ритмические ячейки карельского причитания. Каждая ячейка показана с нотным рисунком, транслитерацией и русским переводом. Ячейки обозначены буквами a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z, aa, ab, ac, ad, ae, af, ag, ah, ai, aj, ak, al, am, an, ao, ap, aq, ar, as, at, au, av, aw, ax, ay, az, ba, bb, bc, bd, be, bf, bg, bh, bi, bj, bk, bl, bm, bn, bo, bp, bq, br, bs, bt, bu, bv, bw, bx, by, bz, ca, cb, cc, cd, ce, cf, cg, ch, ci, cj, ck, cl, cm, cn, co, cp, cq, cr, cs, ct, cu, cv, cw, cx, cy, cz, da, db, dc, dd, de, df, dg, dh, di, dj, dk, dl, dm, dn, do, dp, dq, dr, ds, dt, du, dv, dw, dx, dy, dz, ea, eb, ec, ed, ee, ef, eg, eh, ei, ej, ek, el, em, en, eo, ep, eq, er, es, et, eu, ev, ew, ex, ey, ez, fa, fb, fc, fd, fe, ff, fg, fh, fi, fj, fk, fl, fm, fn, fo, fp, fq, fr, fs, ft, fu, fv, fw, fx, fy, fz, ga, gb, gc, gd, ge, gf, gg, gh, gi, gj, gk, gl, gm, gn, go, gp, gq, gr, gs, gt, gu, gv, gw, gx, gy, gz, ha, hb, hc, hd, he, hf, hg, hh, hi, hj, hk, hl, hm, hn, ho, hp, hq, hr, hs, ht, hu, hv, hw, hx, hy, hz, ia, ib, ic, id, ie, if, ig, ih, ii, ij, ik, il, im, in, io, ip, iq, ir, is, it, iu, iv, iw, ix, iy, iz, ja, jb, jc, jd, je, jf, jg, jh, ji, jj, jk, jl, jm, jn, jo, jp, jq, jr, js, jt, ju, jv, jw, jx, jy, jz, ka, kb, kc, kd, ke, kf, kg, kh, ki, kj, kk, kl, km, kn, ko, kp, kq, kr, ks, kt, ku, kv, kw, kx, ky, kz, la, lb, lc, ld, le, lf, lg, lh, li, lj, lk, ll, lm, ln, lo, lp, lq, lr, ls, lt, lu, lv, lw, lx, ly, lz, ma, mb, mc, md, me, mf, mg, mh, mi, mj, mk, ml, mm, mn, mo, mp, mq, mr, ms, mt, mu, mv, mw, mx, my, mz, na, nb, nc, nd, ne, nf, ng, nh, ni, nj, nk, nl, nm, nn, no, np, nq, nr, ns, nt, nu, nv, nw, nx, ny, nz, oa, ob, oc, od, oe, of, og, oh, oi, oj, ok, ol, om, on, oo, op, oq, or, os, ot, ou, ov, ow, ox, oy, oz, pa, pb, pc, pd, pe, pf, pg, ph, pi, pj, pk, pl, pm, pn, po, pp, pq, pr, ps, pt, pu, pv, pw, px, py, pz, qa, qb, qc, qd, qe, qf, qg, qh, qi, qj, qk, ql, qm, qn, qo, qp, qq, qr, qs, qt, qu, qv, qw, qx, qy, qz, ra, rb, rc, rd, re, rf, rg, rh, ri, rj, rk, rl, rm, rn, ro, rp, rq, rr, rs, rt, ru, rv, rw, rx, ry, rz, sa, sb, sc, sd, se, sf, sg, sh, si, sj, sk, sl, sm, sn, so, sp, sq, sr, ss, st, su, sv, sw, sx, sy, sz, ta, tb, tc, td, te, tf, tg, th, ti, tj, tk, tl, tm, tn, to, tp, tq, tr, ts, tt, tu, tv, tw, tx, ty, tz, ua, ub, uc, ud, ue, uf, ug, uh, ui, uj, uk, ul, um, un, uo, up, uq, ur, us, ut, uu, uv, uw, ux, uy, uz, va, vb, vc, vd, ve, vf, vg, vh, vi, vj, vk, vl, vm, vn, vo, vp, vq, vr, vs, vt, vu, vv, vw, vx, vy, vz, wa, wb, wc, wd, we, wf, wg, wh, wi, wj, wk, wl, wm, wn, wo, wp, wq, wr, ws, wt, wu, wv, ww, wx, wy, wz, xa, xb, xc, xd, xe, xf, xg, xh, xi, xj, xk, xl, xm, xn, xo, xp, xq, xr, xs, xt, xu, xv, xw, xx, xy, xz, ya, yb, yc, yd, ye, yf, yg, yh, yi, yj, yk, yl, ym, yn, yo, yp, yq, yr, ys, yt, yu, yv, yw, yx, yy, yz, za, zb, zc, zd, ze, zf, zg, zh, zi, zj, zk, zl, zm, zn, zo, zp, zq, zr, zs, zt, zu, zv, zw, zx, zy, zz.

Примеры ячеек:

- a: *Äh-pä ri-ri-ven* / Дай-ка стану
- a: *so-ne-la-mah to* / сказывать и
- b: *sua-li-voit-le-to-mah* / жаловаться
- a: *kaik-sien suo-ve-tien* / Как двое /моих/
- c: *hu-va-ka-pi* / главных хорших
- c: *ta-vo-ti-tmie* / батеньки
- a: *starr-po-tian* / с тужими
- c: *ke-ral-li-tie* / созданиями
- a: *kink-ka sam-mu-sie* / необычные
- a: *puumiksi* / думушки
- c: *en-ä-än-kin* / Прежде чем
- a: *ia-m-jen* / незатухающими
- b: *sam-mu-mal-to-mik-si* / большими
- a: *ai-jie-si* / большими
- b: *sam-mu-sik-se-ni* / кручинушками
- a: *sa-ten-vaat-pe-lah* / Обернутся
- b: *saaten puutik-keisih* / думушек
- b: *snava mieli-a-la-si-hi-ni* / для молоденьких
- c: *vidry.* / выдры.

Как видно из приведенного примера, слоговые группы, координированные с ячейками слоговой музыкально-ритмической формы, гетерометричны. В их координации с музыкальным ритмом заметна определенная закономерность: одна музыкально-ритмическая ячейка соответствует либо 2-6 нотам — "краткой" слоговой группе, либо 8-10 (11-12) слогам — "длинной" слоговой группе. Близкие временные соотношения описаны В. Армунским на материале древнетюркского эпоса (3, с. 7). Возможно, совпадение неслучайно, в данной отношении является типологическим признаком ритмического строя традиционного эпоса. Проявляются они и в

⁴ В дополнение ко всему сказанному можно указать также на сходство стиха карельских причитаний с диаметрическим фразовым — одним из видов свободного стиха, широко распространенного в карельской поэзии (см. 4, с. 75-76, 523).

