

**ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТЕКСТ :  
ФУНКЦИЯ И СТРУКТУРА**

Министерство культуры Российской Федерации

Российская Академия музыки

им. Гнесиных

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТЕКСТ: ФУНКЦИЯ И СТРУКТУРА

Сборник трудов

Вып. I2I

Москва 1992

Фольклорный текст: функция и структура. Сб. тр.  
Вып. 121 / РАМиг. М., 1992. - 158 с.

Ответственный редактор и составитель М.А.Енговатова

Сборник объединяет статьи представителей одного из направлений в современной отечественной музыкальной фольклористике - структурно-типологического. Материалом исследований служат разные жанры русского фольклора (плачи, календарные и хороводные песни).

Адресован исследователям фольклора, преподавателям музыкально-фольклорных дисциплин, исполнителям народной музыки

Печатается в соответствии с решением  
редакционно-издательского совета

ISBN 5-7196-0316-x

© РАМиг, 1992 г.

Проблема соотношения функции и структуры фольклорного текста — одна из центральных для структурно-типологического направления в музыкальной фольклористике, представленного в этом сборнике. Исходя из положения, что жанр есть типизация структуры под воздействием социальной функции и содержания (определение дано профессором Е.В.Гишпиусом), исследователи, занимаясь типологией форм любого жанра, вносят свой вклад в изучение проблемы соотношения функции и структуры.

Именно в таком традиционном аспекте дана проблема в некоторых работах (И.Федоренко, И.Никитиной), содержащих аналитическое описание структур в локальных традициях русской лирической песни. Вероятно трудно найти другой жанр в русской песенности, который был бы выражен столь большим разнообразием структур, как лирическая песня. Освещение данного жанра в литературе на сегодняшний день далеко не полно, и потому каждая новая работа — ценный материал, помогающий формировать представление о сложной структуре жанра в масштабах русской традиции. В упомянутых выше статьях анализ структур ведется на всех основных уровнях организации текста: ритмическом, многоголосном, ладово-мелодическом. В меньшей мере в них затрагивается специфика интонирования. Этому вопросу посвящена статья Е.Резниченко, в которой автор показывает, что в отношении плачей интонирование оказывается структурно значимым компонентом, обусловленным спецификой функции плачевых напевов. Исследовательский материал статьи заставляет по-новому взглянуть на некоторые северные плачевые традиции, в которых вообще отрицалось музыкальное интонирование как таковое. Автор делает попытку объяснить анализируемое явление с семиотических позиций.

Не всегда функция, определяющая жанр, выражает себя в локальной традиции в структурах, объединенных едиными стилистическими закономерностями, что может быть связано как со спецификой самого жанра, так и с особенностями той или иной региональной традиции. В таком случае существенно, предстает ли данный набор структур как случайный, или их корпус все-таки объединяется в единое целое. Этому вопросу и посвящена статья М.Енговатовой, в которой выявляются принципы системной организации хороводных песен в одной из локальных традиций жанра.

Новый аспект проблемы соотношения функции и структуры возник в последние годы при исследовании календарных песен восточных славян. Замеченный здесь механизм жанрового переосмысления структур (ритмических и мелодических типов) и даже целых напевов позволил существенно расширить наши представления о соотношении функции и структуры и заставил по-новому взглянуть и на категорию жанра в пласте календарных песен, на механизм формирования локальных календарных традиций. Данным вопросам посвящены статьи Л.Винарчик (весенний календарь) и О.Пашиной (жизненные песни). Особая структура жанра масленичных песен – их бифункциональность в русской традиции – определила особый ракурс работы Е.Дороховой, проследившей тяготение структур масленичных напевов к той или иной жанровой функциональной доминанте.

В заключение отметим, что представленные в сборнике статьи охватывают довольно большой жанровый диапазон (календарные, хороводные, лирические песни, плачи) и широкую географию: в них рассматриваются материалы, записанные на коренных русских территориях – в западном регионе (работы Е.Дороховой, Л.Винарчик, О.Пашиной, И.Федоренко), в южном (статья Е.Дороховой) и северном (статьи Е.Резниченко, И.Никитиной), а также на территории позднего вторичного формирования песенных традиций (статья М.Енговатовой). Материал, представленный в различных, подчас типологически сильно отличающихся традициях, позволяет показать, что набор релевантных структурных признаков в каждом жанре и в каждой традиции может обладать своей спецификой, выявление которой и есть задача исследователя.

## МАСЛЕНИЧНЫЕ ПЕСНИ В РУССКОЙ КАЛЕНДАРНОЙ ТРАДИЦИИ

Объектом данного исследования избран жанр масленичных песен, широко распространенный на русской этнической территории, а на белорусской и украинской встречающийся лишь в областях, пограничных с русскими. Пока не существует специальных работ, посвященных масленичным песням, не описаны структурные закономерности напевов этого жанра, не определена территория его распространения.

Нельзя обойти вниманием и тот факт, что в различных локальных песенных системах масленичными могут называться песни самых разных жанров (лирические, хороводные, плясовые), исполняемые на масленичной неделе. В некоторых традициях они являются единственным музыкальным наполнением данного календарного периода, в других – присутствуют наряду с собственно календарными масленичными песнями, которые и представляют собой предмет нашего рассмотрения.

Этномузыковеды прошлых лет считали сферой своей компетенции лишь закономерности музыкального склада напевов и не касались особенностей их функционирования в традиции, а также того этнографического контекста, в котором эти напевы существуют. В настоящее время очевидна недостаточность подобного чисто музыковедческого описания, тем более недопустимая при изучении обрядового фольклора.

Для того чтобы определить семантику напевов, их глубинный смысл, функцию в обряде, наконец, их место в системе данной традиции, необходимо привлекать как обрядовый контекст данных напевов, так и широкий круг связанных с масленицей мифологических представлений. За последние годы в отечественном этномузыкознании уже осуществлен ряд региональных исследований календарных традиций, в которых утверждается это важнейшее методологическое требование современной науки /1; 2; 14 и др./.

Являясь одним из узловых моментов народного календаря, масленичный обрядовый комплекс издавна привлекал внимание этнографов и филологов своей многосоставностью, допускающей возможности различной трактовки содержащихся в нем элементов. В этнографических исследованиях выделены основные элементы масленичного обрядового комплекса:

1) ритуал проводов (изгнания) зимы, похорон масленицы, состоящий в сжигании масленичного чучела, часто антропоморфного, реже — "кобылы", куля соломы, блинов и т.п., в ряде случаев этот обряд зафиксирован в редуцированной форме возжигания костров;

2) всевозможные катания: на санях, "козлах", "морозьянках" с гор, на лошадях, катания друг друга по снегу с отчетливо обозначенной продуцирующей функцией (одна из наиболее часто встречающихся мотиваций — "на долгий лен");

3) обрядовая еда (блины, сыр, масло), нередко выступающая в роли функционального заменителя масленичного чучела (поверья о том, что обрядовая еда "сгорает", "уходит на небо"; подвешивание ее на деревья и т.п.).

Помимо этих основных элементов масленица осмысливается как праздник молодоженов. На русской этнической территории он существует в форме величания и чествования молодых пар; на Украине и в Белорусии корят не вступивших в брак (обычай привешивать "колодку" неженившемуся парню).

Функция всех элементов масленичного обрядового комплекса выясняется только в контексте всего земледельческого годового цикла и связанных с ним мифологических и аграрных представлений. Масленичный обрядовый комплекс занимает в аграрном цикле пограничную позицию, что определяет его бифункциональность. С одной стороны, ритуал проводов зимы завершает зимний календарный период; с другой — в некоторых традициях на масленицу начинают "гукать" весну; в поэтических текстах масленичных песен часто встречаются мотивы, типичные для весенних закличек. Эти факты привели многих исследователей к мысли об изначальной амбивалентности масленицы: "Встреча Масленицы первоначально была, очевидно, встречей весны, справлявшейся одновременно с проводами зимы. Когда с принятием христианства из-за Великого поста праздник был перенесен на более раннее, еще зимнее время, эта встреча оторвалась от Масленицы и стала отмечаться позднее" /18, с. 48/.

Такая разведенность во времени обрядов, завершающих зимний и открывающих весенний периоды народного календаря, вероятно, первоначально принадлежавших единому ритуальному комплексу, объяснима только как результат совмещения двух различных календарных систем: народного земледельческого цикла и системы церковных христианских праздников. Наибольшее влияние на изменение традиционных

календарных сроков оказали христианские посты с их запретом на "мирское" пение. Однако в различных регионах это выразилось неоднозначно. На русской этнической территории, где христианство в большей степени воздействовало на традиционную культуру, наиболее сильно сказался запрет пения в Великий пост, в результате чего сроки исполнения масленичных песен (в том числе и с текстами, характерными для весенних закличек) сдвинулись к его началу, в то время как ритуал встречи весны, оставшийся в зоне весеннего равноденствия, уже не сопровождался пением специальных песен. На территории же русско-белорусского пограничья, где традиционная культура сохранилась в более архаичной форме, масленица открывает весенний сезон, что нашло отражение как в ритуальных действиях, так и в текстах масленичных песен, причем они исполняются на протяжении всего Великого поста, несмотря на запрет пения в этот период.

Основная задача нашего исследования состоит в том, чтобы рассмотреть различные формы проявления бифункциональности масленичных песен на всех уровнях музыкальной организации жанра, то есть определить, каким образом функция масленичных напевов выражается в их структуре. Материалом послужили опубликованные и архивные записи, сделанные на основной территории распространения масленичных песен (области запада и юга России). Необходимо отметить, что на данной территории существуют различные типы календарных традиций /13, с. 202/: во-первых, системы с полным циклом календарных напевов, в которых каждый этап календаря, как правило, обслуживается одним-двумя напевами, имеющими четкую жанровую атрибуцию; во-вторых, системы с фрагментарным календарно-песенным циклом, где отдельные календарные жанры представлены множеством напевов, среди которых намечается функциональная дифференциация. При этом какой-либо жанр, в данном случае масленичные песни, может брать на себя роль доминанты всей календарной традиции. Дифференциация напевов внутри этого жанра становится наиболее ощутимой. Подобная структура календарного цикла определяет особенности функционирования масленичных напевов в различных частях рассматриваемого региона. Отсюда вытекает вторая задача исследования: проследить динамику территориального распространения масленичных напевов, выделить внутри региона зоны, в которых соотношение функции и структуры песен данного жанра имеет стабильные характеристики.

Ритмическое и мелодическое строение масленичных песен рассмат-



ривается раздельно, в соответствии с методологическими требованиями современного этномузыкознания, учитывающими автономность этих двух уровней организации напевов. Для исследуемого региона данное положение особенно актуально в связи с тем, что сфера мелодики здесь часто оказывается доминирующим признаком не столько отдельных жанров, сколько песенных систем в целом, формирует особый тип организации песенных традиций /3, с. 77/.

По своей ритмической организации все масленичные напевы, распространенные на западе и юго-западе русской этнической территории, относятся к одному классу форм – это напевы с цезурированными ритмическими периодами, координирующиеся с силлабическим стихом. Представляется возможным говорить о системе ритмических типов масленичных песен, с одной стороны, органически входящей в общую систему календарных ритмических типов данного региона; с другой, – достаточно сложно организованной внутри себя.

Характер системных связей, объединяющих весь корпус ритмических типов масленичных напевов, раскрывается в динамике их территориального распространения, их взаимозаменяемости или взаимодополняемости, в сочетании ареальных и узколокальных типов; в различных способах координации ритмических типов с другими уровнями организации напевов, в первую очередь, с мелодикой; в многообразии форм включения напевов различных ритмических типов в этнографический контекст масленичной календарной традиции.

Основной ритмический тип, ареал которого приблизительно совпадает со всей территорией распространения масленичных обрядовых напевов, воплощается в двух типологических версиях:

1. Тип I-а: ритмический период состоит из двух шестивременных построений, локализован в северной части масленичного ареала (восточное Поозерье, север Смоленской области, запад Тверской, юго-запад Новгородской; см. примеры № 1, 2).

2. Тип I-б: ритмический период состоит из двух восьмивременных построений, локализован в южной части ареала (юго-запад Калужской, юг Смоленской области, Брянская область, кроме крайнего юго-запада, запад Орловской и Курской областей, север Сумской области, частично – Белгородская и Харьковская области; см. примеры № 3-5).

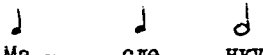
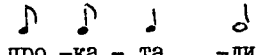
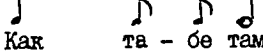

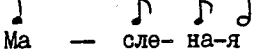
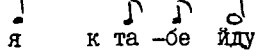

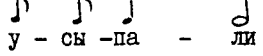
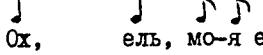
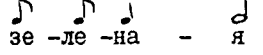
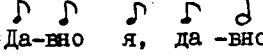


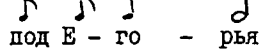
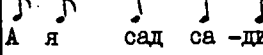
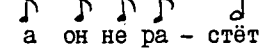
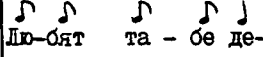
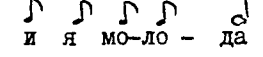
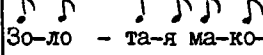
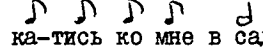
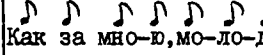
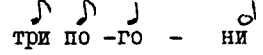

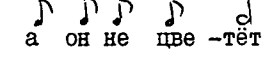
Существует определенная сложность выделения инвариантной формы слогового ритма обеих версий, связанная с отсутствием стабильной слоговой нормы стиха (в большей степени его первой слоговой

группы) и, как следствие, - с множественностью форм его ритмизации. Таким образом, первое построение ритмического периода напевов данного типа представляет собой временник, то есть построение со стабильными временными рамками, которое "обслуживается не одной, а группой равновеликих форм слогового ритма, среди которых нет основных и производных, а все равны, эквивалентны" /8, с. 127/. В отличие от первого, второе построение ритмического периода обнаруживает тенденцию к большей устойчивости. Из приведенной таблицы видно, что тип I-б допускает больше возможных версий ритмизации; в напевах же типа I-а менее стабильна временная протяженность первого построения: при шестивременной норме оно может быть и пятивременным и даже четырехвременным (см. таблицу I).

ТАБЛИЦА I. ВЕРСИИ РИТМИЗАЦИИ ШЕСТИВРЕМЕННОКА

Слоговая музыкально-ритмическая форма	Кол-во муз. времён	Слог. норма
 Ты ня - ве - стка	6+6	4+4
 хай да - мо - ўки		
 Хлеб да ма - сло	5+6	4+4
 не е - да - ли		
 Ме-ня, мла- ду	4+6	4+4
 до-мой кли - чут		
 Сы-ра с ма - сли - цем	6+6	5+4
 на -но - си - ли		
 Мы на го - ру - шке	5+6	5+4
 за -ка - та - ли		
 И в о - ко - ше - чко	5+6	5+4
 по-гля - да - ли		
 До -ро- гу - ю сво-ю	6+6	6+4
 до -жи - да - ли		

ТАБЛИЦА 2. ВЕРСИИ РИТМИЗАЦИИ ВОСЬМИВРЕМЕННОКА

Слоговая музыкально-ритмическая форма	Слог. норма	
 <p>Ма - сле нку</p>	 <p>про -ка - та -ли</p>	3+4
 <p>Как та - бе там</p>	 <p>не гру - ско</p>	4+3
 <p>Ма - сле- на-я</p>	 <p>я к та -бе йду</p>	4+4
 <p>Го-рку сы - ра-ми</p>	 <p>у - сы -па - ли</p>	5+4
 <p>Ох, ель, мо-я ель</p>	 <p>зе -ле -на - я</p>	5+4
 <p>Да-вно я, да -вно</p>	 <p>у ба-тю-шки бы - ла</p>	5+5
 <p>Как и - шли ка-за-ки</p>	 <p>под Е - го - рья</p>	6+4
 <p>А я сад са -ди-ла</p>	 <p>а он не ра - стёт</p>	6+5
 <p>Лю-бят та - бе де-вки</p>	 <p>и я мо-ло - да</p>	6+5
 <p>Зо-ло - та-я ма-ко-вка</p>	 <p>ка-тись ко мне в сад</p>	7+5
 <p>Как за мно-ю, мо-ло-до-ю</p>	 <p>три по -го - ни</p>	8+4
 <p>Сы-ром, маслом поли-вали</p>	 <p>а он не цве -тёт</p>	8+5

Напевы обеих версий I-го типа имеют строфическую организацию, соответствующую организации поэтических текстов, складывающихся из двух стихов. Среди текстов типа I-б встречаются как рефренные, так и безрефренные формы; все тексты типа I-а без исключения имеют рефрены. Первый стих представляет собой семантически значимый текст, а второй, благодаря повтору последней слоговой группы первого стиха и наличию припевных слов "люли", "душа", "ладо", является рефреном. Данная строфическая форма обнаруживает некоторое подобие формам с рефренами превышающими по масштабам смысловосущий текст, описанными М.Енговатовой /6, с. 86/. Сходство подчеркивается наличием среди масленичных форм версий с составными рефренами следующего вида:

на-ши ма-льцы во-ры, | не сде-ла-ли го-ры, | а-вой лю - ли,  
а-вой лю-ли, ду-ша, | а-вой лю - ли.

Вторая слоговая группа первого стиха (в текстах и типа I-а, и типа I-б), обнаруживая стабильность и в количестве слогов, и в своей ритмизации, может выполнять функцию рефрена, благодаря повтору, а иногда образуя форму с обрамляющим рефреном (см. примеры № 7, 8):

я ле-та-ла, | я ле-та-ла, | пе-ре-пе-лка-ю по чу-жой сторо-не |  
я ле-та-ла, | [я ле-та...{ла}]

Подобные ритмоструктуры образуют особый тип форм, встречающихся в западнорусских календарных (жнивных, весенних, купальских) и календарно-хороводных песнях. Он описан в ряде исследований, посвященных этим жанрам /1; 14; 19/.

В целом, можно утверждать, что две описанные версии I-го ритмического типа разведены территориально, в совокупности охватывая весь ареал масленичных обрядовых напевов. Однако известны ритмические формы, которые можно считать переходными между шестивременной и восьмивременной версиями. В одних случаях первые и вторые ритмические построения каждого периода ритмизуются различно:

Мы на го-рку      вы-хо-ди - ли,  
 вы-хо-ди-ли,      ду-ша мо-я,      вы-хо-ди - ли,      вы-хо-ди... (ли)

В других - эти версии сосуществуют в различных строфах одного напева:

ка-за-ли, ма-сле-нки  
 аж-но ма-сле-нки  
 лю-ли ра-но,  
 лю-ли ра-но  
 ма-сле-на-я  
 це-ло-ва-ли хло-пцы де-вок  
 а ты ма-слена-я  
 а кто не жа-ни - лся

семь не-дель,  
 о -дин день,  
 семь не-дель,  
 о -дин день  
 у во-зо-чку,  
 по ра-зо-чку,  
 бе - лай сыр,  
 су - кин сын.

Сходство строения ритмических периодов обеих версий (I-а и I-б), стремление в том и другом случае к ритмической стабильности заключительной четырехслоговой группы стиха и идентичность форм ее рит-

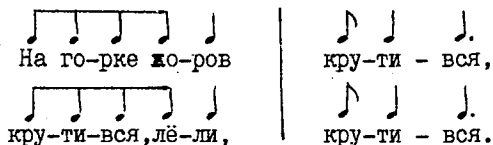
мизации, общий тип строфики, наконец, наличие переходных форм позволяют считать шестивременную и восьмивременную версии разновидностями одного типа.

К группе напевов I-го ритмического типа присоединяются масленичные "частушки", локализованные в юго-западной части Брянской области и примыкающих к ней районах Гомельской и Черниговской областей. Ритмический период этих напевов также представляет собой временник, и в основе его также лежит чередование восьмивременных и шестивременных построений:



8  
за-пря-гу я бу-га-я, бу-га-я,  
8  
ку-да лю-ди, ту-да я, ту-да я,  
6 6  
ма-слена-я, сча-стлива-я, протянися до Вя-ли-ка дня.


В западной части масленичного ареала (юго-западные районы Смоленской области, северо-западные Брянской, восточные Могилевской области) распространены напевы иного ритмического типа /II/, также имеющие строфическую форму; их слоговая музыкально-ритмическая форма состоит из двух цезурированных периодов (см. пример № 9):



На го-рке жо-ров кру-ти - вся,  
кру-ти-вся, лё-ли, кру-ти - вся.

Все напевы, относящиеся к данному ритмическому типу, координируются со стихом syllabической организации со слоговой нормой 5+3, а поэтическая строфа имеет строение AR (ab brb).

Этим масленичным напевам свойственны черты, присущие ритмике большинства других обрядовых песен исследуемой территории. Значительная их часть имеет ритмическую форму, основанную на соотношении кратких и долгих времен не 1 : 2, а 1 : 3; краткое же время имеет два вида  $\text{♪}$  и  $\text{♩}$ . В западной части исследуемой территории (районы, пограничные с Беларусью) преобладает ямбический тип ритмики, для восточной более характерен хорейческий тип. Нередки и смешанные формы, в которых ямбические и хорейческие группы чередуются, как, например в щедровках:



  
 Как на ре-чке, | на Е-рда-не, | ще-дрый ве-чер, | до-брый ве-чер


При увеличении количества слогов в стихе происходит заполнение формы по типу ритмоструктур, основанных на соотношении кратких и длинных времен 1 : 2.

1.		4+4+6
		5+5+7
2.		4+4+3
		5+5+3
3.		4+3
		5+3

Генетическая связь подобных производных структур с ямбическими очевидна. Таким образом, можно считать, что ритмоструктура масленичных напевов 2-го ритмического типа восходит к ямбической 4+3, в которой четырехслоговая группа модифицировалась в пятислоговую.

Масленичные напевы сходного ритмического строения со стихом 4+3 и смешанным типом ритмики (ямбическим в первом построении периода и хореическим во втором) распространен южнее, в западных районах Курской области и юго-восточных Брянской (3-й ритмический тип, см. пример № 10).


  
 Са-хо - рна-я | я - бло-чка,


  
 ла-до лё-ли, | я - бло-чка

Данные напевы сближает с напевами 2-го ритмического типа и сходство строфики поэтических текстов. В обоих случаях это рефренные формы, но в одном случае рефрен образуется путем двукратного повтора последней слоговой группы, а в другом - еще и с помощью рефренных слов "ладо лёли".

В северо-восточных районах Брянской и южных Калужской областей распространены масленичные песни, ритмическая структура которых восходит к форме типа "Просо" (с переритмизацией последней слоговой группы, - 4-й ритмический тип; см. примеры № 11, 12).

За ре-ко-ю, ма-тушка, гу-сли гудут, гу-сли гудут

В юго-восточной части масленичного ареала (восточные районы Брянской области, западные Орловской и Курской областей, северные районы Сумской области) локализованы напевы с хореическим типом слоговой ритмики, координирующиеся со стихом 5+5 (5-й ритмический тип; см. пример № 13).

До - чка к ма-те-ри, до-чка к ма-те-ри со - би-ра - ла-ся

Сходные ритмоструктуры широко распространены в русских хороводных песнях, что и привело некоторых исследователей к ошибке в жанровой атрибуции напевов этого типа, определению их как хороводных /10, с. 7/.

Одним из признаков, объединяющих напевы этой группы и одновременно отделяющих их от хороводных, служит их строфическое строение: одностиховая строфа с повтором слоговой группы *aab*, в то время как хороводные песни сходной ритмоструктуры всегда имеют рефренную поэтическую строфу *abr<sup>b</sup>*.

Необходимо отметить, что кроме напевов I-го ритмического типа, во многих традициях выступающих единственным репрезентантом жанра масленичных песен, остальные всегда существуют в группе напевов сходной функции, но различных ритмических типов. Кроме описанных выше, на обширной территории русского Запада существует еще ряд узколокальных масленичных напевов. Большинство их локализовано в восточных районах Брянской области - зоне, безусловно, являющейся центром русской музыкальной масленичной традиции, о чем говорит и обилие напевов этого жанра, и их исключительное господство в местном календарном цикле. Среди них выделяется группа напевов, опирающихся на стих со слоговой нормой 6+6. Форма поэтической строфы может быть различной, но всегда имеет рефрен: *abr<sup>b</sup>*, *ar<sup>b</sup>*, *abr* и др. Подобные напевы распространены в южной части региона, причем версии с ямбическими ритмоструктурами более характерны для западной части ареала этих напевов (Почепский район Брянской области, пример № 16, ритмический тип 4-а):





в то время как на востоке (Жиздринский район Калужской области) и юго-востоке (Льговский, Рыльский, Хомутовский районы Курской области) локализованы версии с пиррихической ритмикой (см. пример № 14 - ритмический тип 6-б; пример № 15 - ритмический тип 6-в).

1) пере-пѣ-ло-чка    ря-ба    она ле-те-чку ра - да,  
ой ла-до    ла-до    она ле-те-чку ра -(да)

2) че-го ре-ка    пья-на,    че-го ве-се-ла - я,  
ой ля - лѣ    ла - ду мо - ё.

Анализ звуковысотного строения русских масленичных песен позволяет не только определить набор присущих этому жанру мелодических типов, их соотношение и - путем картографирования - территорию бытования, но и дает дополнительный, весьма важный материал для решения многих проблем, лежащих в сфере лада, мелодики и многоголосия традиционных напевов восточных славян.

Прежде всего, это касается проблемы соотношения мелодических и ритмических типов. В исследованиях последних лет, выполненных, главным образом, на основе анализа восточнославянских календарных напевов, убедительно доказывается возможность координации одного ритмического типа с несколькими мелодическими и, наоборот, одного мелодического с несколькими ритмическими /1; 3; 7; 13; 14/. Однако известны и примеры более жесткой связи мелодической и ритмической структур, в результате чего образуется устойчивый песенный тип: так, например, в восточном Поозерье ритмический тип I-а всегда связан только с одним мелодическим. С другой стороны, в "очаговых" традициях, где сфера звуковысотности имеет принципиально полижанровый характер, объединяет большинство напевов данной песенной системы, является ее "опознавательным знаком" и выделяет очаговую традицию среди всех окружающих, - различные ритмические

типы могут координироваться с узколокальным мелодическим. Таким образом, вопрос о соотношении ритмических и мелодических типов подводит нас к проблеме типологии традиций, наименее разработанной в отечественном этномузыкальном знании. Для исследуемого региона (области запада и юго-запада России) эта проблема является основной, так как в силу исторических причин здесь сложились типы песенных систем, организованные принципиально различным образом, что, безусловно, должно учитываться при изучении отдельных жанров. Так, например, очевидно, что сфера мелодики в напевах очаговых традиций не является релевантным признаком какого-либо одного жанра. Именно поэтому в следующем разделе статьи, посвященном звуково-высотному строению масленичных песен, будут рассматриваться только ареальные напевы.

Еще одна проблема, стоящая в центре внимания исследователей мелодики, связана с возможностью реализации одного мелодического типа в разных звуковых шкалах. Масленичные напевы исследуемого региона, особенно его южной части, являются ценным материалом для рассмотрения одного из аспектов этой проблемы. В ряде случаев один мелодический тип объединяет напевы, часть звуковой шкалы которых совпадает, а другие фрагменты как бы сдвинуты по отношению друг к другу:

$$\begin{array}{ll}
 \text{I.} & g - \overline{a - b - c} \\
 & g - \overline{ais - h - cis} \\
 \text{2.} & g - (a) - \overline{b - c} \\
 & g - (a) - \overline{h - cis}
 \end{array}$$

Подобные напевы, как правило, территориально разведены: они могут встречаться в соседних селах, когда традиция одного из них или обоих относится к типу очаговых. Однако, если рассматривать данную проблему шире (не ограничиваясь темой данной статьи и только исследуемым регионом), можно обнаружить примеры существования одного напева в двух шкалах в традиции одного села; см., например, один из свадебных напевов с.Завгороднее Харьковской области /7, с. 67/.

$$\text{3. a) } \quad es - f - \overline{g - a - b}$$

$$\text{б) } \quad es - f - \overline{as - b - c}$$

Интересно, что сами исполнители считают обе версии идентичными, не видят различий между ними.

Среди масленичных напевов северо-восточных районов Брянской области нередки варианты реализации одного мелодического типа в трехзвучных шкалах различного амбитуса: кварты и терции (иногда с субквартой; примеры № II и I2):

a) (d) - g -  $\overline{a - h}$

б) g -  $\overline{b - c}$

Все это позволяет сделать ряд предположений:

во-первых, о зонной природе ступеней подобных ладовых конструкций и о том, что сдвиг одной ступени часто влечет за собой сдвиг целого участка звуковой шкалы;

во-вторых, при внешнем различии узколокальных мелодических типов в соседних очаговых традициях их ладовая основа может оцениваться как сходная;

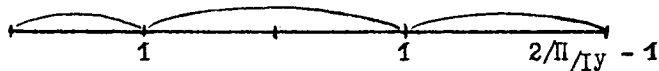
в-третьих, о возможности существования мелодических типов, общих для напевов принципиально разных звуковысотных систем, - диатонических и хроматических (I), диатонических и ангемитонных (3), относящихся к натуральной и целотонной ангемитонике (2), - в тех случаях, когда структура напева, акустически принадлежащего одной системе, подчиняется закономерностям, сложившимся в другой системе.

Переходя к анализу звуковысотного строения масленичных напевов, отметим, что их объединяет принципиальное сходство: все они имеют ячеековое строение, и границы ячеек в большинстве случаев совпадают с границами построений слоговой музыкально-ритмической формы.

Исходя из специфики объекта анализа, - в данном случае, корпуса масленичных напевов, - вероятно, целесообразно будет рассматривать не отдельные мелодические типы, а их типологические группы. Напевы внутри таких групп объединены рядом важных структурных признаков как на уровне лада (форма основной ладовой оппозиции), так и на уровне его реализации в мелодической композиции. В то же время, эти напевы могут иметь и существенные различия: в составе звуковой шкалы, последовательности мелодических ячеек, их контуре и величине, не позволяющие строго причислить их к одному типу.

В первую типологическую группу входят напевы без переинтонирования основного опорного тона. Все они относятся к одному ритми-

ческому типу (I-a, I-б), включая его строфические разновидности. В зависимости от конкретной формы ладовой оппозиции и звуковой шкалы корпус напевов данной типологической группы можно разделить на три подгруппы. Напевы первой подгруппы (терцовые с субтоном и субквартой, реже с субтерцией) характеризует оппозиция  $2/II - 1$  ( $2/II/IV - 1$ ) или  $2/III - 1$ , которая реализуется только в кадансах мелострофы, включающей три или четыре ячейки, величина которых может быть различной и охватывать одно либо два построения ритмической формы. Все ячейки завершаются на I ступени лада. Напевы такого типа большей частью локализованы в восточной части региона: Жиздринском и Хвастовичском районах Калужской области, Шаблыкинском и Хотынецком районах Орловской области, Дмитриевском районе Курской области, Суземском, Навлинском, Карачевском районах Брянской области (см. пример № 8):



Квартовые напевы второй подгруппы всегда характеризует ладовая оппозиция  $4/2 - 1$ . Их мелодическая композиция представляет собой последовательность четырех одинаковых ячеек, завершающихся I ступенью:



В основном, напевы такой мелодической формы сосредоточены в северной части региона (Невельский район Псковской области, Торопецкий район Тверской области).

Третья подгруппа включает терцовые (с субквартой) напевы восточного Поозерья, характеризующиеся наличием лишь мелодической оппозиции краев амбитуса (мелодической вершины, - 3 ступени, - и субкварты) к основному опорному тону (см. пример № 2).

Наибольшее количество масленичных напевов входит во вторую типологическую группу, характеризующуюся секундовым соотношением основных опорных тонов, завершающих мелодические ячейки (см. примеры № 3, 7, 13, 14, 15). Эта группа объединяет терцовые (с субтоном, субквартой) напевы различных ритмических типов - I-б, 5i, 4-a, 4-б - большей частью локализованные в восточной и южной частях исследуемого региона. Их мелодические композиции, основан-

ные на комбинаторике мелодических ячеек, могут различаться количеством ячеек (три либо четыре), их последовательностью. Наиболее характерна для напевов этой типологической группы мелодическая композиция следующего вида:



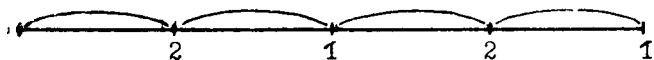
а также такая версия, в которой третья мелодическая ячейка завершается субквартой, однофункциональной 1 ступени.