руническом стихе, но в иной форме. Количество слогов в полустихьях "калевальского восьмисложника" — преимущественно в первом — колеблется от 4 до 6-7 (10, с.6). В результате между стихом (8-10 слогов) и полустихьем (4-6 слогов) возникают соотношения, подобные соотношениям "длинных" и "коротких" слоговых групп поэтического текста причитания.

Ячейки слоговой музыкально-ритмической формы напева причитания могут быть систематизированы по соотношению долгих и кратких (1:2; 1:4), а также по числу и последовательности долгих и кратких. Однако этой работе должно предшествовать лингвистическое исследование текстов причитаний. В каждом причитании встречается несколько музыкально-ритмических ячеек разных видов. Определенные их "наборы" имеют широкий ареал, являясь характерными для целого ряда местных стилей. Так, например, напевы причитаний Средней и Южной Карелии имеют один "набор" ячеек слоговой музыкально-ритмической формы с соотношением кратких и долгих 1:2, с четным и нечетным числом счетных единиц. В Северной Карелии по ритмическому строю различаются две основные местные традиции: калевальская и кестеньгская. Для первой характерны развернутые музыкально-ритмические ячейки с кратким соотношением длительностей (1:2), относительная их соразмерность. Для кестеньгской традиции характерно соотношение длительностей 1:4, пунктирные ритмы внутри кратких ячеек, тяготеющих к объединению в более крупные (см. схему 2).

Схема 2

Surrisen nekyä sivun omatta mal silie mie lvin sinäi unäset. iestö si - lisen syntyi-jen

Anna silmivet ijiän tava sivun oluova sikkovattari silmi löyrysen iestäi leijon syntujen

Закономерности музыкально-слогового ритма часто вносят известную соразмерность в соотношение стихов, которые, как было показано выше, имеют различную длительность.

В музыкально-ритмической композиции напева причитания иногда можно выделить ритмические ячейки, характерные для интонирования поэтических зачинов, средних частей стиха и его завершения. Так, в причитаниях Е.П.Ливоевой в функции начальных и продолжающих выступают симметричные и несимметричные ("усеченные") ячейки с одним долгим звуком, а в функциях завершающих — ячейки с двумя долгими (см. схему 2). Функциональ-

ная закрепленность тех или иных ритмических ячеек в напеве иногда проявляется даже в масштабах местного стиля.

Однако в целом строгой последовательности ритмических ячеек внутри музыкального периода нет, а действует принцип их свободного выбора вопленицей в пределах традиционного "набора". Наибольшая устойчивость при этом свойственна завершающим ячейкам, которые "тормозят" движение либо преобладанием долгих, либо остановкой на долгом звуке (см. пример № 6).

По отношению к строению поэтического текста музыкально-ритмическая композиция выступает как оппозиционная структура (то в строгой координации с ним, то в более свободных соотношениях). Так, в частности, при координации строфы поэтического текста с двумя музыкально-ритмическими периодами, границы последних могут совпадать или не совпадать с границами стихов. Возможны и иные соотношения строфы и музыкально-ритмической формы напева: так у А.Г.Ригачной первый период музыкально-ритмической композиции совпадает с первой строфой, второй соответствует двум строфам поэтического текста, а его четвертой строфе соответствуют два музыкально-ритмических периода.

Напевы причитаний разных местных стилей, донные существующих в Карелии, не имеют явных аналогий с плачами, рыданиями. Подвижный темп ($\downarrow = 104$, $\downarrow = 116$, $\downarrow = 96$, $\downarrow = 120$) подчеркивает в ритмическом строе напевов моторное начало. Предельная краткость пауз между строфами при полном отсутствии перерывов в звучании развернутого напева придает ему напряженный "заклинательный" характер. Лишь иногда сквозь эту эмоционально наполненную декламацию, как бы вопреки ее экспрессии, становятся слышны рыдания, которые вопленица стремится сгладить ⁵. Распевы слогов текста в напевах, как правило, редки. Наиболее

⁵ В напевах причитаний нередко сказывается связь с иными жанрами карельского фольклора. На Севере и на Юге Карелии вопленицы иногда причитывают на местные частушечные напевы (замечено С.Н.Кондратьевой). Вопленицы Северной Карелии М.Ф.Лекшугева и У.П.Хойкку используют для причитаний напевы, близкие севернокарельским рунам. А.И.Васильева, по наблюдениям Т.А.Коски, причитает в манере ейги — лирической импровизации. Материал наших наблюдений — напевы, имеющие собственно плачевую природу.

традиционными для карельской причеты являются напевы, в которых одному слогу соответствует один, редко два-три звука. Скромная внутриологовая мелодика является не столько выражением распевного начала, сколько отражает оттенки эмоционально возбужденной речевой интонации причитывания.

Однако у некоторых воплениц встречаются и напевы с развитой внутрислоговой мелодикой. Так, для причитаний М. В. Маджиной характерно распевание большинства слогов текста двузвучными мелодическими оборотами (Ю, № 5, 17). В ее репертуаре есть также напев, в котором эпизодически появляется внутриологовые мелодические обороты широкого диапазона, трихордовые распевы "песенного" характера (см. пример № 1).

Своеобразными формами внутрислоговой мелодики выделяется напев вопленицы из Средней Карелии П. С. Савельевой (см. пример № 2).

В качестве главного формообразующего начала мелодики карельских причитаний выступает повторность нескольких типических мелодических оборотов. Выделение мелодического оборота как наименьшей структурной единицы напева причитания происходит в результате взаимодействия ряда музыкальных и немusикальных факторов. Мелодический оборот напева причитания — это нисходящее мелодическое звено. Границей его является смена направления движения — восходящий шаг, верхняя которого становится началом следующего нисходящего звена. Границы мелодического оборота совпадают со словоразделом и с границами музыкально-ритмической ячейки. Иными словами, мелодические обороты напевов причитаний, как и их музыкально-ритмические ячейки, складываются в связи с интерпретацией поэтического текста, закрепляют и подчеркивают в нем определенные временные пропорции традиционного эпического стиха.

Звуковой объем мелодических оборотов — от секунды до сексты (при общем амблусе напевов от терции до сексты). Условно их можно разделить на две группы: первая — мелодические обороты, завершающиеся на I ступени лада; вторая — мелодические обороты, завершающиеся на любой ступени лада, кроме первой.

Если мелодических оборотов первой группы меньше, то по характеру движения они не менее разнообразны, чем мелодические обороты второй группы (см. таблицу I).

Нисходящая направленность мелодического движения — основной прием мелодического развертывания в карельских плачах. Она ка-

характеризует и строение каждого мелодического оборота ⁶, и их последование в композиции мелодистрофы — основной композиционной единицы напева. При этом и начальные и конечные звуки мелодических оборотов образуют нисходящую линию (см. пример № 3).