В отличие от других напевов данной группы, те из них, которые координируются со стихом 5+5 (5-й ритмический тип) имеют устойчивую мелодическую композицию, состоящую из трех ячеек, причем последняя ячейка обычно завершается на третьем слоговом времени по-



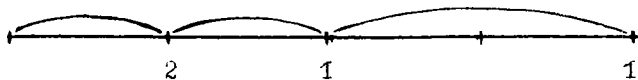
следнего ритмического построения, после чего следует небольшая дополнительная ячейка, повторяющая каденционный оборот и утверждающая основную ладовую оппозицию. В приведенном примере №13 основному опорному тону, кроме 2-й противопоставлена 3-я ступень (мелодическая вершина); в кадансе мелодистрофы обе ступени соединяются: 3/2-1.

Напевам восточной части региона (юго-восточные районы Калужской области, западные Орловской, юго-восточные районы Брянской области), входящим во вторую типологическую группу, чаще всего свойственна следующая последовательность мелодических ячеек:



В этом случае мелодистрофа состоит из двух идентичных построений, каждое из которых содержит две мелодические ячейки.

Мелодическая композиция части масленичных напевов данной группы состоит из трех ячеек различной протяженности, причем третья ячейка равна по величине двум первым, охватывает два построения ритмического периода и является как бы суммирующей (см. пример №3).



В третьей четверти формы подобных напевов (отметим, что многоголосный склад большинства из них — диафония с бурдоном) вертикальный аспект лада явно преобладает над горизонтальным, мелодический контур словно застывает на многократно повторенном звуке или двух чередующихся звуках.

Третья типологическая группа объединяет напевы различного ритмического строения, в первую очередь 2-го ритмического типа, напевы ритмического типа I-б (с восьмивременным периодом), локализованные в юго-западных районах Смоленской области, а также напевы 3-го ритмического типа (см. пример № 10). Основу их ладовой конструкции составляет оппозиция крайних звуков квартового трихорда среднему, который является финалисом, и определяется в исследованиях последних лет /1; 7/ как I ступень лада<sup>1</sup>. В горизонтальном аспекте эта ладовая структура выражена в определенном типе мелодической композиции, для которой характерно чередование двух ячеек. Первая, в форме мелодической волны, обрисовывает оппозиционный главному опорному тону комплекс 2/III, начинается и заканчивается на субтерции. Вторая представляет собой каденционный оборот, реализующий главную ладовую оппозицию и заканчивающийся I ступенью (см. примеры № 9, 10):



Впервые эта форма мелодической композиции описана на примере смоленских духовских песен Л. Винарчик /1, с. 68-70/.

В вертикальном аспекте данная ладовая форма воплощается в оппозиции кластер-унисон, в которой насыщенность, плотность звучания важнее его конкретного звукового состава. Такой тип ладовой структуры характерен для ангемитонных напевов или напевов с ангемитонной основой; однако он может встречаться и в напевах с иными звуковыми шкалами. Выше уже отмечалось, что это возможно в целотонных напевах, часть шкалы которых как бы "сдвинута" по отношению к натуральной ангемитонной (см. пример № 4). Известен также ряд масленичных напевов аналогичной композиции, амбитус которых не кварта, а квинта, и вместо субтерции в них присутствует субкварта (см. пример № 6). Наконец эта мелодическая структура может реализовываться

<sup>1</sup> Иной точки зрения придерживался Ф. Рубцов /16/, определявший финалис как 2 ступень лада.

в части голосов многоголосной фактуры (в частности, в партии нижнего голоса), соединяясь с верхним голосом, имеющим самостоятельную мелодическую форму и расширяющим состав звуковой шкалы (см. пример № 5). Нетрудно заметить, что во всех перечисленных случаях мы имеем дело с модификациями все той же ангеми-tonной ладовой структуры.

Приступая к рассмотрению главной проблемы, поставленной в настоящем исследовании, — соотношения структуры масленичных напевов и их функции, — отметим, что определение функции песен этого жанра затруднено в связи с особым положением масленичного обрядового комплекса в календарном цикле, что отмечалось выше. Некоторую полезную информацию в этом отношении могут дать поэтические тексты масленичных песен, в какой-то степени указывающие на их функцию и отражающие мифологические представления, связанные с масленицей. Так, например, значительная часть песенных текстов юго-восточной части региона (особенно со стихом 5+5) совпадает с текстами западнорусских песен весеннего календарно-хороводного цикла "Стрела". Известны в этой части региона и масленичные тексты, характерные для весенних закличек:

Галочка-кляшница,  
Вылети 'з-за моря,  
Вынеси два ключа.  
Ты замкни зиму,  
Зиму холодную,  
Отомкни лето,  
Летечко теплое...

Эти примеры позволяют сделать вывод о принадлежности части масленичных песен в ряде традиций к весеннему этапу календарного цикла.

Большая группа масленичных текстов содержит мотивы, связанные с переходом, прощанием, нередко со смертью, в чем нашли отражение сразу несколько моментов обрядового комплекса: во-первых, переходная позиция масленицы в календарном цикле; известно, что переход от одного календарного сезона к другому оформляется по типу переходных ритуалов семейного цикла, в частности, похорон /12/, что отражается и в соответствующих данному календарному периоду песнях. Во-вторых, данный сюжетный мотив, безусловно, связан с обычаем посещения родителей молодыми женщинами, вступившими в брак в предыдущем году; считалось, что именно в это время наступало

на окончательное отчуждение от своего рода. В-третьих, сыграл свою роль и привнесенный церковью ритуал "прощенного дня", завершающего масленичную неделю и открывающего Великий пост. Соединившись, эти элементы масленичного комплекса породили множество образов, содержащихся в поэтических текстах.

Ты прощай, кума, до Вялика дня,  
А с Вялика дня до Петрова дня,  
А с Петрова дня до Хрола-Лавра,  
А с Хрола-Лавра до конца века.  
Промеж нас, кума, быстрая да река прошла...

ж ж ж

На Донку, Донку,  
На крутом бережку  
Домнушка тонула.  
Домниный батюшка  
По бережку ходит,  
Ручушки ломает,  
Домнушку гукает:  
— Домнушка-дитетка,  
Подай ручушку  
Через речушку!  
— Ох, мой батюшка,  
Речушка глыбока,  
Ручушка коротка...

ж ж ж

Немилостливый батюшка,  
Отдал дочку далеко:  
За три горы крутые,  
За три речки быстрые,  
За три поля чистые,  
За три леса темные,  
За три песка желтые...

Закономерно и включение в корпус масленичных текстов баллады о дочке-пташке, кукушкой прилетающей навестить родителей (как известно, по народным поверьям умершие родственники прилетают навестить живых в образе кукушки).

Формы соотношения структурных типов напевов, их функции и ее осознания исполнителями и обрядового контекста чрезвычайно разно-



образны. Однако можно выделить несколько устойчивых сочетаний, проявляющих стабильность на довольно большой территории. Приведем лишь некоторые.

1. Северная часть региона (юг Псковской, юго-запад Новгородской, запад Тверской, север Смоленской области). Масленица здесь осознается как проводы зимы. В этой же функции, что ясно видно и в поэтических текстах, выступают масленичные песни (ритмический тип I-а, напевы первой типологической группы), исполняемые только на масленичной неделе. На части данной территории существуют весенние заклички, которые поют на Благовещенье, — самостоятельный жанр, структурно разведенный с масленичными.

2. Центральная часть региона (восток Могилевской, юго-запад Смоленской, север Брянской области). В этой зоне на масленицу совершаются обряды встречи весны; функция масленицы как проводов зимы в ритуальных действиях не выражена. Соответственно, и масленичные песни (ритмические типы I-б, 2; напевы третьей типологической группы) выполняют функцию весенних закличек. Их атрибуция в традиции двойная (и "масленские", и "весенние"), поскольку здесь считают, что весна начинается с масленицы. В некоторых традициях этой части региона песни атрибуцируются только как весенние заклички — отсюда кажущееся отсутствие масленичных напевов на данной территории. Масленичные песни поются в течение всего Великого поста, вплоть до Пасхи. В поэтических текстах присутствуют как мотивы, характерные для весенних закличек, так и мотивы, связанные с наиболее общими, широко распространенными атрибутами масленичной обрядности (сыр, масло и т.п.).

3. Южная часть региона (запад Курской, юго-восток Брянской, север Сумской области). С точки зрения ритуальных действий проводы зимы (на масленицу) и встреча весны (на Сороки) разведены во времени, в то время как музыкальный материал сосредоточен вокруг масленичного комплекса. Внутри чрезвычайно развитого, представленного обилием музыкальных форм масленичного песенного цикла намечается дифференциация: часть напевов можно определить как собственно масленичные, связанные с ритуалом проводов зимы (большая часть это напевы ритмического типа I-б); другая часть, в частности напевы 5-го ритмического типа, выступают в функции весенних закличек, что находит отражение в песенных текстах (показателен и факт исполнения некоторых из этих напевов на "Встречанье" (Сретение), 15 февраля, когда, по народным представлениям, "зима с летом встречает-

он"). Тем не менее, все напевы атрибуцируются носителями традиции как "масленские".

Безусловно, данный ряд необходимо продолжить, рассмотрев все существующие виды связей масленичных напевов различной структуры и их функции в обрядовом комплексе. Это дает возможность определить соотношение масленицы с другими этапами календарного цикла в масштабах всей русской этнической территории, не только с точки зрения ритуальных действий, но и музыкального ряда. Завершение подобного исследования должно приблизить нас к разработке типологии календарных традиций – решению главной задачи, стоящей сегодня перед исследователями восточнославянского земледельческого календаря.

### Библиографический список

1. Винарчик Л. Духовская традиция Смоленщины в контексте весеннего календаря восточных славян: Дипломная работа. Кафедра истории музыки ГМПИ им. Гнесиных / Рук. М.А.Енговатова. М., 1989. 134 с.
2. Дониная Е. Весенне-летние календарные напевы одного ритмического типа в песенной традиции восточных славян: Дипломная работа. Кафедра истории музыки ГМПИ им. Гнесиных / Рук. Б.Б.Ефименкова. М., 1986. 160 с.
3. Дорохова Е. О мелодической организации песенных традиций в среднем течении Сейма // Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1987. Вып. 91. Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян: вопросы типологии / Ред.-сост. Б.Б.Ефименкова. С. 76-88.
4. Дорохова Е. О соотношении видов многоголосия и других уровней звуковысотной организации напевов // Песенное многоголосие народов России: Тезисы докладов. Воронеж, 1989. С. 45-46.
5. Енговатова М. О значении синтаксического анализа народных песен // Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии / Ред.-сост. Э.Е.Алексеев, Л.И.Левин. М., 1990. С. 137-147.
6. Енговатова М. О синтаксической организации напевов обрядовых песен с рефренами (на материале музыкального фольклора восточных славян) // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды: Тезисы докладов. М., 1988. С. 83-87.
7. Енговатова М., Ефименкова Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий (принципы анализа): Материалы научно-практической конференции. М., 1991. С. 49-88.
8. Ефименкова Б. Ритмика русской традиционной песни в свете структурно-типологических исследований // Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии / Ред.-сост. Э.Е.Алексеев, Л.И.Левин. М., 1990. С. 117-137.
9. Земцовский И. Мелодика календарных песен. Л., 1975. 222 с.
10. Капралов А., Савельева Н. Народные песни села Сенного Севского района Брянской области (Из коллекции фольклориста). М., 1986. 96 с.
11. Носова Г. Картографирование русской масленичной обрядности (на материалах XIX - начала XX века) // Сов. этнография, 1969, № 5.

12. Пашина О. О соотношении свадебных и календарных напевов в западных и южнорусских песенных традициях // Музыка русской свадьбы (проблемы регионального исследования) / Ред.-сост. Б.Б.Ефименкова (в печати).

13. Пашина О. Обрядовый фольклор: проблемы ареального исследования (на материале календарных песен) // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды: Тезисы докладов. М., 1988. С. 200-202.

14. Пашина О. Традиции живых песен русско-белорусского пограничья. Дисс...канд. искусствоведения. М., 1988. 194 с.

15. Песни Псковской земли. Вып. I. Календарно-обрядовые песни / Сост. А.М.Мехнецов. Л., 1989. 294 с.

16. Рубцов Ф. Смысловое значение кадансов в календарных напевах // Статьи по музыкальному фольклору. Л., М., Сов композитор, 1973. С. 82-104.

17. Соколова В. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белоруссов. М., 1979. 285 с.

18. Соколова В. Масленица (ее состав, развитие и структура) // Славянский и балканский фольклор. М., 1978. С. 32 - 60.

19. Успенская И. Календарные песни смоленского Подвинья: Дипломная работа. Кафедра истории музыки ГМПИ им.Гнесиных / Рук. Б.Б.Ефименкова. М., 1985. 119 с.

1. ♩=90

3. Сы-ра з ма --- сли-це-м вы-но-си --- ли,  
 вы-но-си-ли, ду-ша, вы-но-си --- ли.

2. ♩=100

3. (и) ле-ти, ма-с(и)-ля-ни-ца, да на ле-...-тья,  
 да на ле-тья, лю-ли, да на ле-...-тья.

3. ♩=120

3. да в-ся-го м(и)-но-го с-...-ля(и) по-ви-да-...-ля, ой,  
 а ку-да же мой на-м-лян друг по-в-...-каля.

4. ♩=128

2. Я у па-сы --- ла --- га же да у-бе-ла-ла, ой  
 при-бе-жа-ла, мо-ло-д-е-щ(и)-ка, при-бе-...-жа-...-ла, у!

5. ♩=144

1. На га-ре мак, по-д(и) га-ро-ю сая, о-х(и),  
 за-ля-та-...-я на-ко-вля, ка-тись ка мне в сая, у!

6.  $\text{♩} = 90$

1. АХ ТЫ, МА-СЛЕ-НА-Я, БЕ-ЛЫЙ СЫР,  
А КТО НЕ ЖА-НИ-ВСЯ, СУ-КИН СЫН.

7.  $\text{♩} = 128$

1. Я ЛЕ-ТА--ЛА, Я ЛЕ-ТА--ЛА,  
ВЕ-РЕ-ПЕ-Я-КА-Ю НА ЧУ-ЖИМ СТОЯНЕ Я ЛЕ-ТА--ЛА.

8.  $\text{♩} = 124$

2. Э-ОХ, ЧТО ТЫ, КУ-МА. ЧТО ТЫ, КУ-МА, ДА НЕ КУ-МИ-СЯ, ЛА-ДУ, ЛА--ДУ.

9.  $\text{♩} = 166$

2. ПЕ-ТЬКА ДУ-НЬКО-Ю ХВА-ЛИ-В-СЯ,  
ХВА-ЛИ-ВСЯ, ЛЁ-ЛИ, ХВА-ЛИ-ВСЯ.

10.  $\text{♩} = 120$

2. ДА НЕ ЖА-----ЛО-СЛИ-В(Ы) БА-----Т-ТЮ-ШКА,  
ЛА--ДО ЛЁ-ПЧ. РО-----ДНЕ-НЬКАИ. И!

♩ = 80

5. А с(ы) ке-м(ы) жа м(ы)не ду --- му --- шку ду --- ма --- ти,  
ду - ма - - ти

♩ = 72

2. За - ле - - те - - л(ы) ты ка м(ы)не в(ы) три га - ра - да,  
в три га - ра - да.

♩ = 108

13. Тре - мя мы -- ла - ми, тре - мя па - ху - чи - ма у -- му - ба -- ла - ся.

♩ = 80

14. Че - го ре - ка пь - на, че - го ве - се - ла - я,  
о --- х(ы) ли - лё, ла -- ду мо - ё.

♩ = 120

5. Да ча - го ж о - на п(ы) - ла - - че - т(ы), и к(ы) ба - - тю - шке хо... - четь,  
о -- и, ла -- до, ла -- до, и к(ы) ро - д(ы) - но - му хо... (чень)

♩ = 128

1. По - вет по - вет, ве - - тер, ой, ля - лё.  
сы луг, сы до - ли - - ны.

1. Смоленская обл., Смоленский р-н, с/с Аполье, дер.Дубровка. Запись Е.Дороховой и О.Пашиной (1988 г.). Нотировка Е.Могильниковой. Архив ГМПИ им.Гнесиных, н - 2882.
2. Псковская обл., Великолукский р-н, дер.Петрунино. Запись (1974 г.) и нотировка Т.В.Карнаух. Архив ГМПИ им.Гнесиных, н - 3663
3. Курская обл., Хомутовский р-н, с.Клевень. Запись Е.Дороховой. В.Сигиной (1983 г.). Нотировка Е.А.Дороховой. Архив КМФ СК РСФСР, н - 16014.
4. Курская обл., Рыльский р-н, с.Бегоща. Запись (1981 г.) и нотировка Е.А.Дороховой. Архив КМФ СК РСФСР, н - 16007.
5. Сумская обл., Путивльский р-н, с. Линово. Запись (1981 г.) и нотировка Е.А.Дороховой, Архив КМФ СК РСФСР, н - 16281.
6. Брянская обл., Суражский р-н, дер.Дубровка. Запись (1969 г.) Н.К.Бондарь и В.Б.Рывкина. Нотировка Т.П.Лукьяновой. Архив КМФ СК РСФСР, н - 7534.
7. Курская обл., Дмитриевский р-н, с.Погодино. Запись (1984 г.) и нотировка Е.А.Дороховой. Архив КМФ СК РСФСР, н - 16297.
8. Орловская обл., Шаблыкинский р-н, с/с Сомово, дер.Рязанка. Запись (1980 г.) и нотировка Е.Б.Бойковой. Архив КМФ СК РСФСР, н - 15759.
9. Брянская обл., Клетнянский р-н, с.Харитоновка. Запись (1987 г.) и нотировка И.В.Федоренко. Личный архив автора.
10. Курская обл., Рыльский р-н, с.Бегоща. Запись (1981 г.) и нотировка Е.А.Дороховой. Архив КМФ СК РСФСР, н - 16008.
11. Брянская обл., Навлинский р-н, с/с Рёвны, дер.Мостки. Запись М.А.Енговатовой и О.А.Пашиной (1990 г.). Нотировка Е.А.Дороховой. Личный архив автора.
12. Брянская обл., Навлинский р-н, дер.Алешенка. Запись М.А.Енговатовой и О.А.Пашиной (1990 г.). Нотировка Е.А.Дороховой. Личный архив автора.
13. Курская обл., Хомутовский р-н, с.Дубовица. Запись Е.Дороховой и В.Сигиной (1983 г.). Нотировка Е.А.Дороховой. Архив КМФ СК РСФСР, н - 16006.
14. Калужская обл., Биздринский р-н, дер.Улемец. Запись (1977 г.) и нотировка О.Мартыновой. Архив ГМПИ им.Гнесиных, н - 3041.

15. Курская обл., Хомутовский р-н, с. Клевень. Запись Е.Доро-  
хой и В.Сигиной (1983 г.). Нотировка Е.А.Дороховой. Архив КМФ  
К РСФСР, н - 17005.

16. Брянская обл., Почепский р-н, дер. Папсуевка. Запись  
(1976 г.) и нотировка Н.М.Савельевой. Архив КМФ СК РСФСР,  
" - 13035.



## ЖАНРОВОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ И ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЙ АТТРИБУЦИИ НАПЕВОВ

(На материале весенних календарных песен Смоленской области)

В песенном календаре восточных славян нередко наблюдается следующее явление: один и тот же напев или напевы одной ритмической или мелодической формы имеют различные жанровые определения. Хотя это обстоятельство и отмечалось ранее некоторыми исследователями ("межжанровые типы" Э. Можейко /1/, "межжанровые смешения" Г. Тавлай /5/), оно не было научно осмыслено вплоть до недавнего времени. Впервые его описала, назвав жанровым переосмыслением, в своей работе О. Пашина /см. 2/. В результате изучения ритмических форм белорусских календарных напевов автором были сделаны следующие выводы. Жанровое переосмысление связано с включением напевов в различный этнографический контекст. Это может происходить как при "горизонтальном" движении напева - по территории и выявляться при сравнении нескольких локальных традиций, так и при движении его в рамках одной традиции - "вертикально", по календарному кругу. По мнению исследователя, весьма важным оказывается то обстоятельство, что переосмысление всегда осуществляется в пределах одного календарного сезона. Пашина отметила также неодинаковый потенциал различных структур к переосмыслению, среди них встречаются и принципиально моножанровые. Такова литература вопроса.

Задача данной работы состоит в том, чтобы уточнить, конкретизировать действие механизма жанрового переосмысления, избрав объектом исследования календарные традиции отдельной региональной зоны, выяснить его роль в функционировании системы локальных традиций. Для этого мы попытаемся проследить "судьбы" двух составляющих напевы элементов - ритмических и звуковысотных структур.

Данные вопросы рассматриваются на материале календарных песен Смоленской области и прилегающих к ней регионов Тверской, Могилевской и

Витебской областей<sup>1</sup>. В свете актуализации типологических и ареальных исследований песенная культура изучаемого региона представляет значительный интерес, так как это территория древнейших поселений восточных славян, на которой бытует их коренная песенная традиция, практически не затронутая миграционными процессами. И сегодня она, несмотря на угасающее состояние, открывает исследователю картину стройно организованной системы, некогда полноценно функционировавшей.

Несколько слов о специфике избранной календарной традиции. Она состоит в неравномерном распределении песенного материала по годовому кругу. Из всего цикла естественным образом вычленяется его весенний сезон, включающий разнообразные виды песен: масленичные, весенние заклички, волочебные<sup>2</sup>, егорьевские (в настоящее время встречающиеся спорадически), троицкие и купальские. Зимний период здесь представлен, как правило, лишь святочными гаданиями, а летний — живыми песнями, которые фиксируются на пограничье с Беларусью. Таким образом, значение весеннего периода в данной календарной традиции гипертрофировано: на него приходится центр тяжести всего цикла, а зачастую цикл им и ограничивается.

#### РИТМИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ НАПЕВОВ

Исследуемая традиция располагает примерно 20 (около того) ритмическими формами. Не все из них используются одинаково интенсивно, в активном "обращении" находятся всего четыре ритмических медела, наличие нескольких из них обязательно для каждой узколокальной традиции. На них мы и сосредоточим свое внимание, остальные привлекая лишь по мере необходимости. Приводим эти слоговые музыкально-ритмические формы (СМРФ):

---

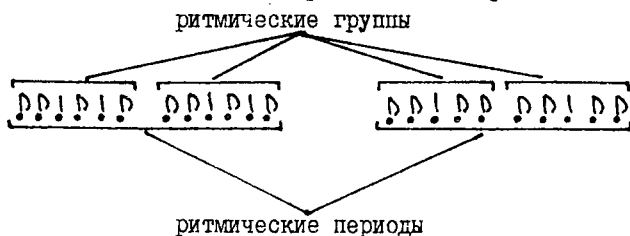
<sup>1</sup> Работа выполнена на основе полевых данных, полученных в результате фронтального исследования традиционной песенной культуры Смоленской области, проводимого вот уже несколько лет Лабораторией народной музыки ГМПИ им. Гнесиных. Кроме того, нами использовались существующие публикации по данному региону, а также неопубликованные материалы из фонограммархивов ФК СК РСФСР, ИРЛИ (Пушкинский Дом) (архив Ф. Рубцова, коллекции Ю. Марченко по Полесью и С. Фролова по Смоленщине) и МГДОЛК (экспедиции Н. Савельевой в восточное Полесье и С. и Т. Старостиных в смоленско-тверское пограничье).

<sup>2</sup> Волочебные песни в данной работе совершенно не рассматриваются. Они как бы выпадают из цикла весенних песен; этому, в частности, способствует своеобразие их ладово-мелодической организации, не имеющей аналогов в других календарных жанрах, о чем писала И. Успенская /7/.

	С М Р Ф	формула стиха	форма текста
1		$6 + 6$ $\frac{5}{4} + \frac{6}{5}$	<i>а в а</i> <i>а в а в</i>
2		$5 + 5$	<i>а в а в</i>
3		$4 + 4$	<i>а а в в</i> <i>а а в а</i>
4		$6 + 6$	<i>а а</i>

Все четыре формы относятся к одному типу ритмической организации: в их основе лежит стих силлабической структуры, ритмические периоды напевов цезурированы. Подобные формы типичны для западных песенных традиций восточных славян. Однако данный материал дает повод к осознанию наличия разных типологических групп внутри одного типа музыкально-ритмических форм. Они существенно различаются по организации и обладают собственными закономерностями в образовании вариативных структур.

В одну группу объединяются СМРФ 1-го и 2-го ритмических типов, сходные в композиционном отношении. Они складываются из двух тождественных ритмических периодов по две ритмические группы в каждом. Для этих форм характерно помещение поэтического рефрена в третьей слоговой группе, в напевах 1-го ритмического типа припев может занимать целиком 2-й ритмический период:



Изменения в строении рассматриваемых ритмических форм связаны, в основном, с тенденцией к аугментированию долгих слоговых времен, норма которых каждый раз индивидуальна (особенно характерно для напевов 1-го ритмического типа). Прочие изменения в СМРФ 1-го ритми-

ческого типа затрагивают третье ритмическое построение, где слоговая норма уменьшается до четырех слогов:  $\{\text{Р} \downarrow \text{Р}\}$ . Дополнительным средством модификации СМРФ двух первых ритмических типов служит словообрыв в последней слоговой группе, при котором напев заканчивается долгим слоговым временем, сообщающим заключительному построению замыкающий характер.

К принципиально иному классу форм — с ритмическим обрамлением — относится 3-й ритмический тип. Эпицентр распространения таких форм находится в Поозерье. В них действуют совершенно иные механизмы модификации структур. Версии типа связаны преимущественно с вариативностью строфики: четыре или три слоговые группы. В последнем случае из нормативной структуры исключается одна срединная формула и форма целого приобретает следующий вид:

$\downarrow \text{Р} \text{Р} \downarrow \text{Р} \downarrow \text{Р} \downarrow \text{Р} \downarrow \text{Р}$   
 Че-рен, че-рен | жук при до-ро-ге, | че-рен, че-рен

Подобного рода строфовая вариативность типична для форм с ритмическим обрамлением /3/. На связи формы строфы с жанровой атрибуцией напевов 3-го ритмического типа мы остановимся далее.

4-й, по нашей классификации, ритмический тип также примыкает к группе форм с обрамлением, благодаря однопериодной композиции и симметричности структуры, возникающей в результате переритмизации шестисложника:

$\text{Р} \downarrow \text{Р} \text{Р} \text{Р} \text{Р} \downarrow \text{Р} \text{Р} \text{Р} \text{Р} \downarrow \downarrow$

Особенность жанровой атрибуции четырех общезональных ритмических структур заключается в том, что все они хотя бы в одной из локальных традиций бытуют в напевах духовских песен<sup>3</sup> (напевы I-го ритмического типа являются исключительно духовскими). Это обстоятельство указывает на особо важное, интегрирующее значение жанра духовских песен в данной традиции. Но уже на этой же территории и в сопредельных традициях рассматриваемые формы обслуживают календарные напевы других жанров, то есть жанрово переосмысливаются. Изучение такой стороны "жизни" ритмических структур показало склонность каждой из них преимущественно к какой-либо одной форме жанрового переосмысления.

<sup>3</sup> Духовскими называются песни, приуроченные к дню Св. Духа (Троица) и сопровождающие обряды весенне-летнего пограничья. В тех узко-локальных традициях, где в весенний сезон входят и купальские обряды, духовской ритуал в той или иной форме сливается с купальским.

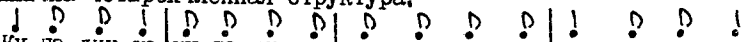
Форма "горизонтального" переосмысления (смена жанрового обозначения при переходе структуры из одной локальной традиции в другую).  
 Такому переосмыслению подвергаются 1-й, 3-й и 4-й ритмические типы.

Первый ритмический тип "уходит" в восточное Полесье, где представляет гряные песни<sup>4</sup> (см. пример № 1). Особенность ритмической структуры гряных песен — значительная вариативность 3-го ритмического построения, которому соответствует рефрен поэтической строфы (ab<sup>2</sup>b). Его версии связаны с переритмизацией нормативной формулы или с уменьшением слоговой нормы до 3-4 слогов. Прочие параметры ритмического типа стабильны и находятся вне жанровой принадлежности напева.

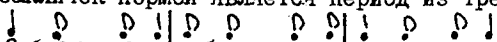
Обращают на себя внимание конфигурации ареала данного ритмического типа: он четко делится на два автономных субареала — духовских и гряных песен (карта 1). Субареалы отделены друг от друга зоной, в которой рассматриваемая структура не зафиксирована. Может быть перед нами свидетельство сложных, напряженных процессов взаимодействия нескольких песенных традиций на стыке Смоленской, Могилевской и Брянской областей?

Ареалы 3-го и 4-го ритмических типов, практически совпадающие, охватывают территорию русско-белорусского пограничья. Сходен и процесс их жанрового переосмысления (карты 2, 3). На севере Смоленщины эти ритмические типы осмысливаются как структуры духовских напевов, в Поозерье — купальских (типы 4-й и 6-й по систематике Г.Тавлай /5/), а на смоленско-могилевском пограничье бытуют в функции весенних закличек (либо масленичных песен; Масленица осознается здесь началом весны). Спорадически встречающиеся на северо-западе Смоленской области егорьевские песни имеют СМРФ 3-го ритмического типа.

4-й ритмический тип отличается исключительным постоянством структуры, не зависящей от атрибуции напева; жанровые же виды 3-го ритмического типа разнятся строением поэтического текста, а следовательно и группировкой ритмических построений. Для СМРФ купальских напевов типична четырехчленная структура:


  
 Ку-па-лин-ка, ку-па-лин-ка | ночь ма-лень-ка; ночь ма-лень-ка;

для весенних закличек нормой является период из трех построений:


  
 Я-слонь мо-я; Я-слонь мо-я | ку-дря-ва-я;

духовские напевы в этом ряду занимают промежуточное положение: их строфовые версии могут быть как в одной, так и в другой форме.

<sup>4</sup> Поятся в течение Гряной недели (восьмая неделя от Пасхи).

Как видим, при одном и том же способе изменения жанрового статуса ритмические модели проявляют различный потенциал "переосмысленности". Первый ритмический тип переосмысливается таким образом, что оказывается всегда связан с напевами весенне-летнего пограничья, то есть в широком смысле однофункционален. Напротив, напевы двух других ритмических структур приурочиваются к любой точке весеннего календаря от Масленицы до Купалы. Очевидно данные формы легче поддаются влиянию жанровых систем конкретных локальных традиций, в которые они попадают, перемещаясь по территории. Будучи чрезвычайно отзывчивыми на местные условия, они всякий раз оказываются в сфере сильного влияния "жанровой доминанты" (термин Пашиной) - ведущего сезонного жанра, который как бы притягивает к себе напевы различных ритмических структур.

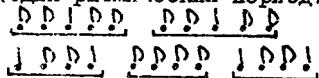
Разнообразна и динамика жанрового переосмысления. Если СМРФ 3-го и 4-го ритмических типов довольно интенсивно изменяют жанровый вид в пределах сравнительно небольшого пространства, то 1-й ритмический тип переосмысливается лишь вне смоленской календарной системы, в ней же, повторяем, строго закреплён только за одним жанром - духовскими песнями.

Форма "вертикального" переосмысления структурных типов (тип выполняет несколько функций в рамках одной локальной традиции). Подобным образом переосмысливается один ритмический тип - по нашей классификации, 2-й (с формулой стиха 5+5).

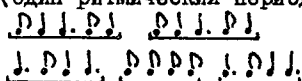
Его переосмысление происходит на смоленско-могилевском пограничье, где он функционирует одновременно в двух качествах - весенних закличек и духовских песен (на карте четвертая зона наложения ареалов). Показательно, что хотя в цикле духовских напевов это одна из ведущих здесь структур, она все же подчиняется мощному воздействию жанровой доминанты данной традиции - песням зимне-весеннего пограничья.

Нередко различным жанровым видам напевов одной ритмической формы соответствуют различные версии инвариантной модели: одна - с нормативными, кратными пропорциями слоговых времен, другая - ямбическая версия, с соотношением коротких и долгих времен 1:3. Первая версия встречается в обоих жанрах, вторая - только в закличках. Кстати, подобное явление редко, но все же наблюдается и в напевах 3-го ритмического типа (со стихом 4+4). Ямбизация затрагивает всю форму целиком (2-й ритмический тип) или отдельные ее части (обрамляющие построения 3-го ритмического типа):

нормативная формула  
(один ритмический период)



ямбическая версия  
(один ритмический период)



Тот факт, что в жносмоленской календарной традиции ямбизируются преимущественно формулы общезональных ритмических типов, кажется нам примечательным. Таким способом традиция дифференцирует жанровые виды одной ритмической структуры.