Таким образом, нисходящее движение определяет и композиционные функции составляющих его мелодических оборотов. Эти функции могут быть определены как "начальная", "продолжающая" и "завершающая". С функцией мелодического оборота связано соотношение его начального и конечного звуков. Так, в напевах наиболее распространенного квинтового амбитуса мелодический оборот второй группы (см. таблицу I), начинающийся квинтовым звуком (У IУ, У II) может быть начальным и продолжающим, а обороты этой же группы, начинающиеся с IУ, III и II ступеней — только продолжающими. В функции же завершения выступают только мелодические обороты первой группы (завершающиеся на I ступени лада). Мелодический оборот первой группы, охватывающий весь амбитус напева, может играть и особую роль в композиции напева мелодистрофы, появляясь в любой ее части как обособление диапазона напева, характера и направления его движения (см. пример № 4, 6).

Завершение мелодического оборота на первой ступени лада — очень важный фактор членения мелодистрофы. В том случае, если ее образует последовательность таких оборотов, каждый из них приобретает значение достаточно обособленной мелодической фразы (координирующейся с 4-8 или 8-10 слоговыми группами). Завершение же цели мелодических оборотов второй группы мелодическим оборотом с окончанием на I ступени лада образует развернутое и относительно завершённое построение, которое можно назвать *предложением* (координирующимся с группой слов, содержащей от 15 до 25 слогов). Целозначение часто соответствует стиху либо иной крупной части повествовательной строфы.

Мелодистрофа причитателя складывается из фраз и предложений и завершается речитацией на I ступени лада. Она, как и структура слоговой музыкально-ритмической формы плачей, обладает известной самостоятельностью по отношению к строению поэти-

⁶ Нарушение нисходящей мелодической линии восходящим пятком к верхнему движением внутрислоговой мелодики, либо повторностью отдельных сегментов мелодического оборота, не свмает общей нисходящей направленности мелодического движения.

ческого текста, что проявляется в разных формах, в частности, в несоепадении границ мелострофы с поэтической цезурой и даже словоразделом. Такие случаи немногочисленны. Они всегда возникают на фоне установившейся координации поэтической и мелодической строф и входят в круг выразительных средств, характерных для данного местного стиля или для данной вопленицы. Самостоятельность мелострофы проявляется и в том, что нередко с развитой поэтической строфой координируются две и даже три мелострофы.

Внутренние построения строфы — фразы и предложения — несимметричны, а последовательность их еще более подчеркивает асимметрию, столь характерную для жанра.

Таким образом, в напевах карельских причитаний ясно обнаруживается координация поэтического текста, слоговой музыкально-ритмической и мелодической форм на уровне исходных структурных компонентов: слово (словесная группа) — музыкально-ритмическая ячейка — мелодический оборот. Координация всех компонентов формы происходит на уровне строфы поэтического такта. Специфика данной формы наиболее ярко выражается в относительной композиционной самостоятельности каждого из ее компонентов, при сохранении основной тенденции, наиболее последовательно выступающей в строении поэтического текста: вариантной повторности элементов в свободных временных отношениях.

Причетные напевы трех основных местных стилей Карелии — северного, средне- и южнокарельского — предстают как три местных вида одного структурного типа.

Напевы с р е д н е к а р е л ь с к и х (сегозерских) причитаний строятся преимущественно из мелодических фраз, более развернутые мелодические построения — предложения — появляются в их мелострофах лишь эпизодически. Объединение этих небольших и достаточно завершенных мелодических построений в мелострофу происходит в результате постепенного сужения амбигуса фраз и образования нисходящей линии их вершин. Завершение одной из мелодических фраз (как правило, самой узкой по объему) речитацией на конечном звуке либо протянутым конечным звуком. совпадение этого мелодического каланса с окончанием поэтической строфы, пауза-дыхание — признаки окончания мелострофы сегозерского причитания (см. пример № 5).

В мелострофе с е в е р н о к а р е л ь с к о г о п р и -
140

читания преобладают крупные построения — предложения. Постепенное нисхождение из верхнего регистра напева в его нижний регистр изобилует вариантными повторениями как отдельных мелодических оборотов, так и целых фаз мелодического движения. Это предельно замедляет достижение конечной опоры и определяет координацию мелодистрофы с особо масштабной и многосоставной строфой поэтического текста. Большая протяженность мелодистрофы севернокарельского причитания сказывается и на закономерности собственно музыкального формообразования. Так, наряду с предложениями, завершающимися на I ступени лада, большую роль играют построения типа предложения, завершающиеся на II ступени (своего рода серединный каданс). Возможно, что обилие вариантных повторов традиционных мелодических оборотов порождает большую свободу их форм. Например, у М.В.Малкиной в напеве, выдержанном в традиционных формах, появляются необычные для причетного напева восходящие начальные обороты широкого диапазона, трихордовые мотивы.

Особую роль в строении мелодистрофы севернокарельской причети играют мелодические фразы в амбитусе всего напева, в которых происходит динамичный охват диапазона, без его постепенного развертывания. Такая фраза звучит как обобщенный тезис напева, обособливаясь вследствие этого от детализированного, постепенного развертывания мысли, господствующего в нем. Сочетание в мелодистрофе севернокарельского причитания конструкций типа предложения и фразы, свободное положение последних в композиции мелодистрофы подчеркивает в ней черты характерной для жанра асимметрии (см. пример № 6).

Мелодистрофа напевов в южнокарельских (ведлозерских) причитаний обладает чертами сходства с обоими описанными видами. Ее отличие заключается в том, что в ней наиболее развит принцип мелодической композиции, лишь намеченной в других местных видах мелодистрофы: она состоит из двух разделов, первый представляет традиционную последовательность предложений и фраз, а второй — последовательность мелодических оборотов, образующих восходящую волну, завершающуюся речитацией на I ступени (пример № 7).

⁷ Четкое разграничение двух разнонаправленных фаз мелодического движения встречается не во всех ведлозерских напевах. Ареал напевов, имеющих подобную композицию, должен быть уточнен. Данный вид вызывает непосредственные ассоциации с так называемым "рыбинским" былинным напевом.

Итак, на карелоязычной территории Карелии существует общий для всех местных традиций тип причетного напева. Три его основные разновидности характеризуют причетные традиции трех историко-этнографических районов Карелии, причем сегозерский вид этого напева (Средняя Карелия) выступает на фоне других местных напевов как "хранитель" наиболее простого его композиционного вида и основного мелодического тезиса напевов карельских квинтовых причитаний.