Итак, все четыре музыкально-ритмические формы, составляющие основу корпуса ритмических структур смоленского весеннего календаря, жанрово переосмысливаются, одна - только вне традиций очерченной территории, остальные - в их пределах. Реакция их на изменение жанрового статуса различная, от полной индифферентности до весьма существенных вариаций модели (количества ритмических групп, пропорций музыкально-слоговых времен). Все ритмические формы обнаружили склонность к какому-либо одному из двух возможных способов жанрового переосмысления<sup>5</sup>.

#### ЗВУКОВЫСОТНЫЕ СТРУКТУРЫ НАПЕВОВ

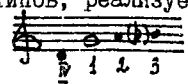
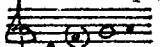
Нами будут рассмотрены три звуковысотные структуры (мелодические типы), в которых реализуются практически все напевы весеннего календаря на территории Смоленщины. Выходя за пределы исследуемой традиции, они являются составной частью и других календарных систем (Поозерья, Полесья и др.), в Смоленской же области это основные формы звуковысотной организации весенних напевов.

Для мелодического стиля весеннего календаря изучаемой зоны характерны: гетерофонный тип многоголосия, малая степень опосредования созвучиями мелодики напевов и, как следствие, преимущественное проявление горизонтального аспекта лада. Что касается самих ладово-мелодических образований, то они принципиально однотипны. Главный спорный тон ладовой структуры (он же финалис напева) располагается в центре звуковысотной шкалы, объем надстройки - основной рабочей части амбитуса - не превышает терции-кварты. Оппозиционное отноше-

<sup>5</sup> Не учитывались единичные случаи, нарушающие общую закономерность. Нами не упомянуто также явление, наблюдаемое на северо-западе Смоленщины, где один напев, координирующийся с СМРФ 3-го ритмического типа, сопровождается и духовские, и купальские обряды. На наш взгляд, это нельзя считать собственно жанровым переосмыслением, так как указанная локальная традиция находится в зоне интерференции (наложения) поозерской купальской и смоленской духовской традиции, поэтому один напев обслуживает здесь два дублирующих друг друга ритуала.

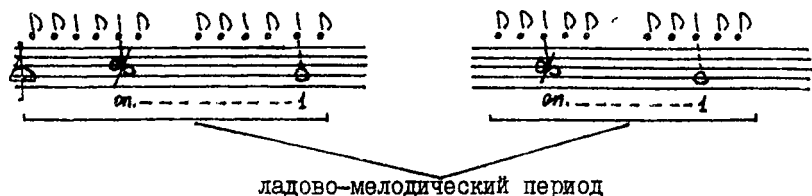
Шире мелодической вершины к главному опорному тону, как правило, являясь основным стимулом разворачивания мелодической линии напевов. В ладовые конструкции также входит удаленная от главной опоры на расстоянии квинты-терции субступень, которая нередко обладает бифункциональными свойствами: в одних версиях или в отдельных фрагментах напева замещает опорный тон, в других — противостоит ему как нижняя граница звукового объема.

Определяющими признаками мелодического типа в исследуемой традиции являются структура составляющих напев мелодических ячеек, размещение в них оппозиционных тонов, то есть способ координации ладовой структуры со слоговой музыкально-ритмической формой напева, а также тип согласования ячеек, процесс их горизонтального сцепления, иначе — мелодическая композиция напевов. Звукорядная характеристика для дистрибуции напевов служит второстепенным фактором.

**ПЕРВЫЙ МЕЛОДИЧЕСКИЙ ТИП**, координирующийся со слоговыми музыкально-ритмическими формами I-го и 2-го ритмических типов, реализуется в двух звуковысотных шкалах: терция с субквартвой  и секунда с субквартвой .

Различие амбитусов непринципиально для типа, так как не затрагивает область функциональных отношений тонов.

Для напевов данного мелодического типа типологически определяющим является сопоставление мелодической вершины и основного опорного тона на долгих слоговых временах ритмической формы. Мелодическое построение, в котором реализуется ладовая форма в совокупности всех своих проявлений, охватывает ритмический период (две ритмические группы) напева. Это диктуется необходимостью наличия в таком построении как минимум двух долгих слоговых времен <sup>6</sup>:

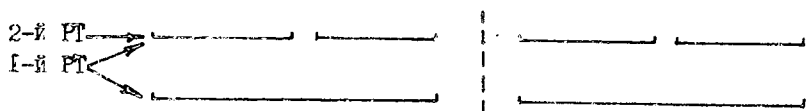


<sup>6</sup> В ритмических группах I-го ритмического типа имеется по два долгих времени, но удельный вес их неодинаков. На уровне согласования мелодического и ритмического компонентов напева особое значение приобретают каждые вторые долгие времена: реальная их протяженность превышает длительность первых, что создается исполнительской фермой.



Виды мелодической композиции напевов определяются различным последованием открытых и закрытых мелодических ячеек. Выявлено два способа компонования напевов первого мелодического типа. Один из них характеризуется наличием в напеве только закрытых ячеек — главная ладовая опора появляется в конце каждого синтаксического построения. Описанный вид мелодической композиции встречается в напевах обоих ритмических типов, а для СМРФ с пятисложным стихом является единственно возможным (см. пример № 2).

Другой способ мелодической композиции предполагает периодичное чередование открытых и закрытых ячеек; целое складывается из двух больших построений, соответствующих ладово-мелодическим периодам. Такой вид композиции характерен для напевов I-го ритмического типа (см. пример № 3). Следующая схема отражает все возможные варианты мелодической композиции в напевах первого мелодического типа:



Несколько слов о географическом распространении напевов рассматриваемого мелодического типа. Зона его бытования весьма обширна (карта 5), но известен он только духовским напевам, для них это основная форма ладово-мелодической организации. В гринных песнях действуют те же закономерности звуковысотной организации. Отметим территориальное разведение двух звуковысотных рядов; субареал напевов в секундовой с субквартой шкале локализован в центре общего ареала — на смоленско-могилевском пограничье.

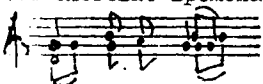
Так как ареал I-го мелодического типа в целом совпадает с ареалом первого ритмического типа (сравни карты I и 5) и этот последний не вступает в контакт с иными ладово-мелодическими образованиями, логично предположить, что именно напевы, структурируемые ритмической формой I-го типа, являются основными носителями данной ладово-мелодической формы.

ВТОРОЙ МЕЛОДИЧЕСКИЙ ТИП устойчиво согласуется только с 3-м ритмическим типом: ↓ Р Р ↓ ↓ Р Р Р Р Р Р Р Р ↓ Р Р ↓. Напевы этого типа распространены в смоленско-тверском пограничье в функции духовских и на востоке белорусского Поозерья, где атрибуцируются как купальские (карта 6).

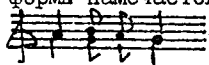
Чаще всего 2-й мелодический тип связан со шкалой терции с субквартой, но есть версии, в которых субтон находится в терцовом соотношении с главной опорой. Специфичен для данного типа характер выявления главной ладовой оппозиции — верхнего высотного уровня шкалы и основного опорного тона, — а именно, нестрогое соотношение пре-

тивнопоставляемых тонов со слоговой музыкально-ритмической формой напева. Линейное движение в мелодических ячейках, отвечающих ритмическим группам, представляет собой "пробег" по звукам шкалы, за- поршающийся опорным тоном.

Наиболее заметное стремление к упорядочиванию мелодического движения обнаруживают обрамляющие ячейки. В инципитном построении долгие слоговые времена подчеркивают главную ладовую опору:



В заключительном разделе формы намечается оппозиция верхнесекундово- го тона финалису напева:



Срединные построения (с равномерным ритмическим движением) можно назвать зоной свободной комбинаторики тонов. В мелодической ячейке регламентировано только окончание - завершение движения главной опорой. С точки зрения согласования мелодической и ритмической структур возможны два вида мелодической композиции данной части напева:

1) двум четырехвременным ритмическим группам отвечают две же мелодические ячейки (см. пример № 4);

2) этому же отрезку соответствует одна большая мелодическая ячейка (см. пример № 5).

Возможно как стремление преодолеть некоторую дробность целого возникают такие версии напева, композиция которых выстроена по типу напевов с переинтонированием основного опорного тона в третьей четверти формы. Очаг бытования таких форм находится на территории Поозерья, где, как отмечает Пашина, "принцип переинтонирования в третьей четверти формы лежит в основе большинства календарных напевов". Более того, "если строфа состоит из четырех ритмических построений, то этот принцип реализуется всегда" /3, с. 95/.

Сущность переинтонирования заключается в окончании одной или нескольких мелодических ячеек не главной ладовой опорой, а звуком, находящимся чаще всего ниже основного опорного тона. В нашем случае это звуки субкварты или субтерции, которые проявляют себя как оппозиционные в процессе горизонтального развертывания напева (см. пример № 6). Переинтонирование возможно как в напевах с двумя срединными ячейками, так и в тех случаях, где мелодическая ячейка охватывает срединное построение целиком. Редко, но встречаются образцы и двукратного переинтонирования (локализованы в Жарковском районе Тверской области) (см. пример № 7).

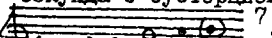
Вопрос, естественно возникающий при сравнении напевов первого и второго мелодических типов: на каком основании мы относим их к раз-

ним типологическим группам? Действительно, не только общая звуковысотная шкала, но и единая ладовая форма сообщает им значительное внешнее сходство. Различия в их организации проявляются лишь на уровне координации ладовой формы с ритмической структурой напевов. Образующиеся при этом мелодико-ритмические построения имеют неодинаковое внутреннее "устройство". Так, скажем, мелодическая ячейка напевов 2-го типа допускает свободное последование тонов - явление, по-видимому, невозможное в напевах I-го мелодического типа. Подобная нестрогость линейных связей в ячейке, доминирование ладовых закономерностей более крупного плана обусловлены, вероятно, таким характером ритмического движения, когда мелодическая линия не имеет в ячейке ритмической опоры - долгого звука. Наоборот, равномерное распределение их в ритмических группах напевов I-го мелодического типа создает благоприятные условия для выявления функциональных отношений в ладу.

ТРЕТИЙ МЕЛОДИЧЕСКИЙ ТИП согласуется с тремя из четырех общезональных ритмических форм - кроме первой, но если учитывать еще и другие формы, то число ритмических структур, способных координироваться с третьим мелодическим типом, превысит десяток. Вот некоторые из наиболее часто встречающихся:

С М Р Ф	формула стиха	форма текста
<p>На во-ро-тах со-ва ку-ка-ре-ку кри-чит ой ле-ли, ле-ли, ку-ка-ре-ку кри-чит</p>	5 <sup>а</sup> + 5 <sup>б</sup>	авзв
<p>ку-ка-ре-ку пету-шок, ку-ка-ре-ку, за-ба-лыл-ся зе-лен дуб че-рез ре-ку</p>	4 <sup>а</sup> -8 + 4	abcd авсв
<p>А на го-ре [цер-ков-ка], цер-ков-ка, цер-ков-ка</p>	4 + 3	авв аввв
<p>Е-ха-ли та-та-ры, во-зи-ли бе-ли-ла</p>	6 + 6	ав
<p>Дев-ки на вул-ке гу-ля-ли гу-ля-ли, лю-ли, гу-ля-ли</p>	5 + 3	авзв

Звуки, формирующие напевы 3-го мелодического типа, составляют разнообразные звукоряды: терцовый, квартный, терция с субквартной, субтерцией, секунда с субтерцией. Особенно вариативны звукоряды напевов 4-го, по нашей классификации, ритмического типа. Территориально шкалы не разведены, они как бы "перемешаны" по всей

зоне. Более подробно мы остановимся на специфичной именно для данного типа шкале — секунда с субтерцией или, как ее чаще называют, трихорд в кварте  ?

Напевы 3-го мелодического типа складываются из двух мелодических ячеек, различающихся формой мелодического движения, характером реализации ладовой оппозиции и композиционной функцией.

Первая ячейка (назовем ее ячейкой "а") представляет собой мелодическую волну, исходная и конечная точки которой находятся на высотном уровне основного опорного тона или ниже его (последнее встречается гораздо чаще). Облик этой ячейки определяется сугубо линейным движением, логику которого можно понять как сопоставление краев диапазона. В форме целого ячейка "а" имеет экспозиционную функцию, выявляет себя начальной мелодической структурой (см. пример № 8).

Другая ячейка ("б") обычно завершает собой ладово-мелодический период. По сравнению с первой в ней ярче выражены функциональные отношения тонов ладовой структуры — оппозиция основного опорного тона верхней секунде и субтерции, звучащих последовательно или одновременно (соответственно, горизонтальный и вертикальный аспекты ладовой формы) (см. пример № 9). Если кадансовая ячейка охватывает ритмическое построение с двумя долгими временами, то на них, как правило, приходится оппозиция 2 и I ступеней (см. пример № 9 а, 10).

Что касается мелодической композиции напевов третьего мелодического типа, то возможны два следующих варианта: весь напев охватывается одним ладовым периодом; композиция ячеек а<sup>б</sup> (см. примеры № 8в, 10), а<sup>б</sup>б (см. пример № 11), ба<sup>б</sup> (только с 3-м ритмическим типом; см. пример № 9 а); напев складывается из двух ладовых периодов; мелокомпозиция аба<sup>б</sup> (см. пример № 8 а, б).

Особый вопрос, на котором остановимся подробнее, — проявление 3-го мелодического типа в календарных напевах различных жанровых видов: весенних закличках и масленичных, егорьевских, духовских, купальских.

Центром жанрового тяготения для этой звуковысотной системы безусловно являются весенние заклички, они составляют более половины всех зафиксированных напевов данного мелодического типа. Высокая

---

<sup>7</sup> Это ладово-мелодическое образование было выделено в смоленском календаре Ф. Рубцовым /4/. От него идет и традиция считать главной опорой нижний звук шкалы, что, по нашему мнению, неверно.

степень их концентрации в районах смоленско-могилевского пограничья (карта 7) дает основание характеризовать эту зону как эпицентр распространения рассматриваемой формы. При движении на север данная ладово-мелодическая структура переходит к напевам других жанров: духовским на смоленско-тверском пограничье и купальским на смоленско-витебском<sup>8</sup>. Принимая во внимание вышеизложенное, можно сделать вывод о существовании жанрового переосмысления мелодических форм.

Насколько можно судить по материалам смоленского весеннего календаря не все структуры в одинаковой мере реализуют потенциал жанрового переосмысления. 1-й (по нашей классификации) мелодический тип в данной традиции связан исключительно с жанром духовских песен, 2-й мелодический тип переосмыслиется, но существует в координации только с одной ритмической формой, так что перед нами переосмысление *н а п е в а*, иначе - синхронный перевод в другой жанр ритмической и мелодической структур. И только в отношении 3-го мелодического типа можно говорить о его переосмыслении, действующем независимо от ритмического компонента.

Итак, исследование показало, что на охваченной территории в рамках весеннего календаря существует ограниченный набор ритмических и звуковысотных структур - своего рода "инвентарь" структурных единиц традиции, формирующих напевы. Этот набор ограничен, разумеется, в известной мере, ибо всегда есть возможность образования переходных или смешанных форм. Последнее относится в основном к звуковысотным явлениям, которые, в отличие от более жестко организованных ритмических, легче поддаются существенным изменениям<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Не выяснен субареал егорьевских-хрювских напевов 3-го мелодического типа, предположительно - северо-восток Витебской области.

<sup>9</sup> В качестве примера приведем напевы 3-го ритмического типа в трихордовой шкале (см. пример 9 а). Подобные образцы можно классифицировать двояко: как напевы 3-го мелодического типа (мелокомпозиция *bab*) или как напевы 2-го мелодического типа, с переинтонированием на субтерцию, которое из-за отсутствия одного срединного построения помещается во второй трети формы. Дело, по-видимому, в том, что сама ритмическая форма программирует мелодическую композицию напева и дает близкие ее варианты при согласовании с различными ладовыми структурами. Поэтому мы сочли необходимым включить ареал напевов 3-го ритмического типа в шкале секунда с субтерцией в общий ареал 3-го мелодического типа (карта 7) и отметить это явление на карте 6, чтобы иметь возможность соотнести его с ареалом 2-го мелодического типа.

Набор ритмических и ладово-мелодических структур есть некий парадигматический ряд, который обеспечивает целостность календарно-песенной культуре изучаемой зоны, объединяя множество узколокальных традиций в единую систему, названную нами смоленской календарной традицией.

В каждой локальной традиции имеющиеся в ее распоряжении структуры "распределяются" по всему весеннему сезону. Системообразующим фактором на этом - синтаксическом - уровне выступает этнографический контекст (исторически сложившаяся система календарных праздников и обрядов). Его воздействие определяет индивидуальный облик локальной традиции, наличие в ней тех или иных жанровых видов песен. Иерархия последних устанавливается путем выдвижения одного из жанров в качестве "доминанты" календарного цикла.

Наполнение цикла конкретным набором музыкально-структурных единиц (ритмических и звуковысотных), координация их друг с другом, согласование и соподчинение форм по принципу их жанровой принадлежности являются релевантными признаками локальных традиций. Данное положение, видимо, следует считать одним из основных, когда идет речь о языковых системах вообще. Вот, например, что пишут по этому поводу этнолингвисты: "...различия, определяющие специфику каждой локальной традиции, кроются не столько в инвентаре, сколько в распространении структурно значимых элементов и символов, их сочетаемости друг с другом, в пропорциях, в соотносительной мощности этих элементов" /6, с. 75; подчеркнуто мною. - Л.В./.

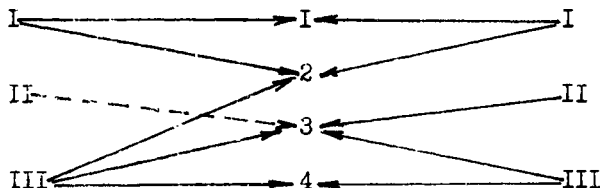
Исходя из вышеизложенного, мы выделяем в исследуемой зоне две основные локальные традиции, противопоставленные друг другу в географическом плане: одна формируется вокруг смоленско-тверского, вторая - смоленско-могилевского пограничья; граница между ними проходит примерно по Днепру (карта 8). Песенную традицию восточных районов области мы трактуем как периферийную для смоленской календарной системы: здесь сокращается число музыкальных структур, музыкально-этнографические явления не имеют стабильного характера (исключение составляют духовские песни -- специфический смоленский жанр).

Следующая схема, свертывающая выводы предшествующего анализа, демонстрирует координационные связи основных элементов песенной системы в двух оппозиционных локальных традициях.

мелодические  
типы

ритмические  
типы

мелодические  
типы



Из схемы видно, что есть константные, устойчивые во всей зоне способы согласования ритмических и мелодических структур и те, которые характерны для локальных традиций. Количественный показатель форм координации структур служит определяющим фактором в выявлении жанровой доминанты местных традиций: на юге зоны это весенние за-клички – масленичные песни (на схеме – напевы 3-го мелодическо-го типа), на севере – духовские песни (все общезональные типы при-надлежат указанному жанру).

Какова же роль жанрового переосмысления структурных типов в функционировании данного фрагмента песенной системы?

Жанровое переосмысление – это тот механизм, который осуществляет перевод структуры из одного жанра в другой. Жанровая многозначность есть следствие (и доказательство) знаковой природы музыкальных струк-тур. Именно знаковая сущность позволяет им означать, наполняться раз-личным содержанием, изменять его в соответствии с изменившимися этно-графическими условиями. Иными словами, структура имеет широкий, хотя и не бесконечный (в нашем случае ограниченный рамками весеннего ка-лендаря) спектр "словарных" значений. Конкретное же содержание она приобретает только в "тексте" каждой данной традиции. Взятая вне его, та или иная форма сама по себе не является ни купальской, ни духов-ской или какой-либо другой (за исключением тех случаев, когда струк-тура принципиально моножанрова), она означает лишь то, что "способ-на" обслуживать весенний период календарного круга. И только на синтагматическом уровне песенной системы, то есть в контексте всех прочих форм локальной традиции структура (звуквысотная или ритми-ческая) является жанровой детерминантой напева. Жанровое переосмыс-ление – один из тех факторов, которые обеспечивают гибкость, жизне-способность календарной системы, ее разнообразие и целостность одно-временно.

Перспективы дальнейшей работы по данной проблеме нам видятся в вовлечении в поле исследования всего западного календарного региона восточных славян. Совершенно очевидна необходимость рассмотрения представленного здесь материала в широком песенно-календарном контексте, в частности, Посерья и Полесья. Помимо несомненных результатов чисто документального характера (таких, например, как сверка и коррекция карт), изучение восточнославянского календаря в предложенном ракурсе прояснит, быть может, некоторые аспекты системной организации традиционной песенной культуры.

#### Библиографический список

1. Можейко З. Календарно-песенная культура Белоруссии. Минск, 1985.
2. Пашина О. Календарные песни: проблемы ареального исследования // Русский фольклор. Вып. XXIV. Л., 1987.
3. Пашина О. Традиции живых песен русско-белорусского пограничья. М., 1988.
4. Рубцов Ф. Смысловое значение кадансов в календарных песнях // Статьи по музыкальному фольклору. Л., 1973.
5. Тавлай Г. Белорусское купалье. Минск, 1986.
6. Толстые Н. и С. Заметки по славянскому язычеству. 3. Первый гром в Полесье. 4. Защита от града в Полесье // Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982.
7. Успенская И. О некоторых особенностях варьирования волочебных песен смоленского Подвинья (к изучению мелодики календарных песен) // Музыка народного календаря: Тезисы докладов научно-практической конференции. Куйбышев, 1985.



1.

На гря-ной ня-де-ле ру-сал-ки си-де-ли  
 ой ра... на ра-на, ру-сал-ки си-де-ли у!

2.

a.

пой-дем-те де-во-чки у лу-чи лу-жко-чки  
 ой ма-ю ма-ю ма-ю зе-ле-но

b.

Ты не ра-ду-йся дуб о-си-ну-шка, ой ле-ли ле-ли, дуб о-си-ну-шка.

3.

откр. ящичка      закр. ящичка

свя-то-я вня-си-ня, вня-си бо-жа жи-то,  
 откр. ящичка      закр. ящичка

ой ма-ю ма-ю, ма-ю зе-ля-ной.

4.

ты ва-си-ля мой, ва-си-ля мой бо-ро-венький, ва-си-ля мой.

5.


пой-дем И-ван, пой-дем И-ван вы-сто по-ле, пой-дем И-ван

6. а.  ме-ду-ни-ца, ме-ду-ни-ца ме-до-ва-я, ме-до-ва-я

б.  И-ван Ма-ри-ю, И-ван Ма-ри-ю по-ве-ли-ку-па-ль-ни-ю, И-ван Ма-ри-ю.

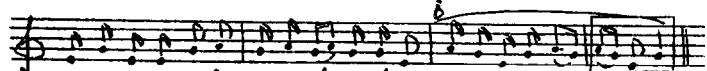
7.  Стрель-ца бой-цы, стрель-ца бой-цы па-в-лен-ски-е маль-цы, стрель-ца бой-цы

8. а.  ле-ка-ло-де-жа, ле-сти-де-ни-ца, ой ле-ли-ле-ли, ле-сти-де-ни-ца

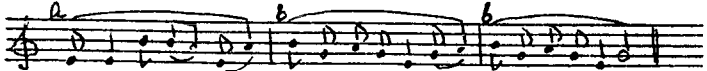
б.  э-ти ма-слен-ца по-ли-зу-ха, по-ли-зу-ха, ле-ли, по-ли-зу-ха.

в.  Ве-ре-зонь-ка бе-ла, бе-ре-зонь-ка бе-ла.

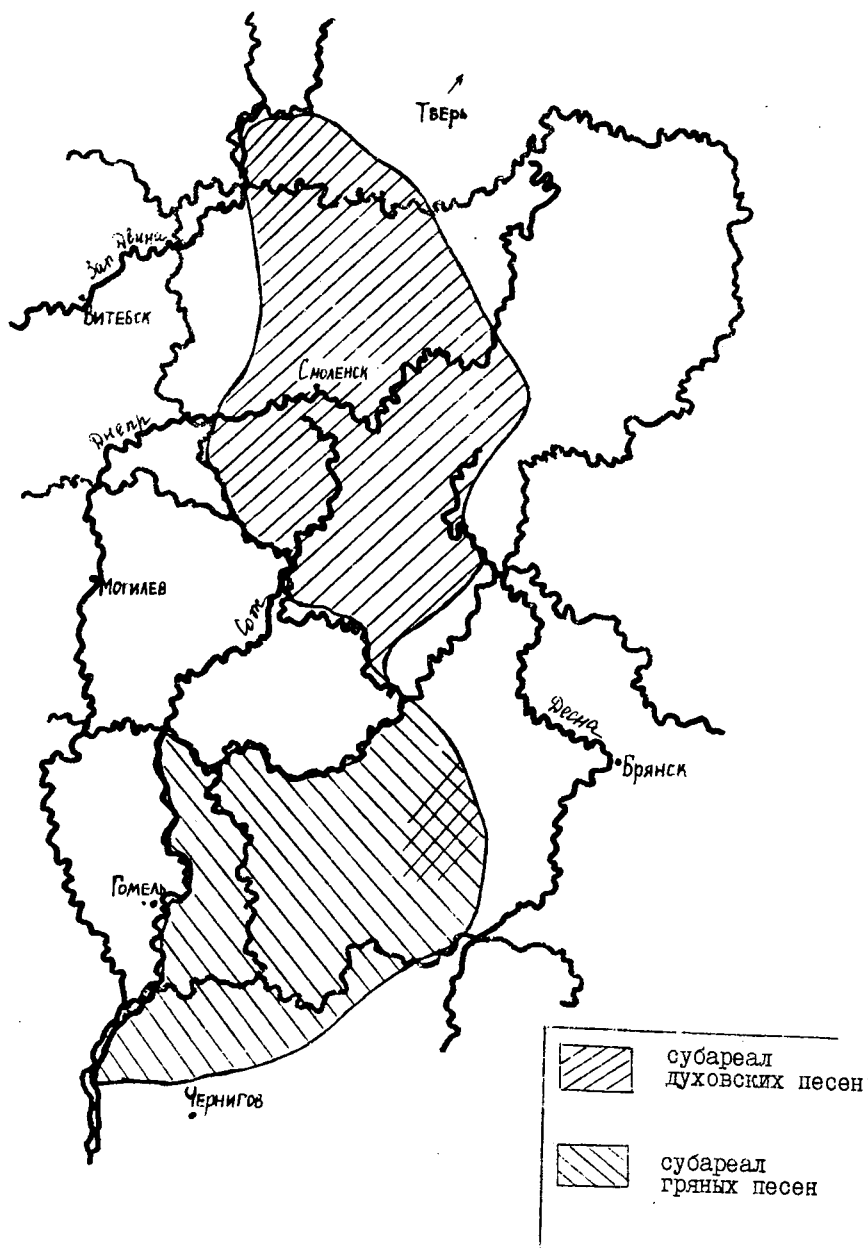
9. а.  Я-блж-и мо-я, я-блж-и мо-я ку-ур-е-ба-я.

б.  Мо-ло-ду-хи де-вкам по-за-ви-де-ва-ли, ка-ли-на мо-я ли-ли-на.

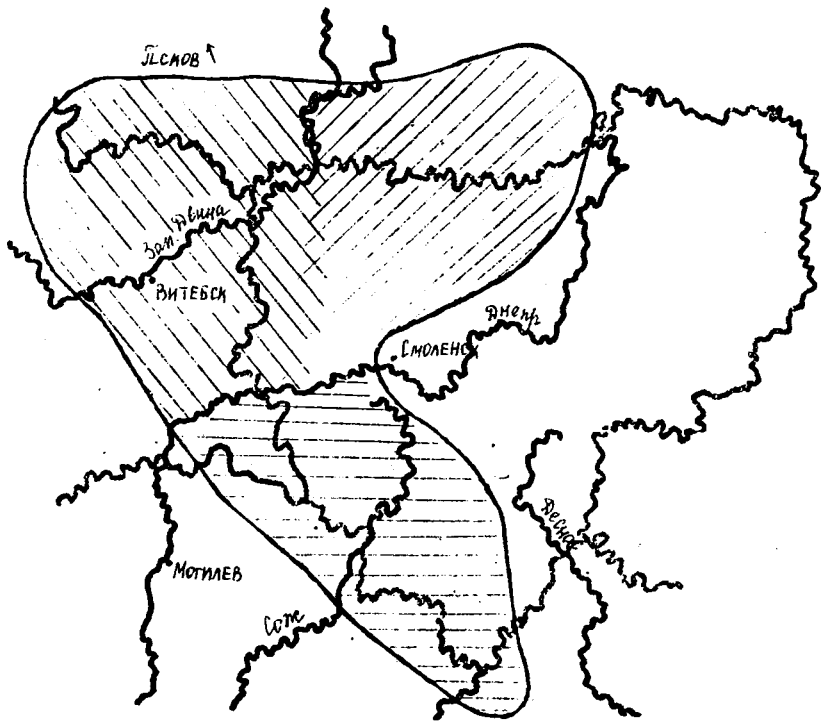
10.  Чнас са-го-дни Юрь-ев день, Юрь-ев день, Юрь-ев день




11.  И-ван да Ма-ри-я, где ва-ши-цук-ля-ни-я, где ва-ши-цук-ля-ни-я.