Л и т е р а т у р а

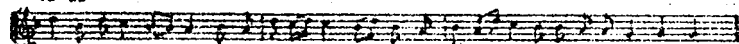
1. Васильева Е. Вепоская мелострофа в международных отношениях причетной традиции. — В кн.: Симпозиум — 79 по прибалтийско — финской филологии. Тезисы докладов. Петрозаводск, 1977.
2. Гиппиус Е. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий. — В кн.: Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.
3. Жрмунский В. Ритмико-синтаксический параллелизм в древнетуркском стихе. — Вопросы языкознания, 1964, № 4.
4. Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966.
5. Карельские народные песни. Сост. Л.М.Кернер. М., 1962.
6. Карельские причитания. Сост. А.С.Степанов, Т.А.Коски. Петрозаводск, 1976.
7. Кондратьева С. Карельская народная песня. М., 1977.
8. Лаугасте Э. Начальная и внутренняя аллитерация в восточных старинных народных песнях. — В кн.: Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по восточной филологии. Тарту, 1969.
9. О местных напевах карельских причитаний, тезисы докладов конференций "Музыкальный фольклор финно-угорских народов: архаика и современность". Таллин, 1969.
10. Песни Карельского края. Сост. и автор вступительной статьи Т.Краснополюская. Петрозаводск, 1977.
11. Проблемы изучения музыкального фольклора русского и финно-угорских народов Карелии Северо-Запада, Петрозаводск, 1977.
12. *Luunis A. Karjalain runosävelmät juhlakaisi. Helsinki, 1930.*
13. *Werner M. Die Ursprünge der Lurik. München, 1924.*

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Погребальное причитание (при обмывании тела)

♩ = 86

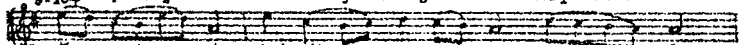


Val-ka-ka val-li-mai-se-ni val-ta-jon. Se-mi-sien val-ke vii-ik zi vii-och syntu-eh.
 СЫЧОНТА ПОНО ВПЕСТОВАВНУЮ (ДР) СЛАВНЫХ ЛАБЕДЕЙ БОЖИНЫ К БЕЛЫМ
 ПРЯРОДМ ЛРН.

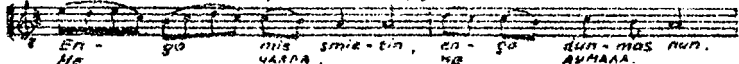
Пример 2

При получении похоронной

♩ = 104



KA TAI KIIP TUL di VU-TOI-O-ZA-EO
 КА ТАИ КИП ТУЛ ДИ ВУ-ТОИ-О-ЗА-ЕО

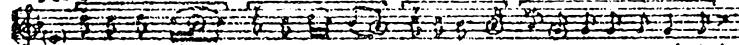


EP-90 NIS SMIE-TIN, EP-90 DUN-MOS NUP.
 ЕП-90 НИС СМИЕ-ТИН, ЕП-90 ДУН-МОС НУП.

Пример 3

Причитание гробовщикам

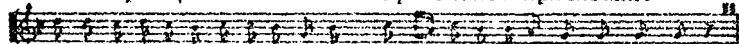
♩ = 208



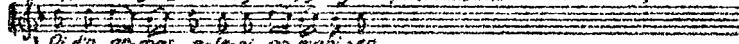
Mi-tu-ka-vo pui-hu-zu no ipui-se-di no-di-se-di iut-jit-tu?

Пример 4

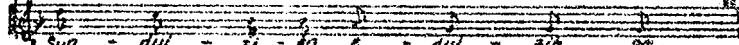
Погребальное причитание



Di-dex jo i-go vi-xi ai-dai-zi-zi it-ku-les-uyi-idi-ty it-ku-sol-les
 ДИ-ДЕХ ЖО И-ГО ВИ-ХИ АИ-ДАИ-ЗИ-ЗИ ИТ-КУ-ЛЕС-УЙИ-ДИ-ТИ ИТ-КУ-СОЛ-ЛЕС



Di-d'o ar-moz o-le-ni or-mati-ep
 ДИ-Д'О АР-МОЗ О-ЛЕ-НИ ОР-МАТИ-ЕП

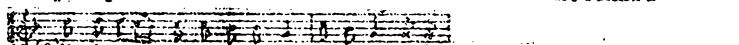


SUP - dyl - zi - an e - dyl - aia pa.
 СУП - ДИЛ - ЗИ - АН Е - ДИЛ - АИА ПА.

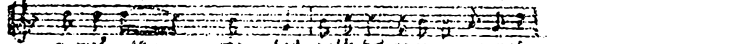
Пример 5

Свадебное причитание матери новости

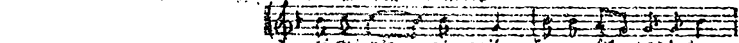
п. Сальга



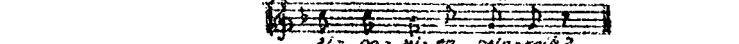
Mi-da vai vep-otap-poi-ken vihap-ia ai-i,
 МИ-ДА ВАИ ВЕП-ОТАП-ПОИ-КЕН ВИХАП-ИА АИ-И,



o-tal ai - ma - hat kalle-ko kapa kai-no-zeo,
 О-ТАЛ АИ - МА - ХАТ КАЛЛЕ-КО КАПА КАИ-НО-ЗЕО,



ai-sai-xie ai-9o-ih za-ve-dit kert-tud
 АИ-САИ-ХИЕ АИ-9О-ИХ ЗА-ВЕ-ДИТ КЕРТ-ТУД



ai-9o-ni-ep dain-koi-9
 АИ-9О-НИ-ЕП ДАИН-КОИ-9

в месте (чужих) возвращены?

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 6

Причитание на рукобитье

пос. Калевала

Nin-dah, luu-vis hy - vA - se - ni
tu - han-sien rup - li-en maksA-vat
lu-li - tuo-hun - si - set e - sih luu - ve - - en

Spuas-su-sion tu-non luo-jit-to-lit?
On - mak-ro o - mist luuve-hui-sitas ru - pi - e-ut
luu - non o - matomih vie-ra-hih luu
vi - (ijt) - ta-masih tunnon olette-to-mih,

Kai-ken-se luu - ve - hen-se i - kai - sek - se - ni.

Пример 7 Погребальное (при закрывании гроба)

LAINAJSU-LA-VA-d SUSIE-dAIZE-di NIE-reh-telgid KALLISTU NIN OITMOSU KA-ZEL-LA
(SÄ) ЛАСКОВНЕ СОСЕДИЦКИ НЕ СПЕШИТЕ ДЕРЖУЮ МНОГОТРУДНО ПОКРОВАТЬ.
2. VUOLA JO NAI-PE ДАЙТЕ ЖЕНЩИНЕ
JAL - pi - mai-se-d KAVAI - se-di KALLIS-tu di on-tpostu KRALICEKKA
ПОСЛЕДНИХ РАЗОЧКИ СЕ-ДИ КАЛЛИС-ТУ ДИ ОН-ТПОСТУ КРАЛICEKKA
ДОРОЖУЮ МНОГОТРУДНО ПОКРОВАТЬ.