КАРТА 1. РАСПРОСТРАНЕНИЕ НАПЕВОВ ПЕРВОГО ЭТИМОЛОГИЧЕСКОГО ТИПА

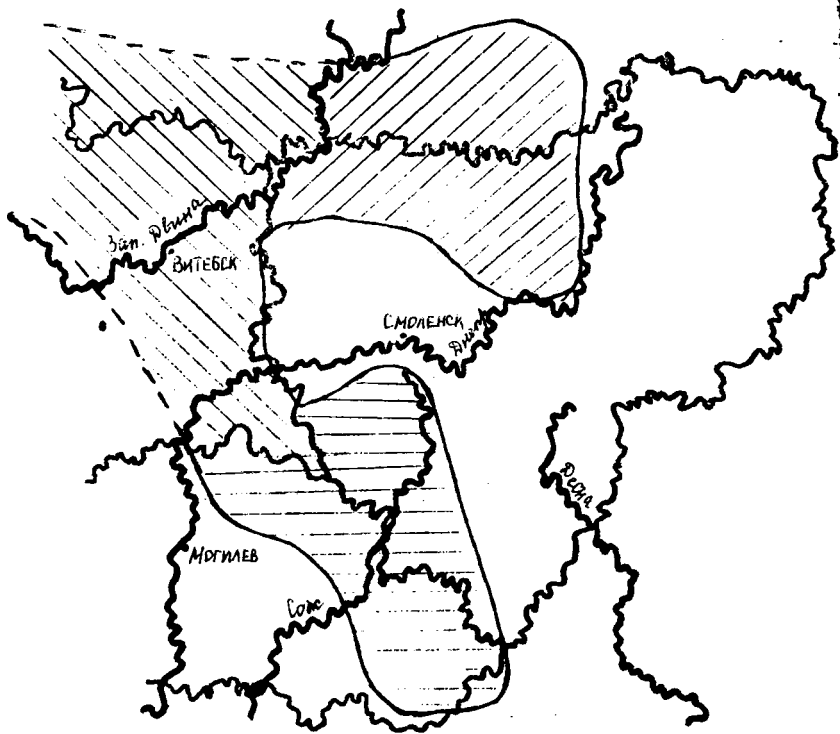





КАРТА 2. РАСПРОСТРАНЕНИЕ НАПЕВОВ ТРЕТЬЕГО  
РИТМИЧЕСКОГО ТИПА



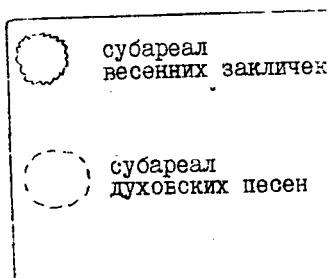
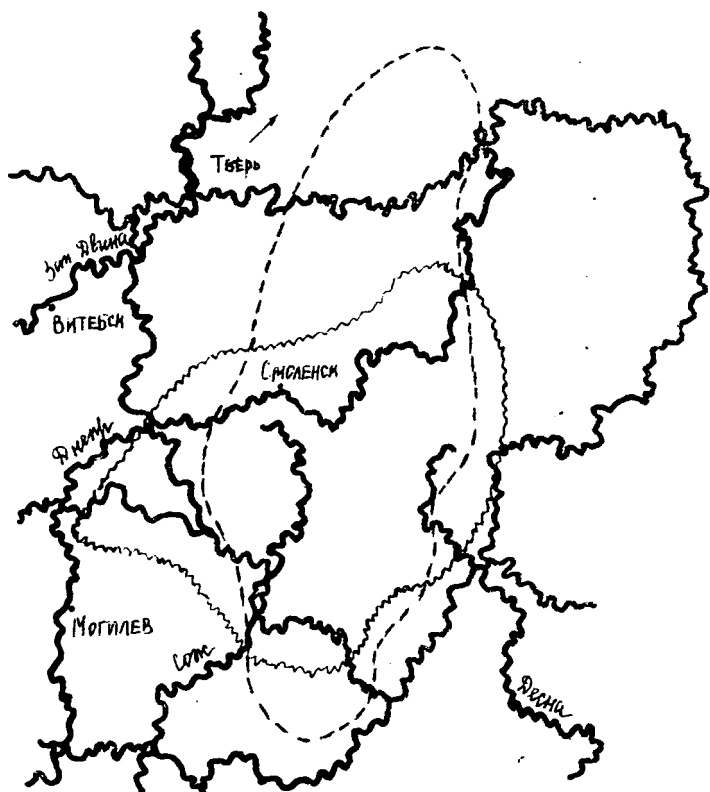
-  субареал купальских песен
-  субареал духовских песен
-  субареал весенних закличек и масленичных песен

КАРТА 3. РАСПРОСТРАНЕНИЕ НАПЕВОВ ЧЕТВЕРТОГО  
РИТМИЧЕСКОГО ТИПА

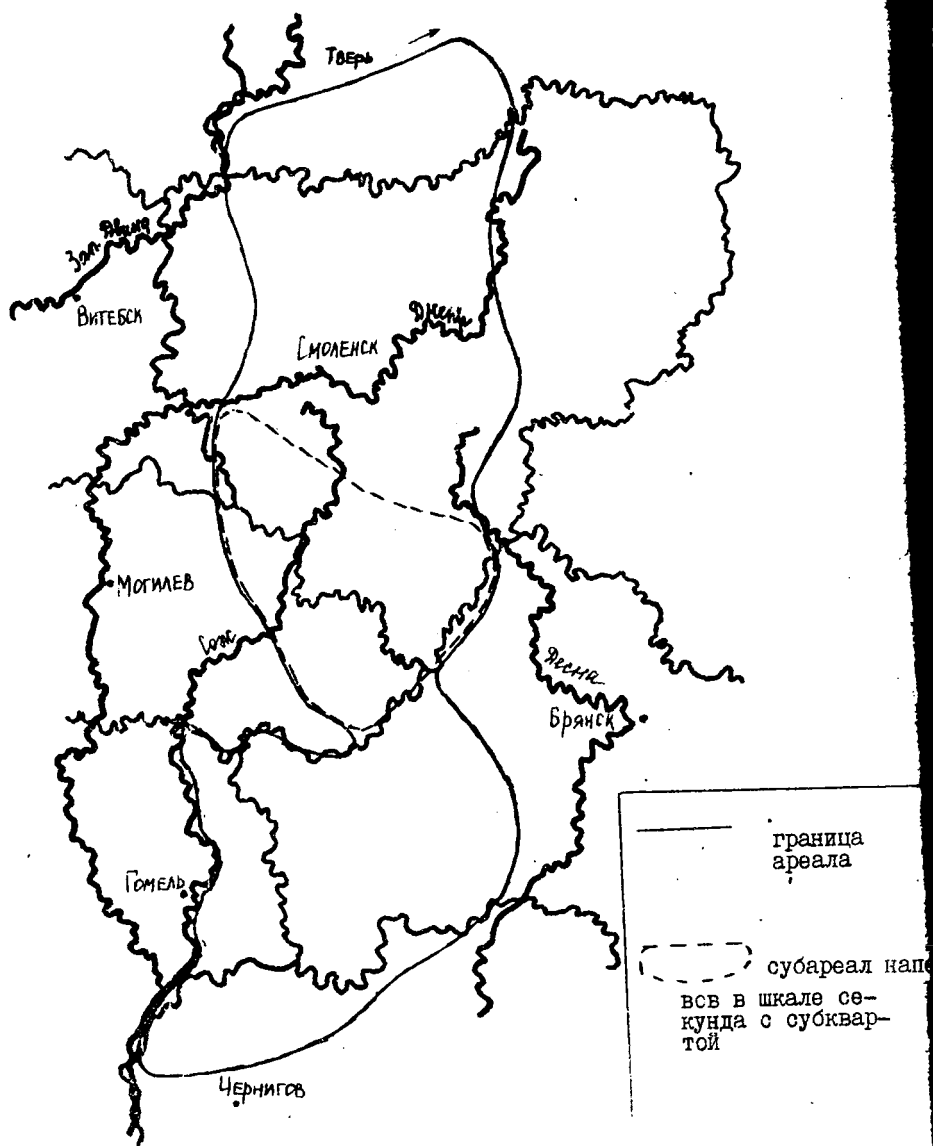


-  субареал купальских песен
-  субареал духовских песен
-  субареал весенних закличек и масленичных песен

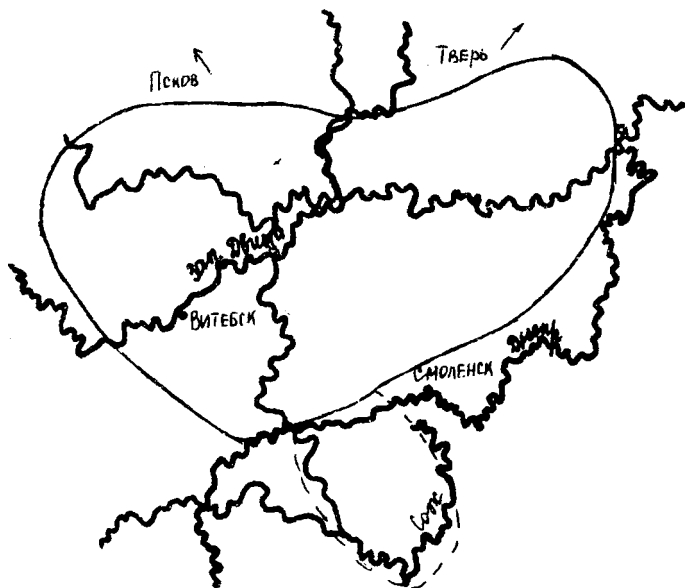
КАРТА 4. РАСПРОСТРАНЕНИЕ НАПЕВОВ ВТОРОГО  
РИТМИЧЕСКОГО ТИПА.



КАРТА 5 . РАСТРОСТРАНЕНИЕ НАПЕВОВ ПЕРВОГО МЕЛОДИЧЕСКОГО ТИПА



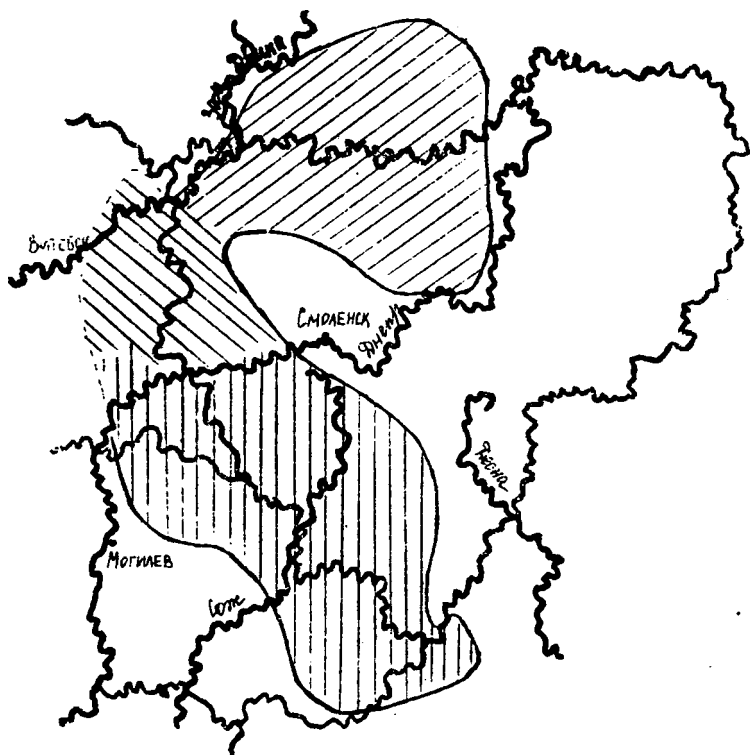
КАРТА 6. РАСПРОСТРАНЕНИЕ НАПЕВОВ ВТОРОГО МЕЛОДИЧЕСКОГО ТИПА





субареал напевов  
третьего ритмичес-  
кого типа в шкале  
секунда с субтер-  
цией




КАРТА 7. РАСПРОСТРАНЕНИЕ НАПЕВОВ ТРЕТЬЕГО ЛЕМОДИЧЕСКОГО ТИПА.

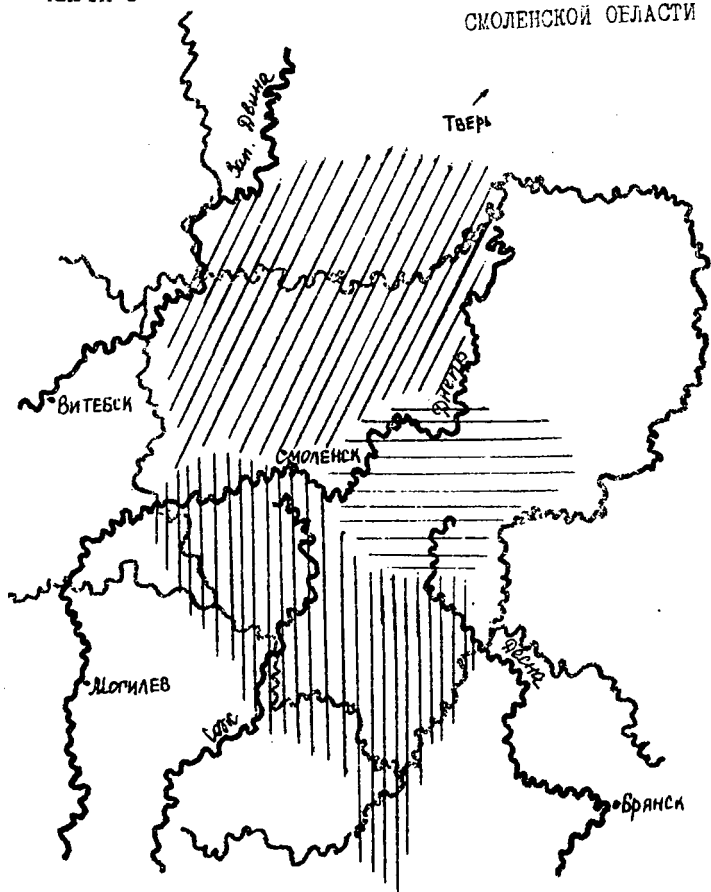


 субареал духовских песен

 субареал купальских песен

 субареал весенних закличек и масленичных песен

КАРТА 8. ЛОКАЛЬНЫЕ КАЛЕНДАРНЫЕ ТРАДИЦИИ НА ТЕРРИТОРИИ  
СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ



О ВЛИЯНИИ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА НА ЖАНРОВУЮ АТТРИБУЦИЮ  
ЖАТВЕННЫХ ПЕСЕН

Статья посвящена одной из актуальных проблем современной фольклористической науки, особенно остро встающей в связи с обрядовым музыкальным фольклором. Речь идет о соотношении структуры музыкально-обрядовых текстов и их функции, выражающейся в жанровой атрибуции этих текстов носителями традиции.

До недавнего времени в фольклористике было распространено мнение о жесткой взаимосвязи структуры и функции в музыкальном фольклоре. Однако осуществляемое в последние годы фронтальное обследование территорий и анализ полученного материала показали, что это не совсем так. Выяснилось, что одна и та же функция может реализоваться в различных по структуре напевах и наоборот: одинаковые в структурном отношении напевы могут выполнять несходные функции. И в этом достаточно ярко проявляется знаковая природа обрядовых музыкальных текстов, относительность их значения.

Однако простая констатация такого факта кажется недостаточной. С неизбежностью встает вопрос: почему, в силу каких причин это происходит? Располагая определенным количеством данных, можно попытаться выяснить те механизмы и условия, в результате действия которых происходит изменение содержания музыкально-фольклорных текстов на территории их распространения. Это и входит в задачу настоящей статьи, материалом для анализа в которой послужили песни, обслуживающие жатвенный цикл в белорусском Поозерье и прилегающих к нему районах России (Псковской и Смоленской областей).

Данный регион выбран не случайно. Именно здесь наиболее ярко можно проследить изменение в функционировании жатвенных песен, принадлежащих к одному типу, и постараться понять причины, в силу которых это происходит, благодаря тому, что в отличие от других регионов Белоруссии, где жатвенный цикл связан только с озимыми хлебами и представлен одним типом напевов, на территории Поозерья он включает в себя также яровую жатву и обслуживается несколькими напевами.

При том, что в основе жатвенной обрядности восточных славян лежат единые мифологические представления, их реализация в конкретных локальных традициях имеет свои особенности, что естественно не может не повлиять на функционирование песен, обслуживающих жатвенные об-

щины. Попадая в различный этнографический контекст, связанные с жатвой обрядовые песни меняют свое жанровое наклонение и по-разному атрибуцируются народными исполнителями в локальных традициях. Так, на территории русско-белорусского пограничья с точки зрения этнографических особенностей жатвенной обрядности можно выделить четыре зоны: западное Поозерье, восточное Поозерье, северо-западные районы Смоленщины и восточные районы Могилевщины.

Как уже отмечалось, зона белорусского Поозерья этнографически отличается от других регионов Беларуси, что связано с пограничным положением этой зоны, где в течение долгого времени осуществлялись контакты двух этнических групп населения: белорусов и русских. По этой причине жатвенная обрядность в русско-белорусском пограничье включает в себя элементы, имеющие различную территориальную ориентацию в восточнославянской культуре: одни из них более характерны для белорусской традиции, другие — для великорусской. Именно это обстоятельство, по всей вероятности, явилось причиной того, что в Поозерье ясно прослеживается противопоставление озимой и яровой жатвы, что совершенно не характерно для белорусской территории (где все жатвенные обряды и песни связаны с рожью — озимым хлебом), но встречается у великоруссов в виде противопоставления ржи (озимого хлеба) и овса (ярового) как женского (из ржаных колосьев плетут косу) и мужского (оставляют на поле "бороду" из овсяных колосьев) начал /6, с. 52/. Однако, если на русской территории оппозиция озимое — яровое существует на уровне ритуальных действий и обрядовых реалий, то в русско-белорусском пограничье она реализуется и на музыкальном уровне, так как и во время жатвы озимых, и при уборке яровых хлебов исполняются специальные песни, различающиеся по своей структуре в каждой локальной традиции.

Необходимо уяснить, что представляет собой цикл жатвенных песен и какие функциональные группы песен в нем выделяются, что в дальнейшем поможет нам проследить те изменения, которые происходят в функционировании жатвенных напевов одного типа в определенных локальных традициях.

Наиболее полная классификация жатвенных песен содержится в труде П.Шейна /7/, хотя и до него многие этнографы разделяли их на определенные группы. Шейн своей классификацией по существу подвел итоги и выразил ставшую затем традиционной точку зрения, которая сформировалась в процессе собирательской работы этнографов XIX века. Он пишет: "Живные или жатвенные песни по роду обрабатываемых злаков разделяются (по крайней мере в губерниях Витебской, Могилевской и Минской) на два главных разряда: на жатные, распеваемые при жатве ржи

или жита, и ярные, сопровождающие уборку яровых хлебов. Первые слу- жат как бы продолжением песен купальских и петровских, последние же приближаются к осенним, свадебным, с которыми они, видимо, сливают- ся по складу и содержанию. Оба эти разряда распадаются на два (м.б. три? - О.П.) подразделения: а) на зажиночные, которые поются при на- чале жатвы, на зажинках, и б) на собственно живные, которые поются на ниве в продолжение всего рабочего времени от зажинок до послед- него дня уборки, и наконец в) на дожиночные, которые составляют не- обходимую принадлежность празднования дожинок или окончательной уборки последних снопов какого-либо хлеба. Они поются и на ниве, и по дороге к дому, и на хозяйском дворе, и наконец за столом, во время угощения" /7, с. 237/. Данная классификация послу- жила отправной точкой для современных исследователей жатвенных песен. Однако музыковеды-фольклористы к функциональному аспекту (то есть разделению песен по времени и условиям их исполнения), лежащему в основе классификации П.Шейна, добавили еще структурный аспект, учи- тывающий форму песен /см. например, систематику жатвенных песен у З.Можейко, 3, с. II0-II4/. Действительно, если принять во внимание строение напевов, то выяснится, что зажиночные песни в музыкальном отношении никак не выделены среди собственно живных, не имеют са- мостоятельных музыкальных форм, подобно тому как сами зажинки пред- ставляют собой лишь перенесение некоторых форм дожиночной обряднос- ти на начало жатвы /4/. Собственными музыкальными формами обладают только живные песни и в некоторых традициях - дожиночные, хотя в большинстве районов Полесья и центральной зоны Белору- си, как от- мечает Можейко, напевы дожиночных песен сливаются со живными. Но "на Поозерье дожиночные песни имеют свои специфические напевы" /3, с. II2/.

Песни, связанные с уборкой яровых хлебов, которые Шейн также счи- тал жатвенными, в настоящее время не принято включать в живный цикл. Их обычно относят к осеннему календарному периоду и рассмат- ривают в ряду осенних песен. Действительно, яринные песни в музы- кальном отношении всегда противопоставлены жатвенным, исполняемым при уборке озимых. Тем не менее яринные песни и их облик будут уч- тены нами при анализе местной специфики жатвенных циклов в зоне русско-белорусского пограничья.

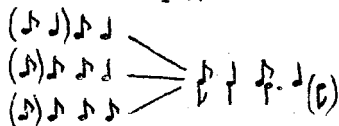
Из вышеизложенного ясно, что все функциональные группы жатвен- ных песен могут по-разному соотносится друг с другом с точки зре- ния их музыкального строения.

Далее мы попытаемся показать, что есть два условия, два меха- низма, благодаря которым происходит формирование структуры песенных

жатвенных циклов, в рамках которых возможны изменения в организации напевов в различных местных традициях. Поэтика же это система мифологических представлений, реализующаяся в конкретной этнографической системе жатвенных обрядов в конкретной этнографической среде, во-вторых, количество напевов, обслуживающих жатвенный цикл в данной традиции, поскольку от их количества зависит и их распределение в цикле.

Но прежде чем приступить к решению поставленной задачи, необходимо дать представление о том, какие типы живых напевов существуют на территории русско-белорусского пограничья. В Беларуси и русско-белорусском пограничье распространены два основных типа живых песен. Один из них мы условно назвали общеполорусским, поскольку его ареал приблизительно совпадает с белорусской этнической территорией. Данный тип существует в разветвленной системе местных версий, в каждой из которых модификации затрагивают не всю форму в целом, а лишь ее отдельные фрагменты. Общеполорусский тип живых песен можно описать при помощи системы моделей, отражающей иерархию признаков на каждом структурном уровне, а также на уровне их корреляции. Устойчивые, неизменные характеристики будем считать основными признаками типа, тогда как различные формы модификаций определяют родовые и видовые его признаки.

В основе поэтических текстов, координирующих с данным типом напевов, лежит стих, тяготеющий к силлабической организации с нормативным четырехсложным строением слоговых групп (в целом стих восьмисложный: "Як пайду я дарогаю, Пушчу голас дуброваю" и т.п.). Ритмический тип такого рода живых песен, образующийся как результат координации двух оппозиционных структур, — поэтической и музыкальной, определяется на уровне музыкально-ритмического периода, складывающегося из двух построений. Наибольшей стабильностью отличается второе построение слоговой музыкально-ритмической формы, в основе которого лежит димамбическая формула. Структура первого цезурированного построения более подвижна. В целом ритмический тип общеполорусских живых песен можно представить следующим образом:



Специфика данного ритмического типа заключается в незакрепленности временных масштабов формы и множественности модификаций ее разделов, что позволило белорусским исследователям охарактеризовать напевы общеполорусского типа жнива как ферматно-рубатные  $\frac{1}{2}$ , с. 18/.

Одним из важнейших свойств напевов живных песен общеполорусского типа является высокая степень взаимообусловленности мелодики и ритмики, что дало возможность Е. Гиппиусу и Э. Эвальд определить их как напевы типа "ритмико-интонационной формулы" /3/. Действительно, модификации начального построения в ритмическом периоде являются следствием его координации с мелодической структурой. В соответствии с этим на уровне типовых признаков выступают мелокомпозиции музыкально-ритмического периода, которых всего три:

1) первый вид мелодической композиции организуется по принципу единой мелодической волны, где достижение мелодической вершины приходится на шестое (при нормативном строении стиха) долгое слоговое время, а главный опорный тон — на конечное. При этом начальное мелодическое построение выполняет функцию разбега к мелодической вершине, что естественно сказывается на ритмической форме периода: начальное ритмическое построение "сжимается" во времени, приобретая вид дипиррихия; тем самым усиливая энергию восхождения к мелодической вершине (см. пример № 2, первый ритмический период);

2) второй вид мелодической композиции — "интонационная формула", выведенная Эвальд /8, с. 18/. Ее особенность заключается в том, что в ней "контрольные" точки ориентированы не на синтаксические границы формы, а на опорные звуки, выделенные долготой. Поэтому данная мелокомпозиция может естественно соединяться с двумя ритмическими версиями периода. В одном случае — это период с формулой дипиррихия в начальном построении, подчеркивающей динамику стремления к главному опорному тону на шестом слоговом времени (см. пример № 2, третий ритмический период; пример № 3, первый ритмический период). В другом случае первое ритмическое построение будет представлять собой формулу с затягиванием последнего звука, благодаря чему акцентируется появление и местоположение мелодической вершины (см. пример № 1, третий ритмический период);

3) третий вид мелокомпозиции состоит из двух мелодических построений, ориентированных на синтаксические грани формы. Он имеет две разновидности: без переинтонирования опорного тона (см. пример № 1, первый и второй ритмические периоды) и с переинтонированием опорного тона на субкварту (см. пример № 3, второй ритмический период; пример № 4, второй ритмический период). Очевидно, что для такого вида мелокомпозиции более всего подходит цезурированная форма ритмического периода.

Что касается версии ритмического периода, в основе которой лежит дямб, то с ней могут соединяться все перечисленные выше виды мелокомпозиции, поскольку сам тип ритмики, характеризующийся равномер-

ной пульсацией, создает возможности различной координации с мелодикой. Важно только, чтобы при этом опорные тоны приходились на долгие слоговые времена.

Если мелокомпозиции музыкально-ритмического периода выступают на уровне типовых признаков, то родовыми являются: 1) их сочетание, комбинация в мелострофе, 2) звуковысотная шкала, в которой реализуется та или иная мелодическая композиция.

Локальные традиции живых песен общеполорусского типа различаются по трем параметрам: по ритмическому строению напевов, их ладовой структуре и композиции мелострофы. Первые два параметра дают основное членение территории на западную и восточную зоны. Так, в напевах живых песен западной зоны ритмическая формула начального построения имеет следующий вид: ♪ ♪ ♪ ♪, а для напевов восточной зоны характерна формула дидиррихия. Что касается звуковысотности, то на всей территории Беларуси, за исключением северо-восточных районов (восточное Поозерье), ладово-звукоряцной основой живых песен является заполненная терция с субквартой (или без нее). В западном Поозерье терцовая основа часто расширяется за счет появления субтона. Господствующая ладовзвукоряцная структура в живых песнях северо-восточных районов Беларуси - трихорд в кварте с опорой на первую ступень (исключение составляет лишь традиция, территориально охватывающая Лезненский, Богушевский и Витебский районы Витебской области).

Последний параметр - композиция мелострофы - благодаря тому, что она складывается на основе принципа комбинаторики четырех основных видов мелокомпозиции периода, обуславливает специфику узколокальных традиций данного типа живых песен.

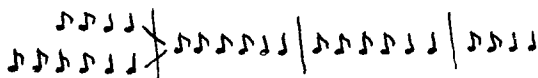
Основной зоной распространения второго типа живых песен является область белорусского Поозерья, поэтому в дальнейшем будем называть его поозерским. Он представляет собой принципиально другой тип формы по сравнению с общеполорусским. Поозерский тип жива также существует в довольно разветвленной системе местных версий, отличающихся друг от друга в первую очередь формой строфы и звуковысотной организацией напевов.

Поозерский ритмический тип живых песен, в отличие от общеполорусского, вполне отвечает понятию структурно-ритмического типа школы Ф. Колессы - К. Квитки. Такого рода ритмические формы так жестко организованы, что мелодика практически никак не влияет на их структуру. Ритмическая форма проявляет полную независимость по отношению к звуковысотной организации напевов, в то время как последняя, напротив, при координации со слоговой музыкально-ритмической



Формой напева вынуждена считаться с ее внутренней структурой. Это выражается прежде всего в том, что границы мелодических построений в живных песнях поозерского типа всегда ориентированы на синтаксические грани как ритмической формы, так и стиха.

Ритмический тип, объединяющий определенную часть живных песен Посозерья, реализуется в системе местных версий. Устойчивой характеристикой типа является слоговая ритмика составляющих его построений, координирующихся с шестисложными и четырехсложными слоговыми группами стиха:



Причем четырехсложники всегда либо бывают рефренами, либо выполняют функцию рефрена. Модификации типа связаны с различными комбинациями построений в строфе, причем строфические версии имеют строгую территориальную закреплённость. Существует четыре основных строфических разновидности типа, одна из которых  $\text{ЛЛЛЛ} \text{ЛЛ} \text{ЛЛ} \text{ЛЛ} \text{ЛЛ}$  (с формой поэтической строфы  $\text{аавз}$ ) локализована в западной части Посозерья (см. пример № 5); другая —  $\text{ЛЛЛЛ} \text{ЛЛ} \text{ЛЛ} \text{ЛЛ} \text{ЛЛ}$  (с формой поэтической строфы  $\text{авз}$ , см. пример № 6) — в его центральной части; третья —  $\text{ЛЛ} \text{ЛЛ} \text{ЛЛ} \text{ЛЛ} \text{ЛЛ}$  (с поэтической строфой  $\text{авс}$ , где "а" играет роль рефрена благодаря использованию приема анафоры, см. пример № 7), — в восточной; четвертая —  $\text{ЛЛЛЛ} \text{ЛЛ} \text{ЛЛЛЛ} \text{ЛЛ}$  (с поэтической строфой  $\text{ааб}$ , см. пример № 9), — в западных районах Смоленщины<sup>1</sup>.

Данный ритмический тип на всей территории его распространения координируется с двумя мелодическими, локализованными один — в западной, другой — в восточной части его ареала. Западные напевы живных песен поозерского типа благодаря переинтонированию главного опорного тона в третьей четверти формы на субтон и принципу мелодико-ритмического обрамления (см. пример № 5) характеризуются чрезвычайно высоким уровнем синтаксической организации, в отличие от напевов восточной зоны, в которых мелострофа складывается на основе комбинаторики мелодических ячеек, оканчивающихся либо на второй, либо на первой ступенях лада (см. примеры № 7, 8, 9). В поозерских живных песнях, принадлежащих к этому мелодическому типу, последовательность опорных звуков в мелострофе обусловлена координацией мелоди-

<sup>1</sup> Отметим, что поозерский тип входит в особый класс форм с ритмическим обрамлением, в части из которых также возможны строфические модификации. Формы с обрамляющими ритмическими построениями концентрируются в основном в Северной Белоруси и имеют аналоги на русской территории.

Чаской формы с формой поэтической строфы: мелодическая ячейка, за-  
 качивающаяся на второй ступени, всегда отвечает слоговой группе,  
 либо являющейся рефреном, либо выступающей в функции рефрена. Таким  
 образом, комбинации опорных тонов в мелострофе могут иметь следую-  
 щий вид:  $\frac{4}{2} / \frac{z}{I} / +6+6$ ,  $\frac{4}{2} / \frac{z}{I} / +6+6 + \frac{4}{2} / \frac{z}{I} /$  и т.п. (см. примеры № 7, 8, 9).

Наконец, в восточных районах Могилевской области в качестве жат-  
 венного выступает напев свадебных песен. Не будем подробно останав-  
 ливаться на характеристике свадебного напева, поскольку он хорошо  
 известен. Структура стиха поэтических текстов, распоеваемых на этот  
 напев, - 5+3, его слоговая музыкально-ритмическая форма **ЛЛЛЛ | ЛЛ |**.  
 Мелострофа организована по принципу вопросно-ответной структуры /см.  
 3, № II7 /.

Теперь, когда дано представление о том, какие типы жатвенных пе-  
 сен известны в белорусском Поозерье, проследим как они функциони-  
 руют на территории и какие по структуре жатвенные песенные циклы  
 образуют в локальных традициях. Как уже отмечалось, в русско-бело-  
 русском пограничье по этнографическим особенностям можно выделить  
 четыре зоны, которые отличаются также и спецификой структуры песен-  
 ных жатвенных циклов.

Одна из них - западное Поозерье. Здесь жатвенные обряды связаны  
 с уборкой как озимых, так и яровых хлебов. Сначала остановимся на  
 озимой жатве, в которой особо выделены ее начало и конец.

Приступая к уборке ржи, особые ритуальные действия производят с  
 первым снопом. Здесь он носит название "борода", хотя на всей осталь-  
 ной территории Белорусии и России этот термин используется для обо-  
 значения последних колосьев, оставляемых на поле в конце жатвы:

"Первая прядка при жатве - Богу на бороду, клали за икону. А зерно  
 засевали" (Пустошкинский район Псковской области). Или: "Борода -  
 три колоска. Их срежут и несут домой за иконку. Дедова борода. Это в  
 начале жатвы" (д. Клесино Себежского района Псковской области). Все  
 действия с первым снопом почти точно репрезентируют действия с пос-  
 ледним снопом. Поэтому замечание В.Проппа о том, что "праздник пер-  
 вого снопа, выраженный довольно бледно, должен быть признан как вто-  
 ричное образование, перенесенное от конца жатвы к ее началу" /4,  
 с. 67/, кажется вполне справедливым, тем более, что оно подтвержде-  
 но в этой традиции и терминологически.

Окончание озимой жатвы отмечено ритуальным сидением на последнем  
 снопе и пением песен: "Как пожинки, последнее поле пожинают и послед-  
 ний сноп большой связжут, сядут на сноп и, бывало, песни кто начинает,  
 а кто подхватывает" (д. Сухарево Пустошкинского района Псковской об-

ласти). Или: "Дождешь, на последний сноп садишься и тогда поешь" (д. Прошки Верхнедвинского района Витебской области). Кроме того, на последних колосьях было принято гадать: "Когда был срезан последний сноп, девушки и молодые женщины садились на него, потом открывали сноп. Если увидят таракана, то в этом году родить мальчика, если букашку - то девочку" (Пустошкинский район Псковской области).

В отличие от озимой жатвы при уборке яровых хлебов особые ритуальные действия производились лишь после завершения работы и были связаны с последним снопом. Причем, обряд имел специальное название "ловить перепелку": "Последний сноп - ловят перепелку. Кладут под сноп гроши, хлеб, яйца. Потом качнут сноп и смотрят: много ли мурашей? Если много - выйдет замуж и будет богато жить" (д. Городиловичи Верхнедвинского района Витебской области). "Сноп кладется, перепелка там лежить - грошей сколько-нибудь, хлеба там положат. Это зовется перепелка" (д. Клястицы Россонского района Витебской области). В некоторых местах ритуал "ловли перепелки" выглядит несколько иначе: "Как дожинать - перепелку ловят. Перепелку обжинали. Хлеб кладешь и обжинаешь кругом перепелку" (д. Ведино Себежского района Псковской области).

В соответствии с обрядовым циклом два основных типа живных песен - общелитовский и поозерский - противопоставлены друг другу на данной территории как озимое и яровое живое, что нашло отражение и в народной терминологии по отношению к этим песням: песни общелитовского типа называют "жыта", жытны, "ржанье" (отсюда: "Моя мать, бывало, как заржет песню!"), а поозерского - "ярное", "ярына", "ярыну жнучы" и т.п. Причем каждый тип напева исполняется в течение всего периода жатвы (озимой или яровой), начиная с зажинок и кончая дожинальным обрядом, то есть музыкальной дифференциации песен на зажиночные, собственно живные и дожиночные в рамках каждого подцикла не существует.

Заметим также, что не везде в западном Поозерье тип жива выступает в роли яринного. В узкой зоне псковско-витебского пограничья (на границе Себежского, Верхнедвинского и Россонского районов), которая является периферийной для поозерского типа, его функция как ярового жива может размываться или вовсе утрачиваться, что выражается в определении исполнителями напевов этого типа как "ржанных" или "як рожь жнуть". Однако об их принадлежности (по крайней мере в прошлом) к яровой жатве, говорит тот факт, что живные напевы поозерского типа и напевы осенних песен, широко известны и в западном Поозерье /см. I, № 21-23, 25/, объединены одним мелодическим типом. В календарной системе существование ряда напевов, различных по ритмической

форме, но единых с точки зрения мелодической организации, никогда не бывает случайным и всегда свидетельствует о близости или тождественности их функций (в широком смысле слова) в календарном цикле.

Вторая зона – восток Поозерья. Здесь жатвенные обряды связаны исключительно с озимым хлебом – рожью. Если на западе ритуальными действиями маркированы как начало, так и конец уборки ржи, то в восточном Поозерье начало жатвы практически не выделено и центр тяжести падает на дожинальный обряд "завивания бороды": « В Витебской губернии и уезде, оканчивая ржаную жатву, одна часть жниц, срезав горсть ржаных стеблей с колосьями, начинает плести из них венки; в то же время другая часть, отделившись от них, садится на землю и поет соответствующую случаю песню... Первая из певиц садится на корточки перед нарочно оставленным на поле кустом ржаных стеблей с колосьями, и продолжая петь с прочими, полет, то есть выдергивает траву, оставшуюся в недожатом кусте ржи. Эта работа продолжается и кончается одновременно с работой венка. Когда все готово, половшая выдергивает один стебель и им связывает в пучок весь куст у самых колосьев – что и называется бородой, а в середину очищенного от травы куста кладет небольшую крамлю ржаного хлеба с солью. Все это действие называется "завивать бороду" »/7, с. 263-264/.

Естественно, что здесь два основных типа жнивных песен противопоставлены уже не как озимое и яровое жниво, а как собственно жнивные (общеполорусский тип) и дожиночные (по местной терминологии "абжиночные", "абжинские"), связанные с окснчанием озимой жатвы, песни (поозерский тип, см. 2, дожиночные, тип I). Среди дожиночных с точки зрения поэтических текстов в данном регионе можно выделить бородные песни с зачином: "Сидит козел на меже, дивуется бороде", исполняемые во время обряда "завивания бороды".

Третья зона охватывает северо-западные районы Смоленщины и прилегающие районы Псковской области. Обрядовый жатвенный цикл организован здесь совсем иначе, нежели в двух предыдущих случаях. Его особенность заключается в том, что маркируются крайние точки всего периода уборочных полевых работ. Поскольку озимый хлеб созревает раньше, то ритуальные действия, отмечающие начало жатвы, связаны именно с ним: "Как поспеет рожь – идут зажинаться. Три раза сожнут, свяжутся. А потом идут, берут зажинок и за икону вторкивают. Торчит, пока не намолотишь. Жито в первый мешок сыплоть и в хлеба спечь обязательно надо" (д. Нижние Дуги Демидовского района Смоленской области). Или: "Зажинки Бога бывають: бывало придешь, начинаеш жать. Отрежь три раза: Господи, благослови! – тады этот обжинок возьмеш, его

связаешь и приносишь домой. Это без песен, безо всего" (д. Будница Велижского района Смоленской области).

Что касается дожинок, то их справляли только в конце жатвы яровых хлебов. Причем центральное место в обряде занимал ритуал с последним снопом (чаще всего овсяным), которому здесь придавался антропоморфный вид. Назывался этот сноп "спареня" или "борода": "Бороду пьют по осени, когда яровой жнут хлеб, домой идут - пьют. Сделают куклу - последний сноп - спареня. Нясешь бороду на плече и пьешь. Это сноп - человек: платок завяжем, фартук, кофту, - и нясешь. Закончили жать - несем бороду и пьем. А хозяин угощение приготовит - яешню. Абжинки у одного сегодня, у другого - завтра. Бороду сажают в кут. На лен не бывает борода. На овес, на последок" (д. Будница Велижского района Смоленской области). Другой вариант: "Ну дожинають. Делают спарню как девку: голову, руки, и ведут с поля. Столы становяць, пьют, играют. И юбку наденуть, и хустку (платок. - О.П.), и груди. И сзади идут, поют. На куте спарня ставится" (д. Шумилово Велижского района).

В других районах Смоленщины антропоморфному виду снопа соответствовало также антропоморфное название. Так, "в Бельском уезде Смоленской губернии последний сноп обвязывают платком и надевают на него рубашку, называя его тогда какой-то бабою", - пишет Шейн /7, с. 268/. В Поречском уезде наряженный сноп зовут Солохой /6, с. 127/. В Великолукском районе Псковской области особо чествуется последний овсяный сноп, хотя и не имеющий антропоморфного облика, но именуемый Харитоном. Сноп "комлем на голову" хозяйка несет с поля. Затем его ставят посреди стола или на пол посреди избы и после угощения его растаскивают ("распускают") по всей избе<sup>2</sup>. Растаскивание, расколачивание снопа встречается и в Велижском районе: "Абжинки - как дожинаем. Приносить хозяин горелки. Спареню приносили в кут, обвязанную, в дом, где вячеряем. Тягаем с корня спареню. Платком обвяжут, венки сделают снопу. И борода называлась. Песню играть, когда с поля шли. Борода - это конец. Скачем с ней, с бородой, расколотим ее чисто. А когда проходит этот день, завтра мы ее относим в сарай, спареню, там, где хлеб, вместе со снопами. Когда вся жатва кончилась - тогда спареня. За все поля - одна спареня, чаще овсяная" (д. Логово Велижского района).

<sup>2</sup> Материалы по Великолукскому району любезно предоставлены нам А. Мехнецовым. Записи сделаны во время экспедиции в Псковскую область под руководством А. Мехнецова и хранятся в архиве кабинета народной музыки ЛОМЛК им. Н. Римского-Корсакова.

В этой зоне не известен общеполорусский тип жнива. Что касается песен поозерского типа, то здесь, как и в восточном Поозерье, они выступают в качестве дожиночных, однако приуроченных к окончанию яровой жатвы. Поэтому термины "ажиночные" и "восенные", примененные в отношении этих песен, являются здесь синонимами. Дожиночные песни на указанной территории, как мы видели, связаны с ритуалом последнего снопа, который носит название "спареня" или "борода", что обусловило появление в поэтических текстах песен мотивов, связанных с этими понятиями. Так, например, здесь широко распространен текст, не встречающийся в других традициях:

У нас сення спареня,  
Яна звалилася сы корня,  
Сы постатушки долой...

Наконец, четвертая зона включает восточные районы Могилевщины и южные районы Витебщины (Оршанский, Телочинский, Дубровенский). В этом регионе, как повсеместно в Белоруссии, жатвенные обряды совершаются только на ржи — озимом хлебе, и акцентируют моменты начала и конца полевых уборочных работ.

Зажинки: "Здоровая, молодая (женщина. — О.П.) зажать должна. Три снапочки нажать, прынхуть и на стол в куте (в красном углу. — О.П.) постановать. И яно стоять, пока высохнеть. Тады обмолохуть и сеять этим зерном" (д. Чашники Горецкого района Могилевской области).

Дожиночный ритуал имел здесь в прошлом две формы — индивидуальную и общественную. Индивидуальные дожинки выражались в обряде "завязывания бороды", который каждый хозяин совершал на своем поле, своей полати: "На дажинки — барада кидается, завязана узлом. Обжинаются, ходють, обсыпаеть ее солью, и пока в поле уберуться, и уже поедеть с плугом кто-либо зарыватъ (осенью, под озимый хлеб. — О.П.), сделал первый загон, и эта вырывается с корнем барада, переносится туда, где будет на лето жито. Чтоб на лето урожай хороший. Богу на бараду — говорили" (д. Прилесье Чаусского района Могилевской области). А в д. Левковщина Чаусского района обряд выглядел так: "Як жито дожали — барада Илле. Хлеба покладеш, водички польешь, скажеш: Ниўка, ниўка, атдай маю силку, нехай мая силка дай на летце лежить! — потом покачаться (покатаются лежа. — О.П.) по ржевнику, тады клочок жита (то есть бороду. — О.П.) вырвем, все вместе серпы звязем и домой".

Общественный вариант дожинок появился в результате широко распространенного обычая жать толокой. Он заключался в том, что, когда остается дожать незначительную часть жита, хозяин ходит по соседям и приглашает их на дожинки. Приглашенные жней работают в этот день за

угошение. Смысл толоки в том, что работают по очереди у каждого хозяина. Общественные дожинки связаны здесь с обыкновением плести дожинальные венки: "Вянок из ржи плетут с цветами. Хороший венок. И колючий — для злого хозяина. Толокою жнуть. Плохой хозяин в обед не дал пообедать, дак ему из деда колючего (из репейника. — О.П.) сплетут вянок и постараются повесить" (д. Прилесье Чаусского района).

На этой территории вновь сосуществуют два основных типа жнивных песен (общebelорусский и поозерский), однако в отличие от предыдущих случаев, они функционально никак не противопоставлены друг другу. Напевы и того, и другого типа исполняются в период озимой жатвы. Дожиночные песни в самостоятельных музыкальных формах здесь не зафиксированы. Вместе с тем поэтические тексты, связанные с дожинальной толокой, могут в равной степени распеваться как на напевы одного, так и другого типа.

Оппозицию напевам этих двух типов составляют песни, называемые в данной местности "овсяным жнивом" и исполняемые в период уборки яровых хлебов. "Овсяное жливо" поется на один из самых распространенных свадебных напевов, о котором мы писали выше. Наиболее известный текст "овсяного жнива":

Авясец, мамочка, авясец,  
кали Бог святоу прынясець? /см. 3, № II7/.

О том, что "при жатве яровых чаще всего поются песни свадебные", — писал Е. Романов еще в начале века / 5, с. 240/.

Анализ структуры песенных жатвенных циклов выявил их специфику в каждом из регионов, а кроме того, ясно показал разницу в функционировании двух основных типов жнивных песен. Если напевы общebelорусского типа всегда выступают преимущественно в функции собственно жнивных (правда, иногда на них распеваются и дожиночные тексты), связанных с озимой жатвой, то напевы поозерского типа в рамках жатвенного цикла могут менять свою функциональную окраску: они бывают яринными, дожиночными в период озимой жатвы, дожиночными при уборке яровых хлебов, наконец, могут выступать в роли собственно жнивных.

Такое функциональное переосмысление напевов поозерского типа в каждой традиции, как нам кажется, связано с двумя причинами. Одна из них заключается в том, что функция напевов этого типа определяется этнографическим контекстом, общей системой жатвенных представлений, существующих в данной зоне. При постоянстве функции напевов

обьелорусскаго типа напевы поозерскаго типа занимают соответственно вакантное место в этой системе. Вторая причина та, что распределение функций между напевами в рамках жатвеннаго цикла зависит также от количества напевов, входящих в этот цикл. В тех случаях, когда цикл включает в себя только два основных типа жатвенных напевов, они каждый раз так или иначе противопоставлены друг другу в соответствии с теми представлениями, которые бытуют в конкретном регионе. Как только в цикле в качестве оппозиционного появляется третий напев (например, "овсяное жниво"), напевы двух основных типов начинают выступать в одной функции.

Описанные выше закономерности характерны не только для жатвеннаго цикла песен. Они действуют и более широко, например, в рамках весеннего цикла, имеющего более сложную структуру и включающего в себя гораздо большее количество напевов. Границы ареалов календарных напевов, как известно, не совпадают, поэтому в каждой локальной традиции количество напевов в каком-либо из песенных циклов может меняться либо в сторону уменьшения, либо в сторону увеличения, что, естественно, приводит к перераспределению функций напевов в цикле. Именно поэтому один и тот же напев в конкретных традициях может иметь различную календарную приуроченность (но только в рамках сезоннаго цикла, к которому он принадлежит), и, следовательно, по-разному жанрово осмысляться.

#### Библиографический список

1. Восеньскія і талочныя песні / Ред. А.С.Фядосік. Мн.:Навука і техника, 1981. 679 с.
2. Мажейка З. Песні беларускага Паазер'я. Мн.: Навука і техника, 1981. 494 с.
3. Можейко З. Календарно-песенная культура Белоруссии: опыт системно-типологического исследования. Мн.: Наука и техника, 1985. 247 с.
4. Пропп В. Русские аграрные праздники. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1963. 143 с.
5. Романов Е. Белорусский сборник. Вильно, 1912. Вып. 8-9.
6. Терновская О. Славянский дожинальный обряд: терминология и структура: Дис... канд. филол. наук. М., 1976. 234 с.
7. Шейн П. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Спб., 1980. Т.1. Ч. 2. XXXI, 708 с.
8. Эвальд З. Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья // Песни белорусского Полесья. М.: Сов. композитор, 1979. С. 15-32.



СПИСОК ЭКСПЕДИЦИЙ, МАТЕРИАЛЫ КОТОРЫХ БЫЛИ ИСПОЛЬЗОВАНЫ АВТОРОМ:  
ВИТЕБСКАЯ ОБЛАСТЬ

1. 1976, 1977. Собиратели: Карнаух Т., Королева Т., Пашина О. и др. (Городокский район).
2. 1980. Собиратели: Карнаух Т., Иванова Л. и др. (Верхнедвинский, Россонский районы).
3. 1985. Собиратель: Усвяцова И. (Верхнедвинский район).
4. 1986. Собиратели: Клепацкая А., Орлова Е., Панова Ж. (Оршанский, Толочинский районы).
5. 1985. Собиратели: Винарчик Л., Шлыкова М. (Верхнедвинский район).

МОГИЛЕВСКАЯ ОБЛАСТЬ

6. 1986. Собиратели: Енговатова М., Пашина О. (Шкловский, Горечинский, Чаусский районы).

ПСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ

7. 1982. Собиратели: Иванова Л., Сорокина Н., Королев А. (Пустошкинский район).
8. 1985. Собиратели: Винарчик Л., Шлыкова М. (Себежский район).
9. 1985. Собиратели: Винарчик Л., Шлыкова М. (Себежский район).

СМОЛЕНСКАЯ ОБЛАСТЬ

10. 1983. Собиратель: Успенская И. (Велижский район).
11. 1984. Собиратель: Успенская И. (Демидовский район).
12. 1986. Собиратели: Жиганова С., Курлыкин С. (Духовщинский, Ярцевский районы).

## СЕЗОННО ПРИУРОЧЕННЫЕ ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ ЗАПАДНЫХ РУССКИХ ТЕРРИТОРИЙ

Русские лирические песни всегда отличались своей мелодической и ритмической сложностью, не находящей аналогий в других жанрах восточнославянского песенного искусства. Однако не во всех местных традициях этот жанр представлен в тех специфических формах, которые принято определять как стиль протяжного пения. На довольно большом пространстве, охватывающем юго-запад русской этнической территории, Беларусь и часть Украины, бытуют лирические песни другого склада, в ритмических и мелодических формах которых отсутствуют наиболее существенные жанровые признаки, то есть сам тип их организации оказывается единым с жанрами обрядового фольклора. Это единство проявляется:

- 1) в общем типе форм (с цезурированными ритмическими периодами и стихом силлабической структуры);
- 2) в опоре на узкообъемные ладовые конструкции;
- 3) в доминировании мелодики слогового строя, без больших внутри-слоговых распевов.

Интересно, что на эту группу лирических песен переносятся и некоторые исполнительские приемы, характерные для песен обрядовых (и прежде всего календарных):

1) напряженный, "открытый" тембр (как и при интонировании календарных песен, певицы говорят, что "песню надо кричать", "петь надо крепко, высоко", "во весь голос")<sup>1</sup>;

2) в тех районах, для которых характерно "гукание", оно распространяется и на лирические песни.

Описание этих песен и составляет главную задачу данной статьи, так как до сих пор они не были предметом специального исследования. В литературе мы находим лишь отдельные замечания о них, сделанные в основном на белорусском песенном материале. (Отметим прежде всего статью Е.В. Гиппиуса и Э.В. Эвальд "Замечания о белорусской народной песне", в которой авторами впервые было обращено внимание на своеобразие этого пласта лирики)

Объектом нашего внимания стали лирические песни Русско-Белорусско-Украинского пограничья (РБУ-пограничья), включающего отдельные

<sup>1</sup> Подобная манера интонирования отличает лишь ансамблевое исполнение, при сольном же "специфика" тембра теряется, напев звучит мягко, действительно лирично (достаточно вспомнить пение А.И. Глинкиной).

районы Смоленской, Брянской (Россия), Могилевской, Гомельской (Белорусь), Черниговской (Украина) областей (см. карту). Выбор местности объясняется развитостью жанра на этой территории <sup>2</sup>.

Как и для большинства других песенных традиций, для западно-русской характерно сосуществование двух типологических групп внутри жанра лирической песни. Первую составляют узкообъемные напевы, принадлежащие к более ранним пластам местного песенного фольклора. Вторую - широкообъемные напевы более позднего происхождения.

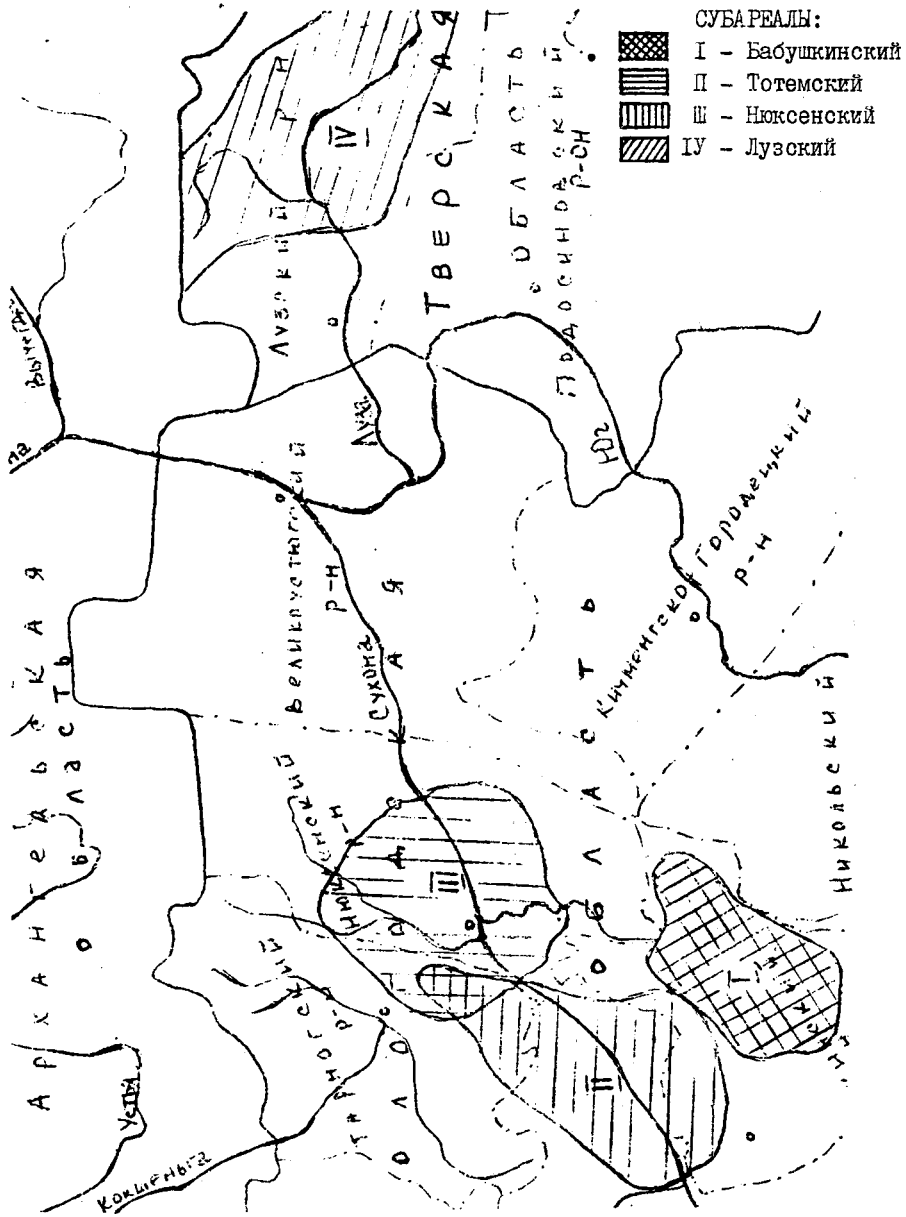
Две группы лирической песенности отличаются на РБУ-пограничье не только стилистикой, но и формой бытования. Узкообъемные напевы оказываются "сезонно приуроченными", так как время их исполнения ограничено отдельными сезонами или точками годового календарного круга. Напевы же второй группы - "неприуроченные". Их, по словам самих исполнителей, можно петь "абы-кал", "в застолье", "в гулянье", "в любое время".

Специфичны для изучаемой традиции именно напевы приуроченных лирических песен, поэтому они и стали предметом нашего внимания.

Приуроченность времени исполнения не является исключительной принадлежностью западной лирики (песни, звучавшие на троицу, масленицу, в жниво, встречаются и в других регионах). Но особенность данной традиции в том, что закрепленным за тем или иным сезоном оказывается весь корпус узкообъемных лирических напевов, причем в сознании самих исполнителей они (напевы) как бы переходят границу жанра и объединяются с собственно календарными песнями, о чем свидетельствует народная терминология. Здесь нет общего жанрового термина, как, например, "долгая", "проголосная" в других традициях, исполнители пользуются для определения лирических песен "календарной" терминологией: "петровские", "весенние", "жнивные" и т.д.

Гиппиус и Эвальд объясняли подобную закрепленность огромного количества лирических напевов за определенным временем года специфической самой традиции, где формирование и развитие женской лирической поэзии проходило на основе переосмысления цикловых аграрно-календарных песен. Благодаря этому "постепенно усложняясь тематически, все более и более отрываясь от прямой связи с обрядом и приобретая самостоятельную лирическую функцию, женская лирическая песня продолжала сохранять традиционную связь с календарем, а иногда и непосредственную связь с календарными производственными процессами" /10,112/.

<sup>2</sup> Лабораторией народной музыки ГМПИ им. Гнесиных был организован ряд экспедиций в данный регион. Их материалы и легли в основу работы.



Специфика приуроченности западнорусской лирики состоит и в многообразии самих форм приуроченности. Они охватывают все четыре годовых сезона (весну, лето, осень, зиму)<sup>3</sup> и могут быть как более общими (приуроченность в целом к сезону) - весенние, летние, осенские, зимние песни, - так и более конкретными, дифференцированными. Эта дифференциация внутри сезона может идти по следующим направлениям:

1) приуроченность к определенным видам сельскохозяйственных работ данного сезона ("як картошку полят", "як лен полят", "як просо полят", "половши" - весной; "покосные", "жнивные" - летом; "як картошку копаат", "як лен треплют", "як конопли бярут" - осенью);

2) приуроченность к праздникам годового календарного круга и церковного календаря ("духовские" - весной; "петровские", "купальские" - летом; "на Пречистую", "на Покров" - осенью; "пилиповские" ("никольские"), "масленские" - зимой);

3) приуроченность по месту исполнения ("як в луга ходили", "як в лес ходили по ягоды, грибы", "полевые", "когда в поле коров пасут" - летом);

4) приуроченность, связанная с какими-то погодными, климатическими приметами, изменениями, происходящими в природе ("як деревья станут распускаться", "як жито зазеленеет", "як вода разливаеця", "як лед по реке идет", "як зязюля закукуць" - весной; "як листья опадают", "як сняжок", "в глыбокую восень" - осенью).

Такое многообразие форм приуроченности, оригинальность и нестандартность большинства из них объяснимы отсутствием той самой прямой

<sup>3</sup> Однако доминирующее место в системе приуроченности принадлежит весеннему и летнему периодам. Именно к ним притягивается большая часть песен, в то время как количество "зимних" и "осенских" - минимально. Та же закономерность видна и в структуре календарного песенного цикла, что вполне естественно, так как на весенне-летний период приходятся и важнейшие праздники, и основные сельскохозяйственные работы.

Весенние и летние формы приуроченности определенным образом локализованы на территории РБУ-пограничья. Прикрепление к весеннему сезону более характерно для ее юго-западной части, в то время как в пограничных с Белорусью районах Смоленщины и на севере Брянщины весенняя приуроченность встречается лишь эпизодически, а на большей части Смоленской области (и далее в Калужской) вообще отсутствует (вероятно, это можно объяснить развитым собственно календарным весенним циклом на этой территории).

Летняя приуроченность распространена на всем РБУ-пограничье, но не в одинаковой степени; для Смоленской области это основная форма, летний цикл включает здесь большое количество песен; в так называемом Гомельско-Брянско-Черниговском регионе песенная приуроченность преобладает над летней.

связи с обрядом, с которой писали Гиппиус и Эвальд /10/. Традиционные лирические песни, втянутые в календарную песенную систему, заполняют в ней вакуум, "незанятое пространство". Это и приводит к появлению таких необычных форм приуроченности (отсутствующих у календарных напевов), как: "як коров пасут", "як снежок" и др. Появление "купальских", "пятровских", "духовских" и "жнивных" лирических песен в ряде случаев тоже объясняется отсутствием собственно календарных напевов этой функции (это не правило, но тенденция).

Теперь мы коснемся самого характера приуроченности лирических песен. На первый взгляд, он очень схож с приуроченностью календарных напевов. Однако реально оказывается принципиально иным.

Если в календарных песнях "знаком" того или иного календарного времени является напев, обладающий большой функциональной емкостью, то закрепление лирической песни за определенным сезоном исходит чаще всего из ассоциаций, вызываемых ее поэтическим содержанием. Это наблюдение подтверждают те объяснения, которые дают сами исполнители по поводу приуроченности той или иной песни. Приведем некоторые из них:

"Песню "Як приехав мой миленький с поля" летом поют. Раз с поля приехав, то зимой же не запоешь!" (Г., Рогачевский, Хвалевици) <sup>4</sup>.

"Песня "Зацвела в поле лоза" - весенняя. Лоза-то по весне цветет" (С., Ельнинский, Новоспасское).

"У бору зязюлька кукавала" - вяснушчая. Спваюць вясной, як зязюлька кукуіць" /1, с.567/.

Отметим и другие случаи, когда именно текстом, поэтическим содержанием песни объясняется ее приуроченность. Например, песня "Пора, мати, жито жати" на всей территории своего распространения функционирует как "жнивная", песни "Косив Ванька травочку", "Выряджала мати сынку да й на косовицу" - "покосные" и т.д.

Интересные наблюдения над связью сюжета и приуроченности песни содержатся в статье М.Косич "Литвино-белорусы Черниговской губернии" /4/. Автор приводит, например, следующий текст:

Шуме гудзе зялена дуброўка,  
Плаче и рыдая маладая ўдоўка,  
Уси з Дону идуць,  
А майго милого коня вядуць /5/.

<sup>4</sup> Здесь и далее в работе адрес сокращается следующим образом: Б. - Брянск, М. - Могилев, С. - Смоленск, Г. - Гомель, Ч. - Чернигов, по-том следует район и название населенного пункта, в котором сделана запись.

Эта песня всегда исполнялась осенью. Косич, будучи уроженкой этих мест (Мглинского уезда Черниговской губернии, теперь - Мглинский район Брянской области) и хорошо зная быт, обычаи своих земляков, объясняет это так: «С весны крестьяне наши ходят на заработки на Дон. Осенью возвращаются, и нередко жена или невеста вместо своего милого получают весть о его смерти. Оттого следующую песню поют непременно "пад восень" /5, с.31/.

Текстовые ассоциации не только оправдывают время исполнения, но могут приводить даже к включению лирических песен в календарные обряды<sup>5</sup>. Например, в деревне Далисичи Суражского района Брянской области во время закликания весны зажигали пучок соломы и пускали его по реке на льдинке. В этот момент обряда звучала лирическая песня "Запалю я куль соломы".

Описанный выше случай можно прокомментировать словами К.В.Квитки: "Ясно, что эти песни созданы не в процессе развития самого обряда и не имеют с ним внутренней смысловой связи, что попали в обряд вследствие ассоциаций, логически, психологически и исторически малоценных" /4, с.87/.

Именно спецификой приуроченности объясняется и принципиально различное функционирование политекстовых напевов в лирике и в календаре. В отличие от календарных песен, где напев меняет свою функцию только при продвижении по территории, политекстовые напевы приуроченных лирических песен могут обслуживать различные сезоны даже в рамках одного населенного пункта (в зависимости от текста).

Строгая ограниченность времени исполнения лирических песен характерна не только для РБУ-пограничья, но и для белорусской песенной лирики. С продвижением же в глубь русской этнической территории (Калининская, Орловская, Тульская области) слой приуроченных лирических песен уменьшается, приуроченность теряет свой "тотальный" характер, формы ее редуцируются и ряд узкообъемных лирических песен переходит в группу неприуроченных.

Теперь перейдем к рассмотрению ритмической и звуковысотной организации напевов приуроченных лирических песен. В начале статьи мы уже отмечали, что сам тип их организации оказывается единым с жанрами обрядового фольклора. Действительно, наиболее существенные признаки, объединяющие практически все ритмические формы лирических

<sup>5</sup> Интересно, что включение лирических песен в свадебный обряд объясняется теми же причинами.

песен: 1/ цезурированность мелодико-ритмических периодов; 2/ широта мелодико-ритмической композиции напевов на "чистый", нерасчлененный стих; 3/ простота структуры отдельных мелодико-ритмических звеньев, использование в них типовых или близких к типовым формул слогового ритма характерны для песенной культуры РБУ-пограничья в целом<sup>6</sup>, тогда как в большинстве традиций русской этнической территории жанр лирической песни оказывается обособленным из-за сложности и развитости своих не только мелодических, но и ритмических форм<sup>7</sup>.

Ритмические структуры приуроченных лирических песен поражают многообразием, которое объясняется несколькими факторами:

1) координацией напевов со стихами различных форм (хотя все стихи - силлабической организации): 8+7; 7+7; 7+5; 6+6; 5+7; 5+5; 4+4+6; 4+6; 4+4 и др.;

2) различными композиционными решениями. Форма поэтических текстов может иметь как стиховую, так и строфовую организации, возникающие в результате разного рода повторов. Причем строфика некоторых стихов оказывается очень мобильной (например, стих с "колосмечной" структурой 4+4+6, один из наиболее характерных для традиции, может существовать в нескольких формах - см. таблицу I);

3) различными способами ритмизации одного и того же стиха (СМРФ<sup>8</sup>, возникающие в этом случае, могут быть вполне самостоятельными, бытующая в традиции со своей группой текстов, то есть их нельзя рассматривать как модификации друг друга) (см. таблицу I).

В то же время уже в самих СМРФ изучаемых песен можно обнаружить целый ряд "механизмов", приемов их организации, направленных на то, чтобы как-то сгладить, уменьшить это многообразие. Между целым рядом форм оказывается возможным выявить некую общность.

Первое, что способствует установлению такой общности, - принцип комбинаторики, лежащий в основе ритмической организации приуроченных лирических песен. Проявление этого принципа мы видим в следующем:

<sup>6</sup> Лишь на севере рассматриваемого региона в небольшой группе напевов эти закономерности нарушаются. Здесь появляются напевы с сегментированными ритмическими периодами и напевы, имеющие более сложную музыкально-ритмическую композицию, возникающую за счет координации со стихом расширенной структуры. Для изучаемой традиции эти явления не типичны, они периферийны (что подтверждается и географией их распространения) и свидетельствуют о близости иного, более северного стиливого ареала.

<sup>7</sup> Сразу же оговорим, что речь идет об общих законах ритмического строения, а не о конкретных формах их воплощения, которые будут разными в разных жанрах.