Мелодические обороты первой группы

is-tunt-doi-mai-pai-ze-ä(i) väikkain o-letti ai-jai-zet o - zal - li - zert
 Mi-da vai vielo-kaan mi-män kalle-het aa-aa kauri-ket kauri-da ma-aien ne-m
 val-mien eyn-ty-sih ma-s - Voo-ta jo ru-ko-ten siltä ku-jin lauji kes-kuu
 var-du- on lül-duro an - gori da ve-roizat is-tut-te-limme
 ill(i)ma si-la pez-ka kaur - ta - lo - mat
 ku-da-ma-ne on min-to ot-ta-min o-ma-mua va - la - ja
 o - mien kau-ko mi-män i - gk - äit kodi-äi-jo lan-du - ru kom

Мелодические обороты второй группы

i-me-het pi-dax jo ottamasi omist kua jst .. ta - kit
 oi d'o ar-maz ar-ma-hi-en autrieffuoi-ke sun - ty - nh
 val-kuun-kuun-kuun-kuun ke - rat lo-ten i-vin oia-toi g'e - r(i) byotta - ai
 jor-ta val-tien kuitaan kuitaan ne kordazi la ho-ti
 au-va-puu-har-äis o - m. ka-ni kauri-ka-si-ze-ä(i)

**ЗИМНИЕ ВЕЛИЧАЛЬНО-ПОЗДРАВИТЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ
С ОБРАЩЕНИЯМИ И РЕФРЕНАМИ "ТАУСЕНЬ" И "КОЛЯДА"
В РУССКИХ И МОРДОВСКИХ ПОГРАНИЧНЫХ СЕЛАХ**

Обряды колядования в канун рождества и Нового года, то есть в период зимнего солнцестояния, распространены у всех земледельческих народов Европы, в том числе и у восточных славян¹. Группы колядующих обходят дворы, поют величально-поздравительные песни, за которые хозяева одаривают их деньгами и всякой снедью (пирогом, лепешками и т.д.). В прошлом этот обряд имел магическое значение: предполагалось, что он способствует плодородию и приплоду скота в наступающем году.

Восточнославянские и прежде всего русские и украинские святочные обряды обхода дворов и приуроченные к этим обрядам песни привлекли к себе внимание еще в конце XVIII столетия и получили в те годы и позднее яркое отражение в русской классической литературе, а также были многообразно представлены в русской опере. Им посвящено множество специальных исследований. Еще в 1837 году И.Снегирев писал: "Как священный канун рождества Христова у помещан в разных краях России называют Колядою, так канун Нового года — то Васильевским вечером, или богатым вечером, то Авсенем, Овсенем и Усенем, Говсенем, Тауценем и Таусенем в Рязанской, Владимирской, Симбирской, Нижегородской и, частично, в Пензенской губернии, а в некоторых сторонах Коледою и вместе Коледою и Таусенем..." (19).

Особенно большой вклад в изучение величально-поздравительных песен внесли советские исследователи. Из последних работ на эту тему следует прежде всего назвать монографию В.Чичерова о зимнем периоде русского земледельческого календаря (20), лекции о русских и украинских колядках, читанные в Московской консерватории К.Квнткой (12), исследования: В.Головского о традиционных музыкально-ритмических формах украинских колядок (4), И.Земцовского о мелодике календарных песен (8), З.Можейко о традиционных типах напевов зимних поздравительных песен белорусского Полесья (10),

¹ По мнению известного советского ученого Д.Зеленана, восточнославянские святочные обряды сохранили пережитки христианских традиций, античных календ и сатурналий, а также местных языческих ритуалов (25).

П. Богатырева о магических верованиях и обрядах Закарпатья (1), ряд статей в сборнике "Зимние праздники", опубликованном Институтом этнографии им. Миклухо-Маклая АН СССР (11). Из последних публикаций следует отметить статью А. Розова (17). Значительно менее изучены исторические взаимосвязи русских и финно-угорских зимних святочных обрядов обхода дворов и сопровождавших их песен.

Между тем на исследованной нами территории русско-мордовского пограничья - в междуречье Волги и Оки и их притоках ² - напевы и тексты русских и мордовских зимних величально-поздравительных песен (сопровождающих обряд обхода дворов в канун рождества и Нового года) обнаруживают заметные черты сходства, которые привлекли к себе внимание еще в конце прошлого столетия. Так, в заметке Вл. Веселовского, опубликованной в 1882 г. в "Пензенских губернских ведомостях", сообщается: "Вечером под Новый год, гулявшая с самого начала Рождества деревня затихает, девушки и парни уходят на посиделки, подростки наряжаются на улицу, ...а под окнами уже слышны голоса: "Кричать что ль Таусеньки?" Если после исполнения "Таусеня" вознаграждения не следует, то в адрес хозяев поется "ругательная" песня. При этом взрослые девушки поют свои песни, а подростки, моложе 14 лет, составляют особые партии "таусеньки", и песни их имеют более нахальный характер... Обойдя деревню, девушки сходятся на посиделки в малосемейную избу, сюда приходят парни с угощениями и гармошками" (15).

Описания колядований, проходивших в эрзянском селе Сухой Карабулак Саратовской области, даны в "Мордовском этнографическом сборнике" академика А.А. Шахматова: "Колядуют накануне рождества утром. Дети оденутся, обуятся, возьмут мешки, и каждый с товарищем пойдет колядовать под окошками. Все поют колядки на один голос, и все колядовщики поют на один мотив" (23).

Там же описан обряд колядования и в мордовском селе Орники Саратовской области: утром в рождественский сочельник ребятишки лет 6-10 также ходили колядовать. "...Остановившись перед

² Настоящая статья основывается на материалах фольклорных экспедиций 1968-1978 г. Автором статей и студентами ГИИИ им. Гнесиных исследованы 40 русских и 25 эрзя-мордовских сел Саратовской, Пензенской, Ульяновской, Кузнецкой, Горьковской областей в МАССР. Использованы также некоторые опубликованные материалы, относящиеся к данному ареалу (5, 13, 14, 16, 18).

огнями избу и построились в ряд, они пели: кончат ребята колыду, и им выносят специально испеченные лепешки "колядашки" (23). В то же время ряд наблюдателей отмечает специфические мордовские рождественские обряды.

В заметке, опубликованной в тех же губернских ведомостях в 1886 году, Н. Прошин рассказывает, что мордовский крестьянин поздно вечером гадает о будущем урожае, затем, в семье земледельца обычно совершается "моляи" с целью обеспечения плодородия в наступающем году, а по окончании ритуала приходит черед песням и пляскам (15).

Сведения о русских и эрзя-мордовских зимних овяточных обрядах, собранные нами в 1968-1978 годах в междуречье Оки, Волги и их притоков, подтверждают опубликованные ранее описания конца прошлого столетия.

В этом регионе мы записали два вида зимних величально-поздравительных песен, которые пелись при обходе дворов как местным русским, так и мордовским населением: песни с припевами "Колыда" и песни с припевами "Таусень". Исполнители называют их "колыдаи" и "таусеньки".

В одной группе русских и мордовских сел этого ареала³ распространены только первый вид таких песен - с припевом "Колыда" - и поются они в канун рождества. В другой группе как русских, так и мордовских сел⁴ распространены только второй их вид - с припевом "Таусень" - и поются они в канун Нового года. Наконец, в третьей группе⁵ сел распространены песни и с тем и с другим припевом. Причем, песни с припевом "Колыда" поются в этих селах в канун рождества, а песни с припевом "Таусень" - в канун Нового года. Но в единичных селах песни с припевами "Таусень" и "Колыда" поются под Новый год на один и тот же напев, одна за другой (18).

Припевное слово "Таусень" в качестве начального обращения или рефрена распространено в русских селах исследованной нами терри-

³ Села Жадовка Ульяновской области; Радищево, Вачелай Пензенской области; Сухой Карабулак, Оркино, Новозахаркино Саратовской области; Чиндяново, Шугурово МАССР.

⁴ Тарлаково, Ета Пензенской области; Ключи, Березовка Саратовской области, Шагаево, Нехорошево, Василёвка, Санин, Орловка, Шутылово, Кистенево Горьковской области; Коромысловка Ульяновской области.

⁵ Иванцево Горьковской области, Новиковка Пензенской области, Мокрое Саратовской области.

тория в нескольких версиях (авсень; овсень, осень; ой овсень; ох авсень; боу овоень; бай авсень; баусим; цай овсень; той усень; та ой овсень; да то овсень; тоусень; тайсень; тауси; таузи; тау-оли; таоёсинь; тауси-мауси; таусень-баусень). Самая распространенная форма этого обращения - "Таусень" ⁶.

В мордовских селах нами записаны формы "Таусень", "Таусин", "Таусеня", "Тауси".

Припевное слово "Коляда" встречается лишь в качестве зачинного обращения в единственной форме.

Поэтические тексты русских величально-поздравительных песен с припевами и обращениями "Коляда" и "Таусень" подразделяются на три группы.

К первой относятся величания, адресуемые одному из членов семейства, они поются чаще с припевом либо с обращением "Таусень", реже с обращением "Коляда". Величания, обращенные к молодым парням или девушкам, бытуют одновременно и в качестве свадебных величаний с припевом "Ой да люли, люли" (и родственными ему) или без припева ⁷.

Ко второй группе относятся величания, адресуемые всей семье. Среди них отметим широко известный сюжет "Три терема". В эту группу входят также песни вопросно-ответной формы:

⁶ М. Фасмер в "Этимологическом словаре русского языка" так объясняет происхождение слова Таусень: "таусень "сочельник", авсень-таусень - припев рождественских коляд, откуда таусенить "петь рождественские коляды". Ср. авсень "1-е марта, первый день весны", которое объяснялось выше из овсень от весна. Элемент -т-, возм., происходит из та (см.) или ты + овсень. Иначе Владимир у Маркова ("Этногр. Обзор.", 63, 52), который предполагает овсень тай усень. Якобсон (Гул, I/2, 1959, стр. 273) полагает, что нельзя отрывать эти слова от таусиний, см. ниже, түсін "крестьянская рубаха из синей конопля", др. русск. синь "синеватый", сюда же др. русск. просинь "январь" и близкие названия января и декабря в др. слав. языках. Он констатирует здесь чередование в: і. - у". (См. 22). В то же время К. Самородов считает слово "Таусень" связанным с мордовским обрядом, поскольку "Таусей" по поверьям мордвы - бог свиней. (См. 24).

⁷ В поэтических текстах этой группы преобладают зачины: "Уж ты клюковка (ягодка, земляниченька) красна" - девушке; "Как у кочета-головушка краснехныка" - жене, дочке хозяйна; "Летела же пава" - девушкам, шуточная - родственникам; "Среди-то двора свет в Марьяна (Иванова)", "Как у месяца золоты рога" - девушке, жениху, либо женатому мужчине; "Не летай-ка ты, соколик, высоко" "А кто у нас холост" - парню.

- Уж ты, зайныка, горностаинька,
Ты где была? - Коней пасла.
- А где кони? - За вратами стоят... 8

Подобные кумулятивные песни широко распространены в мордовских селах 9.

- Томбам лангыкс каша чакш. - На шестке горшок с кашей.
- Каша чакшнсь косо? - Горшок с кашей где?
- Псакась сэвезе. - Кошка его съела.
- Псакась косо? - Кошка где?

К третьей и последней группе относятся похвальные и кортительные припевки-выпрашивания отдариваний. Эти припевки поются и взрослыми и детьми.

Эрзя-мордовские зимние величально-поздравительные песни при обходе дворов с обращениями к Коляде и Таусеню частично родственны русским колядкам второй и третьей группы. Но наряду с этим в их текстах ярко выявляется национально-своеобразная ритуальная форма благопожеланий плодородия, изобилия, приплода скота, рождения детей. В русских селах не встречаются, в частности, подобные мордовским песенные тексты, содержащие пожелания урожая и прибавления семейства с характерным для них поэтическим образом голубки, "воркующей в предчувствии рождения мальчиков" (6, с. 486-487). В ряде случаев эти песни включаются в мордовский свадебный обряд, где имеют ту же направленность ритуального благопожелания (21, с. 231-232):

Коляда, коляда
Тупурум-тапурум
Дазай, уреж сыкоро,
Бути максат сыкоро, -
Ашо пря цёра чачт...

Коляда, коляда,
Тупурум-тапурум,
Тетушка, дай лепешку,
Если дашь лепешку,
Белоголового мальчика родишь.

В напевах русских и мордовских зимних поздравительных величаний наблюдаются черты сходства и различия. Наиболее определенно

8 У русских песни диалогической формы встречаются не только среди зимних поздравительных величаний, но и в качестве "байки" (записана А. Медведским в 1972 г. на Ычегде), в качестве шуточной песни (записана В. Харьковым в Московской области), в качестве детской потешки (записана в Курской области; 2).

9 В. Евсеев, наблюдавший песни в форме диалога у коми, удмуртов, саамов, предполагает, что они возникли на финно-угорской почве: "Эмоционально-насыщенное выражение протрастственных связей при помощи анафоры в форме диалога из кумулятивных песен перешло в наиболее древние тексты некоторых карело-финских эпических песен (7, с. 193-195). Тот же прием изложения в форме диалога В. Евсеев находит в карело-финских трудовых охотничьих заклинаниях.

сходство проявляется в характере их интонирования. И русские и мордовские величания интонируются как напевно, так и в характере припевок, причем сами исполнители считают, что зимние величания не "поют", а "кричат".