<sup>8</sup> СМРФ - слоговая музыкально-ритмическая форма, термин проф. Е.В.Гиппиуса.



Таблица I

	С М Р Ф	Форма текста	Форма стиха
I	 Со. ло. ма по. бя. ла		ab; bcd; def.
	 А жаль ха. мие ве. не. роу. ка	 что я не гу. ля. ла	
	 Не. ма в са. де. ло. вей. ки	 не. ма не. бе. ган. ня	ab
	 Не. ма мой. го. миле. ноу. ка	 не. ма мне. гу. дя. ня	cd
II	 Сва. ди зе. ле. ны. е		ab; bcd; def
	 вы. че. го. но. и са. доу. ки	 ра. но по. за. бя. ли	
	 ту. ман тх. ман ту. ма. но. мек	 ту. ман при. до. ли. не	ab
	 _____ // _____	 (1 1 d o)	ab

в данной традиции некоторые рисунки слогового ритма, соответствующие тому или иному построению стиха, обладают большой устойчивостью. Они кочуют из формы в форму, благодаря чему большинство СМРФ представляют собой лишь новую комбинацию устойчивых ритмических построений, что придает этим формам некоторое сходство.

Второе, что создает ощущение единства при реальном многообразии ритмических форм, — разветвленная система соответствий, подобий между различными ритмическими рисунками. Это подобие достигается несколькими путями. Так, для ритмизации отдельных построений стиха могут использоваться не самостоятельные, типовые для данной слоговой группы ритмические формулы, а модификации формул слогового ритма, типичных для слоговой группы другой величины. Например:

Типовой пятисложник	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ○
Производный шестисложник	♪♪ ♪ ♪ ♪ ○
Производный семисложник	♪♪♪♪ ♪ ♪ ○
	♪♪ ♪ ♪ ♪♪ ○

Это способствует мощной интеграции ритмических форм, объединяя в одну группу песни с формально различными структурами стиха (важно, что сюда входят формы, наиболее характерные для традиции: со стихом 7+5 и 4+4+6). Все указанные СМРФ, как видно из приводимой ниже таблицы, являются более или менее близкими версиями одной ритмо-временной модели.

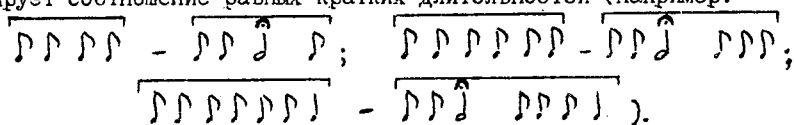
Таблица 2

№	Стих	С		М		Р		Ф		
		6 ♪		8 ♪						
1.	5+5	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	○
2.	7+5	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	○
3.	7+7	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	○
4.	4+4+6	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	○
5.	— " —	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	○
6.	4+6	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	○

Есть и иные способы сближения ритмических структур. Этому служит, например, прием аугментации, увеличения отдельных слоговых времен — прием, который модифицирует исходную форму, выявляя или создавая в ней черты, сближающие ее с иной ритмической структурой. Непропорциональное разрастание некоторых слоговых времен связано с воздействием звуковысотной организации на ритмическую и преследует одну цель: выделить, подчеркнуть важные опорные точки звуковой конструкции. Именно этой природой аугментации объясняется, видимо, ряд специфических

модификаций рисунков слогового ритма в исследуемых лирических песнях.

Модифицируются, как правило, ритмические рисунки, в которых доминирует соотношение равных кратких длительностей (например:



В результате аугментации отдельных слоговых времен они приобретают некоторое сходство с типовыми рисунками другого рода - с долгими слоговыми временами в середине (RRR R R; RRRR R R), несомненно более рельефными и создающими возможность для яркого выявления звуков ладовой оппозиции.

Показательно, что даже в лирических песнях довольно простой формы, с неразвитой внутрислоговой мелодикой, находит подтверждение тезис Гиппиуса о том, что в лирической песне ритмическая структура испытывает сильнейшее воздействие мелодики, под влиянием которой она нередко деформируется, и поэтому может быть понята и объяснена только исходя из особенностей звуковысотной организации напевов и способов их координации с ритмом.

Мелодическая организация приуроченных лирических песен на всей территории РБУ-пограничья отличается большой однородностью, единством, которое ощущается даже при чисто слуховом восприятии, без теоретического анализа напевов, и определяется:

- 1) узкообъемным диапазоном всех напевов со звуковой шкалой в пределах кварты - квинты<sup>9</sup>;
- 2) единым принципом мелодической композиции напевов: все они имеют ярко выраженное ячейковое строение;
- 3) доминированием в напевах мелодики слогового строя;
- 4) единообразием ладовых форм.

В то же время постоянно варьируемым, изменчивым компонентом в звуковысотной организации западных лирических песен оказывается многоголосная фактура. Это, безусловно, составляет одну из специфических черт данной группы лирики, так как в других регионах (например, на русском Севере) исследователи отмечают противоположное явление: именно тип многоголосия (вариантная гетерофония) объединяет все

<sup>9</sup> Наблюдается тенденция к расширению квартового амбитуса снизу, за счет субсекунды, а квинтового сверху, за счет VI ступени. Отметим также непринципиальность высотного положения III ступени.

узколокальные традиции севернорусских лирических песен, тогда как остальные параметры их звуковысотной организации (амбитус напевов, мелодическая композиция, ладовая форма) могут быть различными в каждой из микротрадиций.

Работая только с песенным материалом РБУ-пограничья, мы столкнулись с несколькими видами многоголосия, анализ которых показал некоторые механизмы взаимодействия, взаимовлияния различных типов фактуры, сосуществующих в рамках одной традиции и одного жанра.

Напомним, что лирические песни представлены здесь двумя группами напевов. Первую составляют узкообъемные приуроченные напевы, вторую — широкообъемные неприуроченные напевы.

В лирических песнях первой группы выделяются два вида фактуры: диафония с бурдоном (см. примеры № I, 7) и вариантная гетерофония (см. примеры № 2, 5, 9), которые сменяют друг друга с продвижением по территории (см. карту). Для напевов второй группы характерен так называемый стиль пения "с подводкой", представляющий одну из разновидностей функционального двухголосия.

Однако возникает и целый ряд смешанных форм многоголосия, сочетающих признаки нескольких видов фактуры. Такие многоголосные миксты возникают в узкообъемных напевах зоны перехода от диафонии с бурдоном к вариантной гетерофонии (Клетнянский, Суражский районы Брянской области), когда нижняя голосовая партия из простого, "однослойного" бурдона на нижнем звуке напева превращается в гетерофонный пучок различающихся друг от друга исполнительских версий. При анализе многоканальных нотаций хорошо видно, что внутри этого пучка выделяются голоса, выполняющие функцию бурдона (чаще всего нежесткого, несплошного, возникающего лишь в отдельных участках мелострофы) и голоса, мелодически более развитые, приближающиеся по облику к верхней голосовой партии. Таким образом, вся фактура приобретает облик гетерофонии с элементами бурдона (см. пример № 3). Совмещая в себе признаки двух типов многоголосия, описанный вид фактуры оказывается сложнее их обоих.

Второй вид смешанных многоголосных форм возникает, на наш взгляд, под влиянием более поздней исполнительской культуры на раннетрадиционную.

Взаимодействие двух исполнительских традиций приводит иногда к довольно механическому соединению в рамках одного напева различных видов многоголосия, как, например, в песне "Заря моя вечерняя" (см. пример № 4), где первая часть строфы распета в стиле "с подводкой", а вторая — в традиционной диафонии с бурдоном.

Подобные напевы – скорее исключения. Чаще мы сталкиваемся с более органичным соединением элементов функционального двухголосия и раннетрадиционных видов фактуры. Так, например, в некоторых напевах над гетерофонным пучком голосов возникает сольный терцовый подголосок, расширяющий их диапазон до сексты (септимы) и вызывающий аналогии с подводкой. Приведем для примера две версии песни "Пора, мати, жито жати". В первом случае перед нами образец "чистой" гетерофонии (см. пример № 5а); во втором – над тем же напевом появляется терцовая надстройка (см. пример № 5б).

В ареале диафонии с бурдоном тоже выделяется группа напевов, распетых своеобразно. Их фактуру можно определить как узкообъемное функциональное двухголосие, возникающее, по нашему мнению, на основе диафонии с бурдоном. Принципы функционального двухголосия легко и естественно совмещаются с узкообъемными напевами, так как условия этого совмещения заложены в самой исполнительской культуре данной традиции: в разделении исполнительских функций между голосами ансамбля<sup>40</sup>. Вторым шагом на пути к узкообъемному функциональному двухголосию является большая степень опосредованности напевов созвучиями (в данной ладовой системе – терция). На этой основе в местной традиции возникает двухголосие с терцовой корреляцией голосовых партий. Терцовое соотношение между голосами становится главным, определяющим признаком данного вида фактуры.

Своеобразие описываемого двухголосия заключается в том, что второй голос надстраивается не сверху (как обычно), а снизу, под основной голосовой партией, заменяя собой бурдон, благодаря чему сохраняется узкий диапазон напевов (см. примеры № 6,8).

Заметим, что распространение двух последних типов фактуры носит очаговый характер и зависит, видимо, от стилевой ориентации исполнительских ансамблей.

Теперь от анализа мобильного, изменчивого компонента звуковысотной структуры перейдем к основным, сущностным ее характеристикам. Прежде всего рассмотрим ладовую организацию напевов приуроченных лирических песен.

<sup>40</sup> В диафонии с бурдоном выделяются две самостоятельные голосовые партии, наличие которых четко осознается самими народными певцами: группа "басов", повторяющих бурдонирующий звук на основном тоне напева, и солирующий мелодический голос, охватывающий весь диапазон. Специального термина для его обозначения нет, лишь в Клетнянском районе Брянской области его называют "подголосником" (видимо, по аналогии с верхним голосом "подводки"). Обычно же говорят так:

"Все басуют, а одна подтягивает" (Б., Климовский, Чуровичи).  
"В гору берет, подымает кверху всегда одна. Все грубо поют, а одна тоненько подтягивает" (Г., Гомельский, Карналин).

В качестве основной ладовой опоры всегда выступает *finalis*, заключительный звук напева — I ступень, лежащая у нижнего края диапазона, появляющаяся также и внутри развертывания напева, на гранях мелодических и ритмических построений. Ее опорность подчеркивается фактурой и ритмом: унисоном при ансамблевом исполнении и более долгим временем (это либо долгое слоговое время: *o*; *d*; *d*, либо долгота достигается суммированием нескольких слоговых времен). Лишь в небольшой группе напевов в серединных построениях формы возникает переинтонирование основной ладовой опоры на секунду вниз.

Появление I ступени в качестве главной опоры не только в конце, но и в середине напева приводит к ясной цезурированности напевов, причем границы мелодических построений совпадают с границами ритмической формы. Это и позволяет говорить о ярко выраженном ячейковом принципе композиции напевов приуроченных лирических песен.

Ячейки оказываются не только четко отграниченными друг от друга, но и законченными по своей ладовой организации, так как все стороны лада раскрываются уже в пределах мелодической ячейки, делая ее изоморфной всему напеву. Именно эта особенность позволяет нам провести типологическую систематизацию приуроченных лирических песен сначала на уровне отдельных построений (мелодических ячеек), а затем на уровне их координации в напеве.

В ладовой структуре изучаемых песен ведущую роль играют терцовые соотношения звуков. В качестве функционально родственной I ступени выступает 3, в качестве 2 — 4. При расширении диапазона напевов эти терцовые ряды могут быть дополнены.

Горизонтальное развертывание лада основано на оппозиции двух краев звуковой шкалы: нижнего (I или 2 ступени) и мелодической вершины (4 или 5 ступени). В зависимости от того, какими ступенями выражены члены этой оппозиции, мы выделяем в напевах три типа мелодических ячеек: 1) квартовая — с оппозицией 4 — I ступеней (см. пример № 12) <sup>11</sup>.

2) квартовая с переинтонированием оронного тона — с оппозицией 4 — 2 ступеней (см. пример № 13) <sup>12</sup>.

3) квинтовая — с оппозицией 5 — I ступеней (см. пример № 14) <sup>13</sup>.

<sup>11</sup> В данном типе мелодической ячейки 4 ступень выступает в качестве оппозиционной I и в вертикальном аспекте лада (как входящая в терцовый комплекс 2 ступени), и в горизонтальном.

<sup>12</sup> Мы сохраняем термин "квартовая" (условный в данном случае, так как реально она квинтовая), чтобы в изложении отделить ее от собственно квинтовой мелодической ячейки, имеющей мелодическую вершину на пятой ступени.

Сам способ реализации горизонтальной оппозиции внутри ячейки может быть различным. Местоположение мелодической вершины (как и I ступени) может приходиться на ритмически выделенное слоговое время в тех случаях, когда мелодическая ячейка координируется с ритмическими построениями, содержащими серединные долгие слоговые времена. В остальных случаях местоположение мелодической вершины оказывается незакрепленным.

Мелодическая композиция напевов приуроченных лирических песен, складывающаяся из определенных комбинаций ячеек, становится следующим уровнем их типологической систематики. На этом уровне выделяются две группы напевов:

1) напевы одноячейковые, основанные на варьированном повторе одной композиционной единицы ( $a$ ,  $a^1$ ,  $a^2$  и т.д.);

2) напевы многоячейковые, складывающиеся из ячеек, имеющих различную ладовую форму.

Первая типологическая группа состоит из напевов квартовых (комбинация только квартовых мелодических ячеек) и квинтовых (комбинация только квинтовых мелодических ячеек) - см. примеры № 1, 3, 5, 6 и 2, 7.

В напевах второй типологической группы мы опять сталкиваемся с явлением комбинаторики, о котором уже говорили в связи с ритмической организацией изучаемых песен: с чередованием устойчивых - теперь уже мелодических - построений. Точнее определить эти напевы как двухячейковые, так как строятся они на комбинации мелодических построений:

а) квартовых и квинтовых (см. примеры № 10, 11);

б) квартовых и квартовых с переинтонированием опорного тона (см. примеры № 8, 9);

в) квартовых с переинтонированием опорного тона и квинтовых (единичные образцы).

Интересно, что составляя небольшую группу в приуроченных лирических песнях, двухячейковые напевы каждый раз дают нам новую мелодическую композицию, используя практически все возможные комбинации мелодических построений.

Заметим, что выделенные нами две типологические группы напевов неравны по своей значимости для данной традиции лирической песен-

13 На примере квинтовых мелодических построений хорошо видна такая специфическая черта ладовой организации русской народной песни, как бифункциональность одной и той же ступени (в данном случае - V). В вертикальном аспекте лада она выступает в союзе с I как явук, входящий в тот же терцовый комплекс. В горизонтальном - как оппозиция I, беря на себя роль мелодической вершины.

ности. Напевы одноячейковые являются для нее определяющими. Уже внутри этой группы ведущее место безусловно принадлежит квартовым напевам. Они представлены более чем половиной всех записей, сделанных на данной территории, координируются со всеми ведущими ритмическими формами, распространение их по территории является сплошным. Кроме того, очерчивается ареал (довольно большой), в котором зафиксированы только квартовые напевы. Это своеобразный очаг "чистого" стиля на территории РБУ-пограничья. Остальные виды напевов как бы дополняют квартовые, они распространены лишь эпизодически (см. карту).

Мелодическую структуру напевов приуроченных лирических песен РБУ-пограничья возможно охарактеризовать еще в одном аспекте: на уровне горизонтальных связей, возникающих в них между отдельными мелодическими построениями, звеньями. В большей части напевов такие связи отсутствуют. Их общая композиция подчеркнута дискретна, напевы строятся по принципу орнамента, где ряд композиционных единиц не имеет "знака конца", он открыт, может быть продолжен или уменьшен:



(см. примеры № 2, 3, 6, 7, 10, 11).

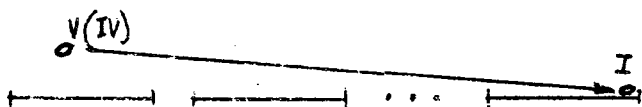
Как отмечает М.А.Енговатова, величина, архитектура такого ряда "... определяется лишь соотношением ритмических построений в форме целого и их координаций с текстом" /2, 3/.

Но есть и напевы, в которых дискретность преодолевается за счет установления горизонтальных связей высшего порядка. Это может происходить двумя способами.

Во-первых, за счет создания своеобразной "арочной" композиции напева, основанной на оппозиции первого и последнего долгих звуков на уровне всего напева (не случайно для ритмических построений характерны рисунки с долгими, аугментированными слоговыми временами). Оппозиция первого и последнего долгих звуков в напеве придает ему большую слитность, цельность. Она основана на сопоставлении краев звуковой шкалы (У-IU и I ступеней). Горизонтальные связи этих звуков (У - I; IU - I) однотипны. Оба оппозиционных звука всегда представлены унисонным звучанием (I ступень - унисонное схождение голосов в конце напева, на последнем долгом времени; IU/У ступени реализуются в сольном запеве) - см. пример № 2.

Эта высотная оппозиция на уровне всего напева как бы компенсирует отсутствие иных объединяющих факторов, преодолевает дискретность формы:





Во-вторых, установление связей высшего порядка происходит за счет сопоставления разновысотных финальных звуков, возникающих в результате переинтонирования опорного тона в серединной ячейке на секунду вниз. Напевы с переинтонированием опорного тона обладают принципиально новым качеством, в них устанавливаются определенные функциональные взаимосвязи на расстоянии между основной и дополнительной опорами (см. примеры № 8, 9).

Завершая анализ, заметим, что достаточно тесная связь лирических песен РБУ-пограничья с календарным циклом становилась порой причиной ошибок собирателей в их атрибуции. Во многих /см. I, 5, 6/ сборниках приуроченные лирические песни не выделяются в самостоятельную жанровую группу и рассматриваются в одном ряду с песнями календарными.

Задача нашей статьи в том и состояла, чтобы, описав особенности функционирования западнорусских лирических песен, их ритмические и мелодические формы, показать нетождественность двух жанров.

Различия между лирическими и календарными напевами обнаруживаются уже в самом характере их приуроченности. Ритмическая и звуковысотная организация их, при типологической общности, тоже связана со своим набором конкретных структур (ритмических и ладовых) в каждом из жанров.

В то же время в западнорусских лирических песнях, отличающихся простотой своей музыкально-ритмической композиции, мы наблюдаем прорастание тех качеств, которые характерны именно для жанра лирической песни (например, появление типично жанровых модификаций в ритмических формах). Интересно, что и те типы ладовых структур, которые мы выделили в приуроченных лирических песнях РБУ-пограничья (квартовые, квинтовые, квартовые с переинтонированием опорного тона на субсекунду), являются основными, ведущими в большинстве традиций русской протяжной песни.

## Библиографический список

1. Веснавные песні. Мінск, 1979
2. Елатов В. Песни восточно-славянской общности. Минск, 1977
3. Енговатова М. Закамские протяжные песни и некоторые вопросы типологии жанра. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. - М., 1987 /рукопись/
4. Квитка К. Об историческом значении календарных песен //Избранные труды, т. I. М., 1971
5. Косич М. Литвино-белорусы Черниговской губернии, их быт и песни // "Живая старина", 1902, вып. 2, 3.
6. Народные песни Брянщины /Вступ. статья, сост. и прим. Г. П. Лукьяновой. Брянск, 1972
7. Свитова К. Народные песни Брянской области. М., 1966
8. Эвальд Э. Заметки о песенных стилях Белорусского Полесья // Песни Белорусского Полесья. М., 1979
9. Эвальд Э., Гиппиус Е. Замечания о белорусских народных песнях // Белорусские народные песни. (Сост. Э. В. Эвальд.) М. Л., 1941

1. В.; Почепский; Валуец.\*

2. О-па-да-ет. По-ду-ма-ю про ми-ло-го что лю-бить спо-ки-да-ет.

2. М.; Хотимский; Батаево.

2. Мя-не ма-моч-ка ри-ла.  
А хочь би-ла хочь ня би-ла са-ми слез-зач-ки лют-ся.

3. В.; Клетнянский; Черемуха.

2. Ты най-ди тос-ка тос-ка на мой-го джж-ка тос-ка на мой-го джж-ка  
тос-ка на мой-го джж-ка тос-ка на мой-го джж-ка

4. Б.; Унечский; Коробоничи.

Ой да ты за-ра мо... я ве-чер-ня-я. Ча-го ри-но не вы-хо-ди-ла.

\* Все напевы приведены нами к единой высоте - "д'" для удобства сравнения.

Ба. Г.; Хойникский; Велетин.

3. Что я не гу-ла ла. И  
 По-те-ря-ла де-в-ку шир-ня что не бу-ла до-ма.

56. Г.; Добружский; Кузьминичи.

1. По-ра же ма-ти доу-ку да-ти. Ко-лос на-хи-лив-ся. У!

6. Б.; Почепский; Валуец.

2. По-сч-и-ла. Ой че-го же де-в-ки силь-но пла-чешь. И! Чи-на-че-ха би-ла. У!  
 Ой че-го же де-в-ка силь-но пла-чешь. И! Чи-на-че-ха би-ла.

7. Б.; Мглинский; Высокое.

1. Ой ты го-азьб го-лу-бок. Ой, си-зо-кры-ли де-в-ку-нок.

8. Ч.; Городнянский; Моценки.

1. Се- ло- ма по- дя- ла.  
 2. Се- ло- ма по- дя- ла.  
 Ой жа-ль мч-не ве-ча-ров-ка что я не гу-ля-ла.

9. С.; Шумяцкий; Краснополье.

1. Из-под ле-се-гу под ле-со-ку рас-шум-ле-лись... Ой, рас-шум-ле-лись ко-ма-ры.

10. Б.; Мглинский; Высокое.

1. За-че са-ла йна рз-си кьд-ри у!  
 2. Шиб на ко-со-ви-бу.  
 ше б на на-ты-ам-цу. у!

11. С.; Шумяцкий; Надейковичи.

1. Ко-ло га-ю хо-ди-ла, ко-ло га-ю хо-ди-ла. Я ста-ем го-во-ри-ла.

12. Варианты квартовой ячейки:

1. I 2 3 4  
 2. I 2 3 4 5 II I 2 3 4  
 например:  
 а зр-ле-на зр-ле-на з, по-ды-на-ли-ся Не жа-ко мне ве-че-ров-ка.

13. Варианты квартовой ячейки  
с переинтонированием опорного тона:

1. 1 2 3 4

2. 1 2 3 4 5

напримр:

Вс-чер ве-че-ре-я ты ку-да ле-тишь

14. Варианты квинтовой ячейки:

1. 1 2 3 4 5

2. 1 2 3 4 5 6

напримр:

и до-рож-ка за-ры-тет. со-да ни-че-го же-е не саби-хатъ.

СЕЗОННО-ПРИУРОЧЕННЫЕ ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ  
 ВЕРХОВЬЕВ СЕВЕРНОЙ ДВИНЫ  
 (бассейны Сухоны и Лузы)

Исследование лирических песен среднего течения Сухоны (с прилегающими территориями) и средней Лузы свидетельствует о необходимости выделения песенной традиции данного региона как единой, самобытной, не имеющей аналогов на русском Севере. Эта песенная культура сложилась на стыке Волжского и Северодвинского бассейнов, на территории их водораздела. Рассматриваемая стилиевая зона имеет достаточно четкие границы: на юге – водораздел Сухоны и притоков Волги, на севере – Сухоны и важских притоков, на востоке – русско-комизырянское пограничье, на западе – приток Сухоны – Еденьга. Однако отметим, что в обозначенных пределах ареал песенной лирики не является сплошным: река Юг как бы "разрывает" территорию бытования традиционных лирических напевов. Объяснить такую прерывистость в распространении лирических песен пока не представляется возможным.

Пласт песенной лирики на исследуемой территории неоднороден. Все лирические напевы, исключая песни позднего происхождения (гомофонно-гармонического склада – "городские"), разделяются на три группы, отличающиеся и стилистически, и формой бытования: узкообъемная приуроченная, узкообъемная неприуроченная и широкообъемная неприуроченная лирика. Эти напевы имеют ряд общих черт. Однотипна их многоголосная фактура, представляющая собой однорегистровую вариантную гетерофонию. Сходными оказываются и особенности их ритмического склада. Однако напевы трех указанных типологических групп четко разведены на уровнях лада и мелодической композиции. Более близкими друг другу являются напевы первой и второй групп. Их объединяет прежде всего функционирование в узкообъемных ладовых конструкциях. Но и на звуковысотном уровне организации, и на уровне координации ритмического и звуковысотного пластов структуры напевы каждой из этих групп имеют свою специфику. Анализ компонентов различных напевов показал, что узкообъемная сезонно-приуроченная лирика может быть отнесена к более

традиционному пласту, что именно эта группа песен – явление специфическое для лузско-сухонского ареала, не имеющее аналогов в ряду иных лирических традиций, тогда как местные узкообъемные неприуроченные песни распространены на большей территории, выходящей за пределы исследуемой зоны. Третья группа – широкообъемные напевы – наиболее отлична от остальных по ладово-мелодическим характеристикам. К ней относятся песни позднего происхождения, приближающиеся по стилистике к городским. Они обнаруживают многочисленные аналогии в иных северных традициях.

Выделенные группы лирической песенности отличаются не только стилистически и стадиально, но и формой бытования. Напевы первой – являются сезонно-приуроченными, так как время их исполнения ограничено определенными рамками годового календарного круга. Наличие особенного стилистического пласта календарно-приуроченной лирики нетипично для северных традиций лирической песенности. Объяснить причины возникновения на русском Севере ареала сезонно-приуроченных лирических напевов, бытующих лишь на территории части западных и южных традиций русской песни, пока, видимо, невозможно.

Выделяются сезонно-приуроченные напевы и особой окраской темброинтонирования. Звучали они на улице, на открытом воздухе. Самы исполнительницы, называя их "далекими", "тяжелыми", "протяжными", говорят, что эти песни "шибко надо кричать", "во всю голову, чтобы далеко было слышно".

Напевы второй и третьей типологических групп неприуроченные. По словам певиц, они звучали везде: "на пирушке", "на поседках", "в избе". Таким образом, данные группы лирической песенности противопоставлены пласту приуроченной лирики в сознании самих исполнителей.

Итак, на лузско-сухонской территории специфичны для традиции, представляют характерно местный стиль пения лишь напевы первой типологической группы. Этот сугубо местный, корневой пласт лирической песенности и является главным объектом внимания данной статьи.

Стилевая однородность специфического для лузско-сухонского региона пласта лирики, как указывалось, определяется следующими параметрами: 1) узкообъемными ладовыми конструкциями, лежащими в основе напевов; 2) однотипностью их звуковысотной и ритмичес-



кой организации; 3) приуроченностью песен к определенным календарным праздникам или сезонным работам; 4) особой окраской темброминирования.

Однако при значительном стилевом единстве обнаруживается территориально-стилевая дифференциация зоны, на основе которой выделяются четыре субареала. Их границы почти совпадают с административными, довольно устойчивыми, связанными с естественными географическими условиями местности.

Первый ареал лужско-сухонской традиции расположен в верховьях волжских притоков, на месте большого в прошлом волока, связывающего бассейн Волги и Сухоны (центральная часть Бабушкинского района), второй — охватывает бассейн Сухоны от Еденьги до Маркуши (восточная часть Тотемского района, отдельные населенные пункты Тарногского района, расположенные на примыкающей к Тотемскому территории), третий — лежит ниже по течению Сухоны (южные окраины Тарногского, западная часть Нюксенского районов), зона распространения последнего, четвертого — среднее течение Лузы, притока Юга (Лужский район Кировской области) — см. карту. Стилиевые изменения нарастают по территории постепенно, поэтому наиболее удаленные друг от друга бабушкинский и лужский субареалы наиболее контрастны по музыкальному материалу. Территориально центральные — тотемская и нюксенская зоны — на окраинных участках включают элементы переходные: от тотемского — на юго-запад — к бабушкинскому субареалу, от нюксенского — на восток — к лужскому.

Исполнение традиционных лирических песен лужско-сухонского ареала, напомним, закреплено за определенным праздником или сезоном. Однако эта приуроченность в пределах всей зоны не идентична. В Бабушкинском районе исполнительницы указывают на преимущественно летнее звучание традиционных лирических песен ("летом пели, на гулянье"). В центральном тотемском субареале эти песни тоже связаны с тем или иным периодом летних работ, но при приближении к более восточному, нюксенскому субареалу время их исполнения смещается: конкретизируется определенным видом работ — жнива, сужается до нескольких дней — троицы. Третий, нюксенский субареал также неоднороден при приуроченности лирики. В его западной части, примыкающей к тотемской зоне, исполнительницы указывают точные дни исполнения — масленица, троица. На востоке же данного субареала и на Луже временные границы периода звучания

местной лирики менее четкие, определяемые тем или иным видом сельскохозяйственных работ ("пели, когда косили", "на пожню ходили", "лен трепали").

Каждый из субареалов представлен и своим "набором" поэтических текстов традиционных протяжных песен. Большинство из них не дублируется на всей лужско-сухонской территории.

Разнятся выделенные зоны и по формам бытования напевов, по соотношению их с текстами. Моно- и политекстовые напевы совершенно определенным образом локализованы на территории. В Бабушкинском субареале существуют только монотекстовые напевы традиционных лирических песен. Политекстовые напевы сосредоточены в нюксенском субареале и на Лузе (в лужском ареале лишь два напева монотекстовые). Центральный сухонский-тотемский субареал — обнаруживает черты переходности между западной и восточной песенными зонами. На его территории представлены обе формы координации слова и музыки в песенной лирике.

Своеобразие, самобытность выделенного пласта лирической песенности в целом, как и более существенная территориальная дифференциация напевов определяются главным образом особенностями стиливого облика — ритмической и звуковысотной организации — этих песен.

Сравнение ритмической организации напевов разных традиций лирической песенности показало, что в каждой возникает множество подобных друг другу ритмических построений, из которых складываются напевы. Но это "подобие" обеспечивается разными способами. В одних случаях ритмоформулы сопоставимы по рисунку слогового ритма, как, например, в приуроченной лирике западных традиций, охватывающей РБУ-пограничье /6/. В других случаях подобие ритмических единиц определяется их равномасштабностью, одинаковой временной протяженностью. Таковыми являются, к примеру, напевы закамской традиции лирической песни /2/. Но так как типологической систематикой охвачены пока лишь единичные ареалы традиционной лирической песенности, можно только предположить наличие двух данных тенденций как дифференцирующих всю культуру песенной лирики в ее ритмической организации. В лужско-сухонских напевах на уровне их ритмического склада действует первая из них: единство ритмического строения состоит в сходстве отдельных звеньев разных ритмических структур по рисунку их слогового ритма, при

этом временная протяженность этих звеньев неодинакова.

Набор стиховых форм местных поэтических текстов не отмечен своеобразием, он типичен для жанра лирической песни в целом. Это, прежде всего, группа родственных силлабо-тонических стихов с формулами 8+7, 8+8, 4+8, 4+4, а также стихи с модифицированной, увеличенной на 1-2 слога группой: 8+9, 9+7, 10+7. Кроме того, поэтические тексты лузско-сухонской традиции могут иметь и чисто силлабическую организацию. Эта группа представлена силлабическими стихами с формулой 4+4+6, 5+5, 4+4+5. Однако при всем разнообразии структур преобладающим является силлабо-тонический стих с формулой 8+7. Особенности именно его организации оказали корректирующее воздействие на периферию традиции — силлабические формы.

Структурная ячейка — силлабо-тонический пеон, которая лежит в основе музыкально-ритмического склада большинства местных лирических песен, становится эталоном ритмического мышления, ориентиром для всех иных ритмических построений. Специфика ритмической организации композиционной единицы напева, в которой реализуется пеон, определяет облик всех слоговых музыкально-ритмических форм местной приуроченной лирики.

В позднем силлабо-тоническом стихе при координации с напевом могут проявляться как тонические, так и силлабические его свойства. Поэтические тексты лузско-сухонской традиции отмечены доминированием акцентности, что и является их типовым качеством. Именно иктовые слоги стиха и отвечающие им звуки играют формообразующую роль на всех уровнях организации напевов — и ритмической, и звуковысотной. В пении пеон ритмизуется в большинстве случаев как восходящий ионик во множестве версий, различающихся и временными масштабами, и пропорциями внутри ячейки:

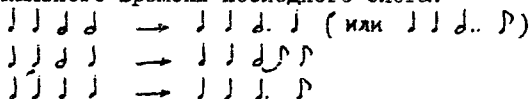
Л Л ) ) ( ) д д )  
Л Л д д ( ) о о )  
) ) д д ( д д о о )  
) ) д д ( д д о д )

Гораздо реже встречаются дипиррихий ( Л Л Л Л ) и дихорей ( ) Л ) Л ), причем и варианты их ограничены.

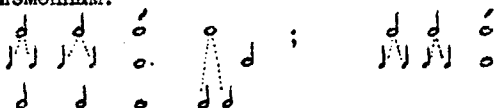
Видно, что в данной структурной единице СМРФ икт выделен первым долгим временем, и всегда это время самое протяженное. Только

постыктовый слог в отдельных ячейках ритмической структуры может быть наделен подобной же величиной.

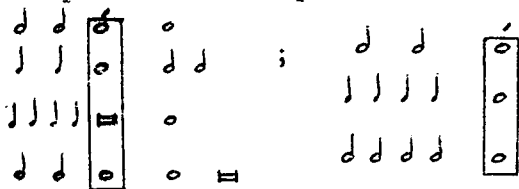
Кроме того, в ритмической организации местной лирики есть два дополнительных приема, подчеркивающих акцентную организацию силлабо-тонического стиха. Во-первых, протяженность иктового времени в типовых ритмоформулах может возрастать за счет заимствования части музыкального времени последнего слога:



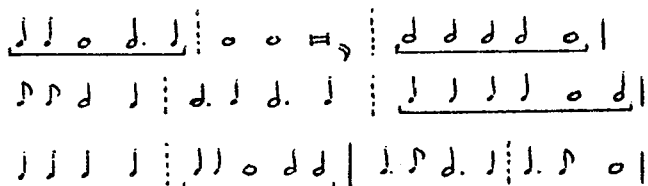
Второй особенностью ритмического склада данной формы является увеличение слоговой нормы звеньев ритмической структуры до 5-6 единиц. При этом наращивание слоговой величины происходит в преддыктовой и постыктовой зонах ритмоформулы, иктовое же время остается неизменным:



Все иные ритмические единицы, выходящие за рамки четырехсложников - пяти-, шестисложники - в лужско-сухонских песнях ритмизируются подобно педуну: в них долгим временем выделен именно акцент стиха, который приходится на третье или пятое слоговые времена. По этому признаку все ячейки сопоставим с формулой восходящего ионика (в четырех- и трехслоговой его версиях):



И в возникающих при модификациях четырехсложника, переходящего в пяти-шестислоговые ячейки, типовых формулах слогового ритма (( $\text{♪♪♪♪♪♪}$ ), ( $\text{♪♪♪♪♪♪}$ ), ( $\text{♪♪♪♪♪♪}$ )) опять-таки усматриваются прямые связи с аналогично ритмизованными пяти-шестислоговыми построениями в оиллабических формах ( $4+4+6$ ,  $4+4+5$ ,  $5+5$ ) и в иных силлабо-тонических ( $9+7$ ,  $10+7$ ,  $8+9$ ):



Следовательно, все ритмические структуры местных лирических песен объединены: 1) близкой слоговой величиной ритмических единиц (4-6); 2) значимостью иктовых слогов, их формообразующей ролью, местоположением в ритмоформуле; 3) "набором" типовых ритмоформул. Связующим звеном всего корпуса ритмических единиц оказались, с одной стороны, четырехсложники — основные ритмические ячейки всех форм, с другой — пяти-шестислоговые группы, в которые легко преобразуется неустойчивый по слоговой величине пеон силлабо-тонического стиха с формулой 8+7, которые утвердились в качестве стабильных построений в модифицированных формах силлабо-тоники (9+7, 10+7, 8+9) и являются самостоятельными слоговыми группами стихов силлабической организации (4+4+6, 4+4+5, 5+5). Можно предположить, что и "отбор" силлабических форм, периферийных в традиции, не случаен. В них конструктивными единицами выступают четырех-шестислоговые группы, в напевах воплощающиеся аналогично либо пеону, либо производным от него ячейкам силлабо-тоники (JJJ) = J, JJ o JJ и т.д.). Способностью трансформации пеона в пяти-шестислоговые ячейки, возможно, и объясняется привлечение отдельных силлабических структур, содержащих подобные построения.

В целом все существующие в традиции ритмические формы составляют единый комплекс, полюсами которого являются силлабо-тонический стих (с формулой 8+7) со стабильной слоговой величиной и чисто силлабические формы (с формулами 4+4+6, 4+4+5, 5+5). Силлабо-тонические же формы с тенденцией к слоговой нестабильности наряду с модифицированными (9+7, 8+8, 10+7) логично определить как промежуточные, переходные между ними.

Помимо выявления наиболее общих, родовых качеств ритмической организации лузско-сухонской лирики важно установление видовых признаков, по которым местные напевы разведены территориально.

Динамика их качественных преобразований, все изменения – появление одних свойств, исчезновение других – происходят при продвижении по территории с юга–запада на восток (по главному водному пути: по Сухоне и далее на Лузу).

На всей исследуемой территории подобным образом локализованы ритмические формы. Ведущее значение в западных – бабушкинском, тотемском – субареалах имеет ритмическая структура силлабо–тонического стиха с формулой 8+7. Напевы данных традиций в большинстве случаев монотекстовые. Но разнообразие их ритмических форм незначительно: оно проявляется либо в подвижности ритмизации четырехсложников, либо в изменении их слоговой величины, что ведет к образованию модифицированных форм силлабо–тонического стиха.

В центральном – нюксенском – субареале существует единственная форма силлабо–тоники – стих с формулой 8+8. С данным напевом соединяется значительное количество словесных текстов.

Песни самого восточного – лузского – субареала не однородны по ритмическим формам. Из шести политекстовых напевов, бытующих на Лузе, три координируются с силлабическим стихом, три – с силлабо–тоническим. Заметим, что периферийные по удельному весу в традиции силлабические формы периферийны и территориально. Они сосредоточены в лузском субареале, на востоке исследуемой зоны.

Разведены напевы местной лирики и по особенностям их музыкально–ритмических композиций. Доминируют на территории ритмические композиции напевов, отвечающих "чистому" стиху. Стихи нерасширенной структуры представлены и на Лузе, и на Сухоне.

Стихи расширенной структуры – основа вторичных ритмических композиций – существуют лишь в нюксенском и лузском субареалах. Тенденция к расширению структуры стиха обнаруживается опять–таки при продвижении по территории с запада на восток. Если в тотемском и бабушкинском субареалах "чистый" стих господствует безраздельно, то ниже по течению Сухоны (нюксенский субареал) и на Лузе появляются напевы со вторичными ритмическими композициями, координирующиеся со стихом расширенной структуры.

Дифференцированы напевы в традиции не только по ритмическим формам, по особенностям музыкально–ритмической композиции, но и по отдельным компонентам последней.

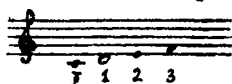
Мелострофа большинства напевов на всей исследуемой территории состоит из двух ритмических периодов, каждый из которых содержит

два (реже три) построения ритмической структуры. Территориально периферийны напевы с одним ритмическим периодом в мелострофе. Такие напевы бытуют лишь на востоке традиции – в лузском субареале.

Кроме того, в мелострофу двухпериодных напевов может входить выделенный запев или построение, соответствующее зачину "э-ой". Присутствие выделенного запева в СМРФ отдельных напевов не случайно. Данное построение территориально тоже строго обозначено. В западной части ареала оно обязательно. При продвижении на восток – в напевах нуксенского субареала – выделенный запев замещается зачином "э-ой", являющимся на этой территории своеобразным знаком песен данного пласта. На Лузе вообще отсутствует какое-либо построение, предшествующее основному ритмическому периоду.

В создании индивидуального облика лузско-сухонских лирических напевов самым существенным является параметр звуковысотный. Местный мелодический тип определяется, с одной стороны, особенностями акустического материала, строя напевов, с другой, – структурой лада, мелодической композицией.

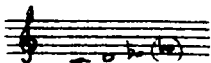
Все напевы приуроченной лирики имеют узкообъемную звуковую шкалу и терцовую ладовую ячейку. Их рабочий диапазон – квартный. Амбитус кварты традиционен для лирики русского Севера и сам по себе специфичен не только для данного региона. Особенность местных песен в том, что главный опорный тон напевов лежит не на нижней границе этой квартовой шкалы. Его местоположение обрисовывает в качестве основной терцовую ладовую ячейку с субсекундой:



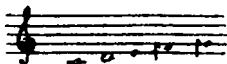
Лишь в нуксенском субареале зафиксированы напевы с расширением амбитуса до квинты за счет наращивания верхнего предела шкалы. Квартовая ладовая ячейка в них является, видимо, переходной к соседней – устьянской – традиции, где диапазон значительного количества традиционной лирики – квартный с главной опорой у нижнего края шкалы /5/.

Звуковая шкала напевов местной приуроченной лирики представлена в нескольких разновидностях, имеющих определенную территориальную локализацию. Видовые признаки выступают на уровне строя. По этому параметру напевы можно разделить на: I) интонируемые

в стабильной звуковой шкале, ступени которой высотно неизменны; 2) исполняемые в подвижной звуковой шкале, где отдельные тоны имеют зону интонирования. Устойчивая звуковая шкала представлена в напевах тотемского и лужского субареалов. Напевы же бабушкинского и нуксенского субареалов разворачиваются в мобильной шкале. Причем зоны интонирования ступеней в этих двух субареалах различны. В бабушкинских напевах проявляется тенденция к занижению 2, 3 ступеней. Пространственное сжатие звуковой шкалы выступает и в иной форме – в изменении самого амбитуса. Отдельные версии напевов разворачиваются в терцовом диапазоне, не используют верхний край звуковой шкалы:



Специфичность звукорядного строя в нуксенских напевах – в мобильности 3,4 ступеней, имеющих тенденцию к завышению. В данных напевах наращивание шкалы опять-таки не только количественное, но и качественное – высокая позиция звуков верхнего края диапазона:



Таким образом, в типологической систематике лирических напевов лужско-сухонской традиции звуковая шкала оказывается одним из важнейших релевантных признаков.

Специфическим качеством местных напевов является наличие в них двух – относительно автономных – уровней звуковысотной организации: слоговой и неслоговой (внутрислоговой, по терминологии Е.В. Гиппиуса) мелодики. Первый уровень звуковысотного склада – слоговая мелодическая форма – опирается на систему опорных тонов, отвечающих структурно-значимым в СМРФ слоговым временам, выделенным фактурно, ритмически. Это главные контрольные точки мелодического рельефа напевов. Второй уровень звуковысотной структуры организует всю музыкальную ткань, включая и внутрислоговые обороты.

Отличия этих двух уровней звуковысотного строя выступают в местных напевах отчетливо. Во-первых, они различаются по ладовым характеристикам – по удельному весу горизонтального и вертикального компонентов лада, по опорным тонам и созвучиям. Во-вторых, это различие отражается в ориентации их на разные уровни ритмической системы. Композиция неслоговой мелодики выступает относительно независимой по отношению к СМРФ, она коррелирует с ячейками неслогового ритма.



Доминирующую роль в звуковысотной организации луэско-сухонских напевов играет вертикальный аспект лада, опосредованность мелодики узкообъемными терцовыми созвучиями  $3/1 - 2/1$ . Ладовую форму напевов на уровне слогового ритмического строя формирует оппозиция  $2/1 - 1$ .

Композиционной единицей данного аспекта звуковысотной организации выступает построение, отвечающее пеону силлабо-тонического стиха или слоговой группе силлабического стиха. Структурно-значимые звуки ладовой формы напевов приходятся в большинстве случаев на икты СМРФ. Каждое построение СМРФ содержит один икт и, следовательно, одну ладовую опору. Это либо I ступень, либо звуки оппозиционного комплекса  $2/1$  (см. пример № I а). Лишь некоторые мелосегменты содержат опорный звук не на иктовом, а на последнем слоговом времени. Такие построения немногочисленны и, кроме того, выступают всегда в определенной функции — завершают весь напев или его ритмический период. Естественно, что концевой опорой здесь является всегда I ступень (см. пример № I б). Наименее специфичны для местных напевов построения с двумя ладовыми опорами, которые соответственно приходятся на иктовое и последнее слоговое времена. Причем две эти опоры будут всегда разнофункциональны: иктовое время выражено звуками комплекса  $2/1$ , концевое — I ступенью (см. пример № I в).

Однократную реализацию главной ладовой оппозиции  $2/1 - 1$  на уровне слоговой мелодической формы будем называть периодом лада. В подавляющем большинстве случаев период охватывает два мелосегмента, содержащие разнофункциональные ладовые опоры, и координируется с двумя построениями СМРФ. Следовательно, ладовый период в них соответствует ритмическому (см. пример № 2).

Период лада может реализоваться и в одном мелосегменте, но при условии, что последний содержит две ладовые опоры — на иктовом и концевом слоговых временах. Такой ладовый период соответствует лишь части ритмического, одному его построению (см. пример № I в).

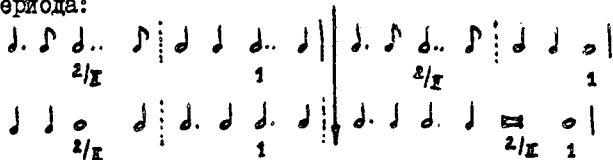
В описанных версиях ладового периода каждый компонент ладовой оппозиции одноразов. Однако возможно и дублирование одного или каждого из них. Ладовый период с повторением оппозиционных опор определим как расширенный.

Повторением одного из опорных тонов отмечены периоды ладовой структуры, равные как одному, так и двум ритмическим периодам.

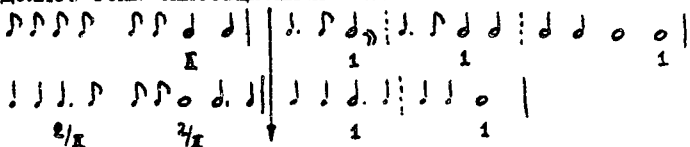
При координации с одним ритмическим периодом может дублироваться любой из компонентов оппозиции (см. пример № 3 а, б). В расширенном периоде ладовой структуры, соответствующем двум ритмическим, повторяется только мелосегмент с главным опорным тоном (см. пример № 3 в).

Расширенный ладовый период с дублированием каждого компонента оппозиции координируется с двумя ритмическими, где в первом на иктовые времена приходится оппозиционное созвучие  $2/\Pi$ , во втором — главная ладовая опора (см. пример № 3 г).

Ладовая композиция узкообъемных напевов лужско-сухонской традиции преимущественно складывается из двух периодов. Грань между периодами лада совпадает в них либо с главной цезурой стиха, то есть с гранью между ритмическими периодами, либо (если напев формирует один ритмический период) с цезурой между построениями ритмического периода:



Двухпериодные ладовые композиции наиболее специфичны для местных напевов. Однако в некоторых версиях напев охватывается одним расширенным ладовым периодом. Он перекрывает, нивелирует главную текстовую цезуру. Но, тем не менее, она структурно значима, так как разделяет зоны оппозиционных тонов:



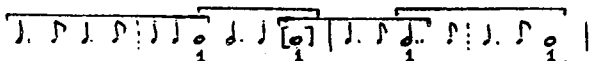
Анализ ладовой формы напевов, ориентированной на слоговой ритмический строй, не выявляет логику разворачивания внутрислоговых мелодических оборотов, развитость которых является одним из существеннейших качеств местной узкообъемной лирики. Это делает необходимым изучение мелодической композиции напевов, охватывающей весь музыкальный текст, включая и внутрислоговые мелодические построения.

Напевы всех приуроченных лирических песен лужско-сухонского региона формируются неоднократным повторением типизированных мелодических оборотов. По сложившейся в исследовательской практике

традиции, подобные композиционные единицы, "сохраняющие значение целостных конструктивных единиц мелодистрой, всегда определенным образом координирующиеся со СМРФ напевов, регламентированные и в отношении звуковысотной, и в отношении временной организации" /2/, называют мелодическими ячейками. Специфика мелодической ячейки в лузско-зухонских напевах определяется следующими характеристиками:

1. Граница между ячейками маркирована схождением в унисон на главной ладовой опоре, выделенной слоговым звуком и долготой или только долготой в развитых внутрислоговых оборотах. В синтагматическом ряду I ступень выступает сцепляющим тоном, завершая одну ячейку и открывая следующую.

2. В координации со СМРФ мелодическая ячейка выступает как достаточно автономное построение. Она частично перекрывает грани ритмической формы, имеет как бы свой пространственный план развертывания. Конструктивные единицы мелодической композиции лишь ориентированы на ритмические построения формы. Окончание мелодических ячеек, отвечающих I-2 построениям СМРФ, - главная ладовая опора - приходится на иктовые или заключительные слоговые времена звеньев ритмической структуры. Поскольку I ступень является сцепляющим тоном на уровне синтагматики, с иктового же и заключительного слоговых времен начинается каждый следующий типизированный оборот. Следовательно, сохраняя определенную ориентацию на ритмическую форму напевов, мелодические ячейки в то же время нивелируют ее грани (см. пример № 4):



3. Мелодическая ячейка имеет определенные ладовые характеристики. Лад проявляет себя внутри ячейки в двух аспектах: горизонтальном и вертикальном.

Горизонтальный, линейный компонент ладообразования выступает в противопоставлении 3 ступени, выполняющей функцию мелодической вершины, главному опорному тону. Мелодическая ячейка имеет три фазы развертывания: главная ладовая опора - неоднократное появление мелодической вершины как на слоговых временах, так и во внутрислоговых оборотах - заключительный унисон на I ступени. Следовательно, данная единица мелодистрой на уровне слоговой мелодики является и ладовым периодом, реализующим оппозицию 3 - I.

Вертикальный компонент ладовой структуры выступает в оппозиции разнофункциональных терций 3/I - 2/II. Мелодические ячейки местных

напевов формируются неоднократным сопоставлением этих терцовых звучаний.

Сравнение ладовой формы напевов на уровнях их слоговой и неслоговой мелодики показывает, что они, прежде всего, различаются структурой лада. Даже доминирующий в напевах вертикальный аспект ладообразования по-разному проявляет себя на каждом из этих уровней, формируется разными звуковыми оппозициями: 2/II - I - в слоговой мелодической форме, 3/I - 2/II - в ячейках неслоговой мелодики. Отметим появление в последних опорной 3 ступени, не задействованной в таком качестве на уровне слогового ритмического строя. В неслоговой мелодике она играет особую роль, ибо значима не только в вертикальном, но и в горизонтальном компоненте ладообразования, так как является неизменной мелодической вершиной всех ячеек и противопоставлена в системе горизонтальных связей главной ладовой опоре.

Самостоятельность двух уровней звуковысотной организации - специфическая особенность лузско-сухонских напевов, тогда как во многих иных традициях лирической песенности эти уровни совмещены, имеют общие ладовые оппозиции и структурируются СМРФ. Мелодическая ячейка - единица мелодической композиции - является в тех напевах и ладовой ячейкой, которая отвечает построениям СМРФ и раскрывает основные оппозиции лада.

Помимо перечисленных наиболее общих качеств, мелодическую ячейку характеризует и ряд более частных особенностей ее внутренней организации.

Неоднократность сопоставления терцовых двузвучий позволяет выявить микросегмент ячейки, реализующий оппозицию 3/I - 2/II.

Данный микросегмент имеет определенные ритмические характеристики, прежде всего - временные. Общая его величина может быть относительно краткой (2 J) и относительно долгой (4 J). В рамках этой общей величины протяженность каждого члена оппозиции одинакова:

$\overbrace{3/I} \quad \overbrace{2/II} \quad \cdot \quad \overbrace{3/I} \quad \overbrace{2/II}$  . Возможные отклонения обусловлены выделением сверхнормативной долготой либо заключительного тона ячейки - главной ладовой опоры, либо иктового слогового времени (последнее выходит на уровень координации слоговой и неслоговой мелодической формы напевов).

Микросегменты характеризуются не только величиной, но и нормативностью ритмического рисунка. Короткие сегменты не имеют внутрифункциональной пульсации, их ритмический рисунок стабилен -

$\overbrace{3/I} \quad \overbrace{2/II}$

Долгие же более мобильны, им отвечает набор типовых ритмических формул, которые могут иметь внутрифункциональную пульсацию, включать оппозиционные звуки. Каждый из членов оппозиции в долгом микро-сегменте может быть воплощен в следующих ритмических рисунках:  $\downarrow \uparrow$ ,  $\uparrow \downarrow$ ,  $\uparrow \uparrow$ ,  $\downarrow \downarrow$ ,  $\downarrow \uparrow$ ,  $\downarrow \downarrow$ . Множественность этих формул определяет многообразие ячеек, из которых складываются напевы.

Некоторые особенности организации самих ячеек и мелодической композиции напевов в целом позволяют разделить весь ареал местной узко-объемной лирики на две зоны - лузскую и сухонокскую. Каждая из них характеризуется своим определенным соотношением долгих и кратких микросегментов в ячейке, своим набором типовых ритмических формул с внутрифункциональной пульсацией, своим количеством как сегментов в ячейке, так и самих ячеек в напеве. При этом напевы двух выделен-ных территорий отличаются разной степенью устойчивости данных ха-рактеристик.

Лузские ячейки достаточно стабильны и однотипны. В большинстве случаев они содержат два, причем разновеликих микросегмента: крат-кий - долгий или долгий - краткий:  $\uparrow \downarrow$ ,  $\downarrow \uparrow$  (см. пример № 5).

Напротив, мелодические ячейки сухонокских напевов достаточно под-вижны. Они состоят преимущественно из долгих микросегментов, коли-чество которых в ячейке не нормативно - от двух до пяти. Кроме того, тенденция к разнообразию сухонокских мелодических ячеек проявляется в модификации отдельных микросегментов посредством увеличения в них зоны звучания одного из оппозиционных комплексов (что, как указыва-лось, связано с координацией двух ритмических уровней песен - сло-гового и неслогового):  $\frac{\uparrow}{1/3} \frac{\downarrow}{2/\Pi}$ ,  $\frac{\downarrow}{1/3} \frac{\uparrow}{2/\Pi}$ ,  $\frac{\circ}{1/3} \frac{\circ}{2/\Pi}$  (см. при-мер № 6).

"Долгому" воплощению каждого из оппозиционных комплексов в луз-ских напевах отвечает довольно ограниченный набор типовых ритмо-формул:  $\downarrow$ ,  $\downarrow \uparrow$ ,  $\uparrow \downarrow$ . Микросегменты возникают на основе комбинато-рики этих ритмических рисунков. Заметим, что версии ритмических фор-мул микросегментов (с внутрифункциональной пульсацией в них) форми-руются разными концовками. Выбор того или иного окончания определя-ется положением микросегмента в ячейке. Группой формул с дактили-ческой концовкой реализуется начальная оппозиция  $3/1 - 2/\Pi / \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$ ;  $\frac{1}{3} \frac{2}{\Pi}$ ;  $\frac{\downarrow}{1/3} \frac{\uparrow}{2/\Pi}$ , анапестический рисунок окончания - свойство завершаю-

щих ячейку микросегментов /  $\overset{1}{\downarrow} : \overset{2}{\downarrow} \downarrow \downarrow$  ;  $\overset{1}{\downarrow} \downarrow : \overset{2}{\downarrow} \downarrow \downarrow$  / - см. пример № 7.

Долгим микросегментам сухонских напевов отвечают более разнообразные типовые ритмические рисунки:  $\overset{1}{\downarrow} \downarrow \downarrow \downarrow$ ,  $\overset{1}{\downarrow} \downarrow \downarrow \downarrow$ ,  $\overset{1}{\downarrow} \downarrow \downarrow \downarrow$ ,  $\overset{1}{\downarrow} \downarrow \downarrow \downarrow$ ,  $\overset{1}{\downarrow} \downarrow \downarrow \downarrow$ ,  $\overset{1}{\downarrow} \downarrow \downarrow \downarrow$ ,  $\overset{1}{\downarrow} \downarrow \downarrow \downarrow$ . Следствием этого является и большее количество различных комбинаций их в микросегментах. В отличие от лузских напевов, долгие микросегменты сухонских ячеек не имеют определенного местоположения. Сегменты с одинаковой внутрифункциональной пульсацией могут и открывать, и заканчивать ячейку (см. пример № 8).

Таким образом, лузские ячейки отмечены стабильностью внутренней организации: количество сегментов в ячейке, их разномасштабность, закрепленность ритмических рисунков за начальными и конечными сегментами. Напротив, ячейки сухонских напевов мобильны: в них нестабильно соотношение длительности звучания каждого из оппозиционных комплексов в сегментах, изменчиво количество сегментов, произвольно и местоположение сегментов с различной внутрифункциональной пульсацией.

Мелодическая композиция напевов лузской зоны в целом отличается подвижностью. Количество ячеек в них неодинаково: от двух до пяти. В синтагматике лузских напевов проявляется тенденция закрепления отдельных версий ячеек за различными участками формы. Завершение ячейки кратким или долгим сегментом определяет ее положение в напеве. Экспозиционные ячейки заканчиваются краткими микросегментами. Ячейки с долгим кадансовым микросегментом обычно завершают либо раздел формы, либо композицию напева в целом (см. пример № 9).

Синтагматический уровень сухонских напевов - уровень их мелодической композиции - достаточно стабилен. Чаще всего сухонские напевы сложены из двух ячеек, каждая из которых ориентирована на ритмический период (как указывалось, грани их совпадают лишь приблизительно, условно). В напевах этой зоны менее развита внутрислоговая мелодика, поэтому совершенно отсутствуют ячейки, охватывающие только внутрислоговой оборот (см. пример № 10).

В мелодической композиции сухонских напевов так же, как и на Лузе, начальная и заключительная ячейки неидентичны. Но релевантным признаком, в отличие от лузских напевов, являются не типовые формулы. Различие этих ячеек выступает в разновеликости членов оппозиции в сегментах. В первой половине долготой выделен обычно комплекс  $2/\Pi$  ( $\overset{1}{\downarrow} \downarrow \downarrow$ ,  $\overset{2}{\downarrow} \downarrow \downarrow$ ,  $\overset{1}{\downarrow} \downarrow \downarrow$ ,  $\overset{2}{\downarrow} \downarrow \downarrow$ ) в завершении  $3/\Pi$  ( $\overset{1}{\downarrow} \downarrow \downarrow$ ,  $\overset{2}{\downarrow} \downarrow \downarrow$ ,  $\overset{1}{\downarrow} \downarrow \downarrow$ ) - см. пример № 10. В результате в композиции напевов обнаруживается парность высшего порядка - на уровне комбинации ячеек. В

первой доминируют оппозиционные главной опоре звуки, во второй, наоборот, — родственные.

Анализ особенностей неслоговой мелодической организации лужских и сухонских напевов выявил наличие в них как стабильных, так и мобильных признаков. Однако оказалось, что постоянство и изменчивость напевов двух выделенных территориальных зон обнаруживается на разных уровнях. На Луже — унификация композиционных единиц при вариативности их количества, на Сухоне, наоборот, — изменчивость, подвижность самих ячеек при однотипности их комбинации (двухъячейковые композиции). Роднит же лирические напевы обеих зон их синтагматика — закрепление ячеек с определенными характеристиками за разными разделами формы.

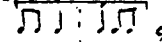
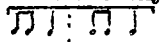
В заключение рассмотрим координацию двух уровней звуковысотной организации лужско-сухонских напевов — слоговой и неслоговой мелодики.

Как указывалось, конструктивные единицы первого уровня — мелосегмент, ладовый период — всегда ориентированы на СМРФ напевов, структурируются ею, тогда как ячейки мелодической композиции несколько смещены относительно граней СМРФ (маркирующая как окончание, так и начало ячеек главная ладовая опора приходится на иктовое или конечное время построений СМРФ). Следовательно, так же условно и соответствие мелодических звеньев — ячеек — структурным единицам слоговой мелодики. Мелодическая ячейка накладывается либо на один мелосегмент, либо на пару сегментов — ладовый период. Так как иктовое или конечное время маркирует грани мелодической композиции, то этим частично перекрываются границы между построениями слоговой мелодики — ее ладовой композиции (см. пример № 4).

Возможные варианты координации мелодических ячеек и конструктивных единиц слоговой мелодики неодинаково представлены в напевах разных зон традиции. Все ячейки в сухонских напевах ориентированы на пару оппозиционных мелосегментов (ладовый период) слоговой мелодической формы. Следовательно, двум ладовым периодам в них отвечают и две структурные единицы неслоговой мелодики.

В напевах лужского субареала количество единиц мелодической и ладовой композиции неодинаково. В них более развита внутрислоговая мелодика, и, видимо, поэтому мелодические ячейки могут координироваться не только с двумя, но и с одним мелосегментом слоговой мелодической формы, и, кроме того, охватывать только внутрислоговой обо-

рот. Двум периодам лада в лужских напевах поэтому отвечает различное количество ячеек — от двух до пяти.

Именно координацией двух этих уровней звуковысотной организации напевов вызваны отдельные отклонения в структуре ячеек неслоговой мелодики. Корректирующей всегда является слоговая мелодическая форма. Напомним, что в ней структурно значимы икты. В соотношении мелосегментов с ячейками второго уровня икты нередко выделяются либо большей, сверхнормативной протяженностью (данный тип отклонений доминирует в сухоносских напевах), либо изменением типовой ритмической формулы (в ячейках лужской зоны) — пример № II а,б. В последнем случае икт изменил самую стабильную формулу кадансового микросегмента с внутрифункциональным дроблением:  вместо  (см. выше). Это единственная ее модификация. Присущая кадансовому микросегменту анапестическая концовка ради принципа совмещения акцента и долготы заменилась дактилической.

Анализ ритмической, звуковысотной организации, а также особенностей функционирования приуроченных лирических песен бассейнов Сухоны и Лузы (верховья Северная Двина) показал правомерность выделения данной песенной культуры в качестве особенного, уникального явления на русском Севере. Эта уникальность связана, с одной стороны, со специфичностью форм бытования — приуроченностью к конкретным периодам или дням календарного года, отсутствующей во всех иных известных нам северных традициях лирической песенности, с другой стороны, — с ярким своеобразием звуковысотного склада. Последнее проявляется в наличии двух достаточно автономных уровней звуковысотного строя — слоговой и неслоговой мелодики. Развитость внутрислоговой мелодики — одно из самых существенных качеств отдельных очагов северной лирики. Выявление закономерностей организации как слоговой мелодической формы, так и всей музыкальной ткани, включающей и внутрислоговые обороты, особенностей соотношения этих звуковысотных компонентов в иных традициях лирической песни русского Севера поможет в дальнейшем рассмотреть лирику лужско-сухоносского региона в контексте северной культуры лирической песенности в целом, установить то общее, что объединяет напевы разных территориальных зон на уровне их звуковысотного склада, и те специфические явления, которые определяют самобытность стилевого облика.



Своеобразие звуковысотного строя лузско-сухонских лирических песен, кроме того, - в их опоре на терцовые ладо-мелодические конструкции. Терцовая узкообъемная лирика не имеет аналогов на Русском Севере. Исследуемый регион - единственный очаг ее распространения. Помимо верховьев Северной Двины, лирические напевы с терцовыми ладовыми ячейками были записаны собирателями в отдельных южнорусских традициях: в оском бассейне - тульско-калужском пограничье /7/ и на территории близкой русско-украинскому пограничью - в Брянской, Курской областях. И в этих местах терцовые напевы сосуществуют с узкообъемными напевами иных ладовых конструкций (квартовыми либо квинтовыми). Однако недостаточная изученность данных песенных очагов не позволяет судить о соотношении в них терцовой лирики с напевами квартового или квинтового ладового строя, о дифференциации всех местных узкообъемных напевов по стилистике и особенностям бытования, что могло бы дать сопоставимый с нашим материалом. На основе же анализа одной локальной традиции можно лишь предположить наличие каких-то параллельных, сходных явлений и в иных ареалах лирических напевов с терцовой ладовой ячейкой. Только тщательное собирание и анализ подобных песен на всей территории их существования позволит уяснить место этого стилевого пласта в контексте как отдельных песенных традиций, так и всей русской лирической песенности и тем самым определить данное явление в его разнообразных соотношениях и связях в рамках национальной фольклорной культуры в целом.