В русских селах напевно интонируются величально-поздравительные песни, адресованные одному из членов семейства и частично обращенные ко всем членам семейства. Припевочный же характер интонирования встречается иногда в песнях, обращенных ко всем членам семейства, и, непосредственно, в припевках – выпрашиваниях от дариваний. В мордовских селах нет определенной прикреплённости характера интонирования к поэтическим текстам.

Формы напевов русских и мордовских песен с обращениями "Коляда" и "Таусень" подразделяются на три вида. Первый составляют русские и мордовские одностиховые напевы, в которых обращение предшествует каждому полустиху смыслоносущего текста (см. пример № 1), либо следует за ним (см. пример № 2).

Мелодия обращений повторяет здесь мелодию слоговой группы смыслоносущего текста.

Во втором виде напевов разделы смыслоносущего текста, представленного стиховым построением (одночастным или двухчастным), чередуются с обращениями "Коляда" или "Таусень", как правило выступающими в форме рефренов. Обращение может быть однократным (см. пример № 3) или двухкратным (см. пример № 4).

В первом случае длительность рефрена равна полустиху, а во втором – стиху. В мордовских песнях формы второго вида не встречаются.

Третий вид русских и мордовских зимних поздравительных величаний составляет припевки, в которых мелодии на слова обращения "Коляда" и "Таусень" поются только один раз в начале песни. Напевы такого вида представляет собой повторение коротких мелодий, которым соответствует одна слоговая группа поэтического текста. Поэтический текст в этом случае складывается из неравных блоков слоговых групп, образующих форму типа тирады (см. пример № 5).

Напевы обращений "Коляда" и "Таусень" ("Овсень") распространены в трех музыкально-ритмических формах (МРФ): дактилической (♩ ♪), анапестической (♪ ♩) и спондеической (♩ ♩).

Дактилические МРФ встречаются по преимуществу в зачинных обращениях песенных напевов, спондеические – в равной мере как в

песенных напевах, так и в напевах типа припевов; анапестические МРФ наиболее характерны для напевов типа припевов, интонированных говорком. В напевах дактилической и анапестической МРФ краткое музыкальное время равно либо одному краткому времени основной части напева (см. пример № 5), либо двум кратким временам основной части песенного напева (см. пример № 6), так же как долгое время равно иногда одному долговому, иногда двум долгим временам раздела смысловесного текста. В спондеических же МРФ краткое и долгое времена всегда равны кратким и долгим временам основной части смысловесного текста (см. пример № 7).

В том случае, когда одно краткое и одно долгое музыкальное время равно двум кратким и двум долгим временам, ритмическая оппозиция припева выражена наиболее ярко.

Наиболее распространенными МРФ обращений "Колда" и "Таусень" являются однородные дактилические, анапестические и спондеические формы. Неоднородные же МРФ, представляемые сочетаниями этих форм, встречаются значительно реже. Нами записано также пять очень редких, почти неповторяемых музыкально-ритмических форм (см. таблицу I).

Мелодические формулы обращений "Таусень" и "Колда" с дактилической МРФ нередко основаны на интонации клича (3), которая выступает в мелодических формулах обращений в виде восходящего или нисходящего квартового или квинтового мелодического шага. Основной опорный звук напевов типа клича выступает реже в открытой, обнаженной форме как один тишущийся звук, чаще в форме, смягченной в качестве двузвучий, либо одного или двух созвучий на одном слоге (см. пример № 8).

Внутрислоговая мелодия долгого слога рефрена подчеркивает песенный характер напева рефрена. В мелодических формах рефренов различаются следующие виды:

а) напевы, основанные на интонации кварты (реже квинты) между начальным долгим и конечным кратким временем, а также обязательный интервал кварты между последним и предпоследним ологом рефрена (в каденции) при нисходящем движении мелодической линии рефрена (см. пример № 4);

б) интонация кварты (квинты) между начальным долгим и конечным кратким временем с обязательным интервалом квинты в каденционном обороте при нисходящем движении (см. пример № I);

в) напевы, содержащие восходящий квартовый шаг нижнего звука (см. пример № 9).

Если мелодические формы рефренов первого и второго видов в подавляющем большинстве случаев завершаются нижним опорным звуком, то мелодические формы рефренов третьего вида завершаются либо квартовым (верхним) тоном восходящей линии напева, либо его заменой по звукам терцового ряда (см. таблицу 2).

Напевы раздела смысловесного текста в русских и мордовских зимних поздравительных величаниях подразделяются на две группы, в зависимости от соотношения их с напевом раздела рефрена-обращения.

В первую группу входят напевы, в которых повторяются мелодические интонации кварто-квинтового шага, причем в одногласном изложении напева эта интонация может быть и восходящей, и нисходящей как заполненной мелодическим движением, так и незаполненной (см. пример 10).

В ансамблевом исполнении она также встречается: а) заполненная поступенным движением (в нижнем голосе; см. пример № 11); б) незаполненный квартовый шаг (в верхнем голосе; см. пример № 12); в) звучащая одновременно в соотношения верхнего и нижнего голосов, подобно ансамблевому бурдонизирующему звучанию мордовского многоголосия (см. пример № 13).

Вторую группу составляют напевы раздела смысловесного текста величаний припевочного склада, в которых мелодии строятся из тех же секундовых либо терцовых мелодических ячеек (соответствующих трех-четырёхслоговой группе), что и мелодия раздела обращения-рефрена.

Подытоживая сказанное, отметим, что напевы записанных нами мордовских зимних величально-поздравительных песен близки напевам русских песен, тогда как тексты мордовских песен сохраняли более ранние формы магии плодородия земли, приплода скота, прибавления семейства. Если в мордовских песнях отсутствует развитая типология поэтических текстов, то в русских нет строго ритуальных бытовых благопожеланий, характерных для мордовских песен.

1. Богатырев П. . Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
2. "Великорусс в своих песнях, обрядах..." - "Материалы, собранные и приведенные в порядок П.В.Шейном", вып. I. Спб, 1898, № 105.
3. Гишпиус Е. . "Об ареальном исследовании русской народной вокальной музыки в областях украинского и белорусского пограничья". Доклад. Рукопись. 1980.
4. Готовский В. . У истоков народной музыки славян. М., 1971.
5. Добровольский Б. , Колпакова Н. Русские народные песни Поволжья. М.-Л., 1959.
6. Евсеев В. Исторические основы карело-финского эпоса, кн. 2. М.-Л., 1960.
7. Ергеев М. . Избранные труды, т. II. Народные песни мордвы. Саранск, 1963.
8. Земцовский И. . Мелодика календарных песен. Л., 1971.
9. Земцовский И. . Пoesия крестьянских праздников. Л., 1970.
10. "Зимовые песни". Минск, 1975.
11. "Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы XIX-XX веков", "Зимние праздники". М., 1973.
12. Квитка К. . Колядки (рукопись, архив Кабинета народной музыки МОЛПК, 12/167).
13. Лядов А. . Песни русского народа. М., 1959.
14. Некрасов И. . Пятьдесят песен русского народа для мужского хора из собранных И.В.Некрасовым и Ф.М.Истоминным в 1894, 1895, 1896, 1897 г. Положил на голоса И.В.Некрасов. Спб., 1901.
15. "Пензенские губернские ведомости (неофициальная часть)", 1882, № 197; 1886, № 23, 24.
16. Римский-Корсаков Н. . Сто русских народных песен. М , 1977.
17. Розов А. . Проблемы систематизации колядных песен в своде русского фольклора. - "Русский фольклор", ХУП. Л., 1977.
18. Руднева А. . Русские народные песни Московской области. М., 1964, № 14.
19. Снегирев И. . Русские простонародные праздники и оуевренные обряды, вып. 2. М., 1837.

20. Чичеров В. Зимний период русского народного земледельческого календаря XIV-XIX веков. М., 1957.

21. "Устно-поэтическое творчество мордовского народа". Саранск, 1972.

22. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка, т. IV, М., 1973.

23. Шахматов А. Мордовский этнографический сборник. Спб., 1910.

24. "Этногенез мордовского народа", Саранск, 1965.

25. *Russische (Ostslawische) Volkskunde von Dmitrij Zelenin, Berlin und Leipzig, 1927, "Weihnachtszeit", § 152, 153).*

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



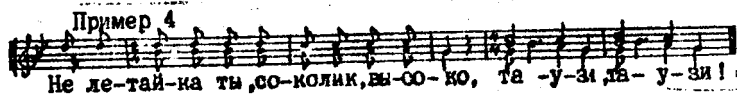
Ко-ля-да, ку-дыкили калядан За-ро-ды нас бог та-у-сень!

Пример 3 (эх)



Ле-тела же па-ва, ле-рыш-ки ро-ня-ла, та-у-сень!

Пример 4



Не ле-тай-ка ты, со-колик, вы-со-ко, та-у-зи-ла-у-зи!

Пример 5



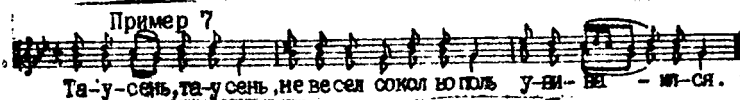
Та-у-сень, та-у-сень, пе-тя киш-ки ле-пуш-ки.

Пример 6



Ко-ля-да, тей-тинь чи-зе рош ту-ва!

Пример 7



Та-у-сень, та-у-сень, не весел сокол ю-поль у-ви-ви-м-ся.

Пример 8 Пример 9

Та - у - сень! Та - у - сень! Та - у - сень! Ко - ля - да, а - вам ча - им - м.

Пример 10

Ко - - ля - да, пи - зне пря - со ка - ша чакш.

Пример 11

Та - у - сень! Уж ты я - год - ка крас - на,
Та - у - сень! Во сы - ром бо - ру рос - ла.

Пример 12

Та - у - зи, та - у - зи! Ле - тела же па - ва, Перышки роня - ла.

Пример 13

Ко - ля - да, ко - ля - да, ша - чень св - ро ша - чо - зо.

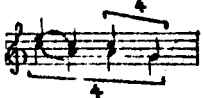

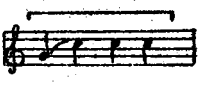

ТАБЛИЦЫ

Таблица I

	Однородные музыкально-ритмические формы с неповторяемым обращением	Однородные музыкально-ритмические формы с повторяемым обращением	Неоднородные музыкально-ритмические формы с повторяемым обращением	Однородные и неоднородные музыкально-ритмические формы, встречающиеся изредка
В ритмические	 ТА - У - СЕНЬ	 ТА - У - СЕНЬ, ТА - У - СЕНЬ  ТА - У - СЕНЬ, ТА - У - СЕНЬ	 КО - ЛА - ДА, КО - ЛА - ДА	 ТА - У - СЕНЬ
Аналогические	 КО - ЛА - ДА	 КО - ЛА - ДА, КО - ЛА - ДА	 ОБ - СЕНЬ, КО - ЛА - ДА  ТА - У - СЕНЬ, ТА - У - СЕНЬ	 ТА - У - СЕНЬ, ТА - У - СЕНЬ  КО - ЛА - ДА
Сложные		 ОБ - СЕНЬ, ОБ - СЕНЬ  А КА - ЛА - ДА, КА - ЛА - ДА	 ТА - У - СЕНЬ, ТА - У - СЕНЬ	 ТА - У - СЕНЬ, ТА - У - СЕНЬ
В форме II периода				 КО - ЛЫ - КО, КО - ЛЫ - КО

ТАБЛИЦА

Таблица 2

I	II	III
		
		
		
		
		
		
		

От составителя	3
--------------------------	---

I.

Е.В.Гиппиус (Москва). Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья	5
--	---

Б.Б.Ефименкова (Москва). Свадебная песня в среднем течении реки Юг	14
--	----

II.

Т.В.Кирюшина (Москва). Календарные песни бассейна реки Унки	48
---	----

Е.Б.Резниченко (Москва). Поморские "свадебные стихи" как особый вид северной причеты	64
--	----

Е.А.Геворкян (Москва). О роли мелодико-фактурных типов в песенных традициях русских сел верховьев Северского Донца	79
--	----

Т.В.Дигун (Москва). О многоголосном строении протяжных песен Северского Донца	93
---	----

III.

Л.К.Сальманова (Уфа). Свадебные причитания башкир Аргаяшского района Челябинской области	103
--	-----

З.К.Кыргыз (Кызыл). Тувинские сказки и героические сказания (тоол), их мелодический и стиховой строй	120
--	-----

Т.В.Краснопольская (Петрозаводск). О напевах карельских причитаний	130
--	-----

Т.М.Аналичева (Москва). Зимние величально-поздравительные песни о обращениями и рефренами "Таусень" и "Коляда" в русских и мордовских пограничных селах	146
---	-----

Традиционное народное музыкальное
искусство и современность
(вопросы типологии)

Сборник трудов, вып.60. М., 1982.

Ответственный редактор - Енговатова Маргарита Анатольевна

Редактор Федотова Е.К.

Технический редактор Орлова Р.И.

Корректор Месина-Полякова А.В.

Тамплян 1982 г., поз.86.

Подписано в печать 24.ХІ.82. Л - 52139

Формат 60x90/16. Бумага для офсетной печати. Печать офсетная.

Печ.л. 10 Учетн.изд. 10,26

Тираж 500 Заказ 102 Цена 1р.50к.

Государственный музыкально-педагогический институт
имени Гнесиных, редакционно-издательский отдел.

Москва, ул.Воровского, 30/36

Ротапринт печатно-множительного производства ВНИИЭСХ

1 р. 50 к.