#### Библиографический список

1. Браз С. Песни реки Лузы. М.: Сов. композитор, 1977.
2. Енговатова М. Закамские протяжные песни и некоторые вопросы типологии жанра. Автореф. дис. на соиск. ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1987.
3. Народные песни Вологодской области. Песни бредней Сухоны. Л.: Сов. композитор, 1981.
4. Свисткова В. Традиция "долгих" песен на Лузе. М., 1983. (Рукопись).
5. Устьянские песни: (в 2-х вып.) Л.: Сов. композитор, Вып. 1: 1983. Вып. 2: 1984.
6. Федоренко И. Приуроченные лирические песни русско-белорусско-украинского пограничья. М., 1988 (Рукопись).
7. Шестнадцать народных песен верховьев Оки в партитурной нотации. / Сост. и пред. В.И.Трохина. М.: Музфонд СССР, 1985.

1а.

СОЛ-НЕГЪ ВЪ - МЪТ  
 СЯ ПО-ЛОУРЪ-ЛО-СЪСЪ - КИ  
 НАНЪ: ШЕ КЪ - ГО

1б.

НЕВЪ-ДАТИ-ЛИ МО - И - Ъ ГО-ЛУБ-КИ, Д-ОУ, ВЪ-ЧЪРНО ЗАМО-ПРО-ЛИ-ТЕ - АА

1в.

СО РО-ДИ-МОИ МА - МЪШ-КОИ

2.

СОА-НЫМЪ-КО НУЗ - КО, ВЪ - ЧЪРЪ БИМЪЗ - КО

3а.

НЕ ЗА МЪ - ЧУШ-КОИ НИ ПО ЗА НЕ БА. . . СЪ-ЛО ЗА НЪ-БА - ГО - КО

3б.

АД-НА АА У БА., ОУ, АДОУ ААУ БА - ТЮМЪ-КА.

3в.

Пе-ред ми-ря-ны-ми ар-ми-я-ми ра-ду-ю а-са-ре-ди-са-ре-ди-ли-чи-ки на-во-о-бо-ра-ть

Сто-я-ла-и-в-по-ле ра-би-ны-ка, э-о-и, да-под-ку-т-ни-ми-в-и-во-и.

4.

И-а-ма-а-и-о-тур-чи-ны-ку, э-о-и, да-по-лу-ви-на-си-во-ра

5.

от ра-ст-ет за-ле-не-ць, за вто-рой ре-чек.

6.

о-и, да-не-слы-ла-да-не-в-ско-р-ми-на-в-у-ж-и-лю-в-ну-же-те-ли-чи-о-п-л-к-ти-ла.

7.

за вто-рой ре-чек-кой-бы-ло-пе-ре-бра...

8.

НА ЧТО НА... НА ЧТО НА ГО-РЬА ПО-ВЫ-ЛА. СЛА-ВЫ-КИ МЕНЯ ХУ-ДУ-Ю.

9.

ЗА АТО-РЫИ РЫЧ-КОЙ БЫ-НО ПЬ-РЕ-БРА-С ОИ-БЫ-НО ПЬ-РЕ-БРА-С ГО-ЛО.

10.

ЭИ, У-СЛУЖАТЬ КАКИ-КО БУ-ДУ ИЛИ МЯ СЛА-ВЫ-КИ МЕНЯ ХУ-ДУ-Ю ДА КРО-МЬ-ТО ПЬ-РЕ-БРА-С ОИ-БЫ-НО ПЬ-РЕ-БРА-С ГО-ЛО.

11а.

КА-БА-КЕ ЕС, (С) - ОИ, НА ЗО-ЛО-ТО НАМ-Е МА ВИ-И-И

11б.

ХИТА ВО АР-С ОИ,

## НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИНТОНИРОВАНИЯ СЕВЕРНОРУССКОЙ ПРИЧЕТИ

Проблема значения и специфики тембросинтонирования, важная для всей традиционной культуры<sup>1</sup>, особенно актуальна для причитаний. Применительно к последним она и ставиться должна, на наш взгляд, несколько иначе, чем в отношении песен, что связано как с особенностями самого звучания плачей, так и с той сугубой семантической нагрузкой, которую несет в них темброинтонация.

Данная работа является попыткой осветить эти вопросы на материале причитаний Русского Севера — зоны особенного развития плачевой культуры /см. К.Чистов, 20/.

Манера интонирования — важнейший компонент причитывания, имеющий высокую степень семиотичности. Именно знаковую (а не только психофизическую) природу имеет сам факт исполнения большинства причитаний в специфической, присущей лишь данному жанру манере, приближенной к естественному плачу<sup>2</sup>. Об этом свидетельствуют, в частности, весьма частые случаи замены реальной экспрессии плачевого интонирования его откровенной имитацией. Семиотическую обусловленность имеет и характерная для Русского Севера неоднородность видов тембросинтонирования плачевых напевов в рамках одной локальной традиции. Наиболее известное явление такого рода — контраст в манере звукоизвлечения, тембре, экспрессии одиночных и групповых свадебных голошений. Еще более показательны случаи различной "окраски" одного причетного напева, попадающего в тот или иной обрядовый контекст. Так, в некоторых районах Вологодской области звучание напева меняется в зависимости от того, выступает ли он в роли похоронного, свадебного или рекрутского плача /8, с. 83/<sup>3</sup>. Имеются данные и о маркировании подобным образом раз-

<sup>1</sup> Круг проблем, связанных с манерой исполнения фольклорных произведений. К.Квитка предлагал выделить в особый раздел этнографии — "этнофонию" /9, с. 67; см. также комментарии В.Гошовского к указанной статье/.

<sup>2</sup> "...Плач, крик, смех и другие звуковые жесты уже в самых ранних этапах человеческого развития приобретают дополнительный, условный смысл, актуализирующийся в ситуациях ритуального характера" /2, с. 65/.

<sup>3</sup> "Именно в сфере интонирования иногда лежит грань между отдельными жанровыми разновидностями плача, исполняемыми на один и тот же напев" /8, с. 83/. Характерно, что в данном случае изменение тембра, высоты и некоторых других исполнительских параметров причети воспринимается самими местными жителями как смена напева.

личных моментов похоронного обряда в Пермской области <sup>4</sup>.

Сравнение этих и подобных им фактов с известными случаями различного интонирования одного песенного напева (разной динамической и тембровой окраски свадебного напева в его основной функции и в роли "восенской" песни; живного - в доминальном обряде, по дороге домой и во время работы; весенних закличек - при заклинании весны и пении дома Великим постом /см. I3, с. I4-I6; I5, с. 44/ показывает и общие черты, и принципиальное отличие. Объединяет их семиотическая обусловленность "переинтонирования" напева, связанная с изменением этнографического контекста. Однако, если в случае с плачами смена окраски напева диктуется его существованием в разных обрядовых ситуациях, то в песнях она обусловлена большей или меньшей степенью ритуализованности контекста, функционированием напева в обряде и вне его, то есть в "сильной" и "слабой" позициях.

На сегодняшний день исследователи располагают весьма неполными сведениями о характере интонирования севернорусских причетных напевов. Однако и имеющиеся данные позволяют выделить его основные виды.

На наш взгляд, все разнообразие манер интонирования плачей этой зоны определяется разными формами координации двух бинарных оппозиций: плачeveго и песенного интонирования, с одной стороны, речевого и музыкального, с другой.

Первая оппозиция является ведущей и специфичной для данного жанра. Осуществляется она двояко. На межжанровом уровне - через контраст темброинтонирования абсолютного большинства причетаний (главным образом, одиночных) и всех песенных жанров. На внутрижанровом - через уже упоминавшуюся дихотомию одиночных и групповых голошений, а в некоторых случаях и внутри групповой причеты.

Данная оппозиция имеет семиотическую основу. Плачевое и песенное интонирование ориентированы на разные классы знаков <sup>5</sup>: первое преимущественно - на иконические, второе - на символические (в терминологии Ч.Пирса) <sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Материалы экспедиции в Пермскую область И.Ануфриева и В.Грунера (1981 г., архив ЛНМ ГИПИ им.Гнесиных). Аналоги находим в мокша-мордовском похоронном обряде, драматургия которого определяется "контрастными сменами различных динамических, темброоттеночных и высотно-регистровых форм интонирования" /З. с. 74/.

<sup>5</sup> Впервые в отечественном этномузыковедении соотнесение произведений музыкального фольклора с различными классами знаков было предложено Е.Гиппиусом на материале инструментальных наигрышей и плясок медвежьего праздника обских угров /6/.

<sup>6</sup> Возможно, в плачевом интонировании можно найти и черты третьего класса знаков: индексов. Классификация знаков, введенная Ч.Пирсом, излагается нами по работе Р.Якобсона /22/.

В каждом конкретном виде интонирования причитаний при ведущей роли одного из членов названной оппозиции, как правило, присутствуют и черты противочлена. Так, даже в наиболее близких к естественному плачу причитаниях можно найти некоторые элементы песенного интонирования (подробнее см. ниже). Напомню, что и Ч.Пирс, и последующие исследователи (например, Р.Якобсон) понимали различие трех основных классов знаков как "различие в относительной иерархии" /22, с. 106/.

Иконические свойства причитаний выступают и на других структурных уровнях (такова, в частности, природа плачeveго словообpыва).

Вторая оппозиция - речевого и музыкального интонирования - характерна не только для причети и, на наш взгляд, второстепенна для данного жанра. Проявляется она благодаря существованию в некоторых регионах особого пласта сольной причети, интонирующейcя в специфической манере, приближенной к разговорной речи.

Каждый конкретный местный тип интонирования причитаний возникает "на пересечении" описанных оппозиций, в результате координации членов разных пар. При этом первая оппозиция определяет родовые, а вторая - видовые характеристики. К родовому уровню мы относим разделение интонирования причитаний на плачевое и песенное; оно в основном соответствует двум жанровым разновидностям причети (сольной и групповой). В свою очередь, плачевый тип интонирования существует на Русском Севере в двух видах, образовавшихся благодаря взаимодействию плачeveго начала с тем или иным членом оппозиции "музыкальное"/"речевое". В первом случае возникает мелодически опосредованное плачевое интонирование, во втором - мелодически неопосредованное.

Возможно и существование особых местных видов темброинтонирования причитаний. Так, кроме основного для групповой причети песенного типа, зафиксирован смешанный песенно-плачевый вид. Он характеризуется внутренним контрастом: звучание одних частей напева приближается к плачевой манере, других - к песенной (подробнее об этом см. ниже).

По нашим наблюдениям, тот или иной вид темброинтонирования групповой причети определяется отчасти традиционным составом ее исполнителей. Основной (песенный) вид может реализовываться в ансамблях с участием различных половозрастных групп: пожилые женщины (например, на Пинеге и в Карельском Поморье), девушки и невеста (восточная часть Вологодской обл.). Песенно-плачевый, по нашим данным, характерен только для ансамблей, состоящих из невесты-запевалы и девушек <sup>7</sup>.

<sup>7</sup> В настоящее время невозможно получить целостную картину темброинтонирования групповых голошений, поскольку в последние десятилетия они имеют лишь реликтовую форму бытования. Причеть первого вида в некоторых регионах - там, где ее носителями были пожилые женщины, - целостно забыта.

Остановимся подробнее на двух наименее известных видах интонирования плачей: мелодически непосредственном (плачевом) и песенно-плачевом.

Мелодически непосредственные голошения — едва ли не самый неизученный пласт севернорусской причеты<sup>8</sup>. Между тем он чрезвычайно важен для понимания особенностей жанра, поскольку в нем в наиболее "чистом" виде представлены те специфические черты, которые в иных типах причитывания существуют как тенденция.

Плачи описываемого вида имеют ареальный характер распространения. Они бытуют в бассейне Пинеги, на Летнем берегу Белого моря и в Карельском Поморье<sup>9</sup>. Встречаются они и в некоторых традициях позднего формирования, имеющих северную стилевую ориентацию, например, в Свердловской области<sup>10</sup>. Во всех названных севернорусских традициях этот вид бытует либо повсеместно, либо в абсолютном большинстве населенных пунктов. На Пинеге и Летнем берегу он охватывает все причетные жанры, в Карельском Поморье — лишь похоронную и рекрутскую причету (свадебный обряд здесь сопровождается только групповыми голошениями)<sup>11</sup>.

Характерный для мелодически непосредственных плачей особый — промежуточный между музыкальным и речевым — способ интонирования реализуется в каждой традиции в двух исполнительских версиях, существующих в виде тенденций. В одном случае манера причитывания приближена к естественному (спонтанному) плачу (условно назовем ее "плачевой"), в другом — к разговорной речи (условно — "речевая"). В ходе исполне-

<sup>8</sup> Типологические параллели северным мелодически непосредственным плачам мы находим в причитаниях белорусского и псковского Поозерья /см. 4, 17/. Упоминание о явлениях, родственных описываемым нами, мы находим и в работе Э.Алексеева /1/, где автор рассматривает их как факты раннефольклорного интонирования (в качестве примеров из русского фольклора приведены как раз поозерские плачи). Безусловно относя мелодически непосредственные причитания к типологически раннему виду, мы не видим оснований считать их более архаическим: (ни типологически, ни исторически), чем мелодически опосредованные одиночные плачи соседних северных традиций.

<sup>9</sup> Видимо, география распространения мелодически непосредственных причитаний на Русском Севере не ограничена тремя названными зонами. Так, по данным М.Лобанова, они встречаются и на Кулое. Заметим также, что плачи Карельского Поморья, безусловно примыкая к названной группе, имеют и некоторые особенности. Возможно, это связано с влиянием культуры соседнего карельского народа.

<sup>10</sup> Сообщение Т.Калужниковой на конференции "Музыка русской свадьбы" (Смоленск, 1987).

<sup>11</sup> При анализе мелодически непосредственных причитаний мы опираемся в основном на полевые материалы, собранные в названных районах экспедициями ГМШ им.Гнесиных при участии автора в 1978—86 годах.



ния часто происходит замена одной версии на другую (в голошении вне ритуала, например, по просьбе собирателя, "плачевая" версия обычно сменяется "речевой").

Местные жители, как правило, осознают существование двух манер и их направленность. Показателен в этом отношении и сам факт наличия народной певческой терминологии, связанной с данным явлением, и ее характер. Все известные нам термины подчеркивают также стороны причитывания, как степень экспрессии и темп: "с плачью", "тянуть", "ростягать", "потихоньку" - для первого случая; "словами", "крутенько" - для второго. В беседах сами певцы соединяют их в оппозиционные пары: "с плачью", "словами"; "потихоньку", "крутенько". Однако в тех случаях, когда исполнители хотят подчеркнуть особый, непевческий характер интонирования плачей, отсутствие в них напева в обычном смысле слова, они употребляют термин "говорить" и для плачевой манеры <sup>12</sup>.

Сами местные исполнители по-разному оценивают соотношение плачевой и речевой версий. Чаще они замечают, что "раньше-то пуще ростягали", определяют плачевую манеру как более традиционную и правильную, а речевую - как более новую и, соответственно, редуцированную. Однако нередко встречается и другая точка зрения, по которой обе манеры более или менее равноправны и выбираются в зависимости от особенностей ситуации и характера исполнительницы <sup>13</sup>. В некоторых деревнях Летнего берега моря, по свидетельству местных жителей, существовала только речевая манера исполнения одиночных плачей.

Заметим, что в интонировании этих плачей действуют те же закономерности соотношения модели и ее воплощения, что и на иных уровнях фольклорного явления: существующий в сознании исполнителя единый вид инто-

---

<sup>12</sup> "Так в ростяжки и говорит, и говорит" (Лежнева М.Ф., д. Шижня Беломорского р-на КАССР, Карельское Поморье. Архив ЛНМ ГМПИ им. Гнесиных, оп. 1628, № 230). Из контекста ясно, что речь идет именно о плачевой манере голошения; это подчеркивается терминами "ростягать", "в ростяжки". Характерно, что та же плачевая в беседе о различии двух исполнительских версий использует термин "словами" в другом значении (см. следующую сноску).

<sup>13</sup> Приведем для сравнения высказывания двух исполнителей одного поколения из соседних деревень Карельского Поморья. "Раньше плакали так, ростягали, плакали да ростягали. А теперь-то больше словами... Раньше тянули, а теперь не тянут" (М.Ф. Лежнева, 1908 г.р., д. Шижня. Архив ЛНМ ГМПИ им. Гнесиных, оп. 1625 № 139). И другое: "... (голосили) по-разному... У нас свекрова век голосила, из века в век голосила, везде ходила подголосницей..., а навеку слезы не выронила и навеку не плакала. Как говорит" (А.И. Кубасова, 1907 г.р., о. Сухое, Там же, оп. 1627 № 210).

нирования может воплощаться в живом звучании в разных конкретных версиях /ср. 5, с. 25/.

С особой манерой интонирования описываемых причитаний непосредственно связаны особенности их звуковысотной организации. Большая вариативность, которую допускает данный уровень структуры, а также характерная для таких "полумузыкальных" форм условная звуковысотность создают зачастую впечатление тотальной нерегламентированности напева. Это впечатление усиливается характерной для плачей трех названных северных регионов (и нетипичной в целом для Русского Севера) относительной нестабильностью их словесного текста <sup>14</sup>.

В действительности звуковысотную организацию этих плачей отличает специфическое соотношение стабильных и мобильных компонентов.

Наличие устойчивых параметров напева связано в первую очередь с его опорой на стабильные элементы стиховых конструкций. К таким параметрам прежде всего относится направленность звуковысотного контура. Она не меняется при смене манеры интонирования (ср. схемы к примерам № 1 и 2); ломка происходит лишь при выходе за рамки традиционного причитывания, - при переходе исполнителей на спонтанный плач или, напротив, обиходное проговаривание текста. Мобильны, то есть могут быть представлены достаточно широкой зоной, и конкретная высота практически любой точки напева (в том числе и иктовой, совпадающей со стиховыми ударениями поэтического текста), и интервальные соотношения между различными иктами, и - как следствие - амбитус напева. Названные параметры могут значительно изменяться даже на протяжении одного голошения.

Таким образом, для мелодически непосредованных плачей направленность звуковысотного контура является родовым признаком, сопоставимым с таким явлением, как мелодический тип в песенных жанрах.

Показателен в этом отношении тот факт, что для каждой из выявленных нами зон распространения мелодически непосредованных голошений характерен один определенный вид звуковысотного контура. В результате его координации со слоговой музыкально-ритмической формой, также относительно стабильной для каждого региона, возникают местные причетные ти-

<sup>14</sup> Конкретное строение вербального текста в каждом регионе свое: от форм, близких к ритмизованной прозе, - в Карельском Поморье до стиха тонической организации со стабильным числом стиховых ударений и значительным колебанием слоговой нормы каждого сегмента на Линеге. Нам представляется существенным соответствие очень широкого варьирования норматива на уровне организации как словесного, так и музыкального текстов. Замечу, что музыкальная ритмика, как правило, бывает в целом стабилизирующим уровнем структуры, поскольку в ней ярко проявляется тенденция к выравниванию временных пропорций сегментов разной слоговой величины (это можно увидеть и в примерах 1 и 2).

ны. Заметим, что структурные компоненты плачей: стиховая организация, слоговая музыкально-ритмическая форма, вид звуковысотного контура – специфичны для каждого региона. На наш взгляд, это – еще одно свидетельство того, что вид интонирования – самостоятельный параметр плачевых напевов, имеющий свои, не совпадающие с другими структурными единицами, ареалы<sup>15</sup>.

Рассмотрим, для примера, звуковысотную организацию пинежских одиночных плачей. Поскольку она тесно связана со строением поэтического текста, укажем сначала его главные особенности.

Стих пинежских плачей – тонический, в основе двухударный. Его специфическая черта – значительное варьирование слоговой величины всех сегментов, в особенности среднего (от двух до шести-семи слогов). При этом стихи, как правило, организованы по единому принципу: в каждом две слоговые группы, центром которых является стиховое ударение. При разрастании стиха слоговые группы могут раздвигаться, между ними образуется "буферная зона". Таким образом, даже при максимальном увеличении стиха его структура принципиально не меняется.

Расширение стиха чаще всего происходит за счет наращивания частиц и междометий, иногда – за счет вставок-обращений. Особенно наглядно единство конструкции стихов различной протяженности проявляется в разделах, объединенных синтаксическим параллелизмом (скобками отмечены слоговые группы):

Уж что́ у вас это́ были да за́ гости, (1.7.2)  
Что́ были да за́ люди. (3.2)

или:

Уж за́чем ты, мамонька, да осерди́лась, (2.7.1)  
За́чем ты да прогневи́лась? (1.4.1)

При расширении стиха иногда (в частности, при вставках – см. последний пример) возникает дополнительное ударение. По нашим наблюдениям, оно не играет сколько-нибудь заметной структурной роли; характерно, что его появление почти никогда не влияет на мелодическую композицию напева.

Примечательная особенность звуковысотной организации пинежских плачей, придающая им особую экспрессивность, – яркий темброрегистровый конт-

---

<sup>15</sup> На несовпадение ареалов различных структурных параметров напевов традиционных песен и причитаний (например, ритмических и мелодических типов) указывали различные исследователи. Одной из первых в отечественной фольклористике это отметила Б.Фрименкова /8, с. 49/, причем на материале севернорусских причитаний.

раст между интонированием мелодических иктов и остальных разделов напева. В результате возникает "террасная" композиция, построенная на чередовании двух противопоставленных друг другу зон <sup>16</sup> (пример № 2)

Основных мелодических иктов два, они приходятся на стиховые ударения. Зона первого икта часто разрастается, захватывая анакрузу; в этом случае особую роль в композиции напева начинает играть начальный односложный возглас. Иктовые точки подчеркиваются яркими интонационными "всплесками", звучат значительно выше остальных разделов напева; в наиболее экспрессивных записях плачей используют в них предельно высокий регистр (см. пример № 2).

Междударные разделы интонируются в значительно более низком регистре; в них прослеживается тенденция к нисходящему движению (примеры № 1, 2) <sup>17</sup>. В результате расстояние между крайними точками напева может достигать двух октав, то есть предела диапазона обычного женского голоса.

Регистровый контраст двух звуковысотных уровней подчеркивается тембровыми различиями. Мелодические икты интонируются в манере, приближенной к музыкальной, с более отчетливой звуковысотностью, - в отличие от полуречевых безударных участков напева (это отражено в нотации примера № 2).

Сохраняя принципиальную общность способов выделения иктовых моментов, некоторые плачи придают каждому из них черты индивидуальности. Так, начальный возглас может быть самой высокой точкой напева, играя роль вершины-источника; часто он отмечен особенно пронзительным тембром. К концу стиха, напротив, тембр смягчается. В последнем мелодическом икте верхняя зона достигается не сразу, а во внутрислоговой мелодике (либо в весьма своеобразном распеве, очерчивающем крайние точки напева, либо в восходящем глиссандировании). В результате причитание еще более динамизируется, возникает индивидуальная исполнительская драматургия напева (см. пример № 2) <sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Этот вид мелодики описан Э. Алексеевым и определен им как "контрастно-регистровое пение" /1, с. 50-64/.

<sup>17</sup> Все названные особенности звуковысотной организации угадываются в нотации фрагмента одиночного голошения на фоне групповой причеты, приведенной в "Песнях Линежья" /16, с. 517-518/. К сожалению, настоящий анализ этого отрывка невозможен, поскольку он дан без поэтического текста.

<sup>18</sup> Все это свидетельствует о пристальном внимании певец к исполнительской стороне причитания. На многообразие исполнительских приемов, сконцентрированных в кратком плачевом напеве, указывают и исследователи некоторых других северных традиций /8, с. 82/.

Многие характерные черты темброинтонирования и звуковысотной организации мелодически непосредственных плачей (такие, как условная звуковысотность, нестабильность амбитуса напева) могут проявляться и в мелодически опосредованных (одиночных) голошениях в кульминационных моментах их исполнения "Иногда певица переходит на ритмизованный говор, который сохраняет контур напева, но уже не поддается точной звуковой фиксации", — пишет про вологодские плачи Вфименкова /8, с. 82/. Некоторые особенности такого же рода присутствуют в групповых голошениях с запевалой-невестой, связанных с песенно-плачевым интонированием.

Песенно-плачевое интонирование, характерное для определенного пласта лешуконских групповых голошений (среднее течение Мезени), проявляется в интонационном противопоставлении партий невесты и девушек. Невеста — запевала причети — привносит в свое исполнение те черты, которые свойственны сольным плачам. Особенно заметно это в тех напевах, в которых сольный запев более протяжен и представляет собой отдельный раздел формы (северная часть лешуконской зоны). Исполнение невесты отличается экспрессией, противопоставленной эмоционально более сдержанному пению девушек; в результате возникает определенный тембровый контраст. Опозиционность такого же рода представлена и в мелодике: сольный раздел речитативен, в отличие от мелодически распетого ансамблевого. Особый интерес в этой связи представляет появление в запевах у некоторых ансамблей признаков мелодически непосредственного причитывания: нестабильность амбитуса начального раздела, его расширение при усилении эмоционального накала (см. пример №3). Описанное противопоставление находит отражение в местной левческой терминологии: невеста "заплакивает", подружки "подтягают". Резко выделяется невеста среди подруг и своим поведением, традиционными позами и жестами /подробнее см. 19, с. II6-II7/.

Данное явление аналогично контрасту причитывания невесты на фоне групповой причети или свадебной песни.

Как видим, для описанных причетных напевов характерна ярко выраженная однонаправленность действия различных сторон их организации (ансамблевого строения, ритмики, мелодики, особенностей интонирования). Это дает основание предполагать существование в прошлом такого же расслоения темброинтонирования в напевах групповых плачей тех традиций, где обрядовая интонация утрачена, а набор остальных признаков аналогичен. Таким примером могут служить групповые голошения

("свадебные стихи") сел восточной части Поморского берега Балтийского моря (подробнее их описание см. в работе:18)

Разнообразие типов интонирования и наличие песенных его видов свойственны не только жанру причети. Это - характерная черта и календарных песен. Особый интерес в данном отношении представляют те традиции, где песни годового земледельческого круга являются одним из централизуемых компонентов местной жанровой системы (западнорусские, некоторые южнорусские и верхневолжские регионы) <sup>19</sup>. И хотя "немузыкальное" интонирование как причети, так и календарных песен весьма специфично, его влияние на звуковысотную организацию напевов происходит в обеих жанровых группах по одним и тем же законам и дает в результате аналогичные формы. Для календарных песен, связанных с речевым интонированием, как и для мелодически непосредственных причитаний, характерны неопределенность мелодического контура, условная звуковысотность, возможность перехода на чисто речевое интонирование. Наиболее стабильный мелодический параметр - направленность звуковысотного контура в том или ином участке формы, а конкретное его воплощение и амбитус могут значительно варьироваться. Примечательно, что в обоих жанрах можно найти и образцы, целиком связанные с немелодическим интонированием, и напевы, основанные на контрасте разных видов интонирования <sup>20</sup>.

На наш взгляд, эта общность имеет функциональное основание. В обоих случаях речь идет о жанрах, особенным, самым непосредственным образом связанных с ритуалом; прямым следствием их ярко выраженной магической функции и является специфическая темброинтонация. Она обладает чертами иконических и индексальных знаков, ориентируясь в одном случае на естественный плач, в другом - на интонацию зова-возгласа.

---

<sup>19</sup> Изучению этой группы календарных песен посвящены работы Е.Дороховой /7/, Т.Лукьяновой /12/, Т.Кирюшиной /10, 11/. Наиболее близка к нашей постановке проблемы работа Е.Дороховой.

<sup>20</sup> Сравни приведенные выше автором этой статьи сведения с данными, представленными в работе Е.Дороховой /7/.

## Библиографический список

1. Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.
2. Байбурин А. Причитания: текст и контекст // *Artes populares*, 14. - Budapest, 1985. P. 59-77
3. Бояркин Н. Мордовское народное музыкальное искусство. Саранск: Мордовское книжное издательство, 1983. 182 с.
4. Варфоломеева Т. Севернобелорусская свадьба: Обряд, песенно-мелодические типы. Мн.: Наука и техника, 1988. 156 с.
5. Гишпиус Е. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. С. 23-36.
6. Гишпиус Е. Ритуальные инструментальные наигрыши Медвежьего праздника обских угров // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Часть 2-я. М.: Сов. композитор, 1988. С. 164-175.
7. Дорохова Е. О специфике интонирования обрядовых напевов в связи с их формой // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды: Тезисы Всесоюзной научно-практической конференции. Часть 1-я. М., 1988. С. 100-103.
8. Ефименкова Б. Севернорусская причеть. М.: Сов. композитор, 1980. 392 с.
9. Квятка К. О природе пауз в народных напевах // Избранные труды в двух томах, т. 2. М.: Сов. композитор, 1973. С. 66-67.
10. Киришина Т. Календарные песни бассейна реки Унжи // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии). Сб. тр. ГИИИ им. Гнесиных. Вып. 60. М.: 1982. С. 48-63.
11. Киришина Т. Виды музыкального интонирования в костромской традиции // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды... Ч. 1. М.: 1988. С. 104-106.
12. Лукьянова Т. Типы интонирования календарных песен Брянщины. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1973. 21 с.
13. Можайко З. Песенная культура белорусского Полесья: Село Тонеж. Мн.: Наука и техника, 1971. 263 с.
14. Обрядовая поэзия Пинежья / Под ред. Савушкиной. М.: Издательство Московского университета, 1980. 280 с.
15. Пашина О. Календарные песни весенне-летнего цикла юго-восточной Белоруссии // Славянский и балканский фольклор: Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. М.: Наука, 1986. С. 44-55.
16. Песни Пинежья / Под общей ред. Е.В.Гишпиуса. Кн. 2-я. М.: Музгиз, 1937. 589 с.
17. Разумовская Е. Структура музыкального и поэтического текста голошения русско-белорусского пограничья // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды... Ч. 1. М.: 1988. С. 89-91.
18. Резниченко Е. Поморские "свадебные стихи" как особый вид северной причеты // Традиционное народное музыкальное искусство и современность... М.: 1982. С. 64-78.

19. Резниченко Е. Напевы свадебных причитаний Мезени и Зимнего берега Белого моря // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян (вопросы типологии). Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 91. М.: 1987. С. 108-127.

20. Чистов К. Причитания у славянских и финно-угорских народов: Некоторые итоги и перспективы // Симпозиум-79 по прибалтийско-финской филологии: Тезисы докладов. Петрозаводск, 1979. С. 13-20.

21. Эвальд З. Песни свадебного обряда на Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера. Вып. П. Л.: Музыка, 1928. С. 177-187.

22. Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 102-117.



1. ("речевая" версия)

$\text{♩} = 152$

Уж вы-во-дил = то ме-ня да ро-ди-мой та-тень-ка  
Уж из свет-лой = то из свет-ли-цы

Схема к примеру № 1

Архангельская обл.; Пинежский район, с. Сура (Ф. 2274 № 32)

2. ("плачевая" версия)

$\text{♩} = 84$

...Ох, и на чу-ху даю-ну да сто-ро-ну-чку,  
Ох, да во чу-ху-е да во лю-дю-щю.

Схема к примеру № 2

Архангельская обл. Пинежский район, д. Городеца (б. Поганец)  
Сурского с/с Ф. 2275 № 44:

невеста:

я сре-ди = то да свет-лой све-тлы-ли цы, [...]  
я. А по-си-дель-то ишо по-кра-со-ва-ти-ся.

Архангельская обл., Лешуковский район, с. Юрма (Ф.Ф. 2111 № 38,  
2112 № 61).

ЗВУКОВЫСОТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ  
ЗАКАМСКИХ ВЕЩНЫХ ХОРОВОДНЫХ ПЕСЕН

(К вопросу о соотношении функции и структуры)

Настоящая статья – один из первых опытов анализа жанра хороводных песен в русле структурно-типологических исследований<sup>1</sup>. Если соотношение функции и структуры в конкретной локальной традиции, а иногда и шире – в рамках довольно больших регионов – относительно других жанров русской песенности (например, плачей, календарных, свадебных, лирических песен) сейчас уже в общих чертах известно, то в отношении хороводных песен оно (за исключением указанных работ) практически не исследовалось. Специфика постановки проблемы в настоящей статье связана также с природой исследуемой традиции, которая принадлежит к традициям позднего, вторичного формирования, и потому выводы не должны проецироваться на весь русский материал.

Вместе с тем, нам кажется важным, что даже в поздней вторичной традиции в жанре хороводных песен обнаруживается строгая системная упорядоченность структур, его представляющих, доказательству чего и посвящена основная часть настоящей статьи. Выявить наличие этой системной организации для нас было тем более важно, что для закамской традиции характерно наличие межжанровых (как ритмических, так и звуковысотных) структур или, как их принято называть в современной фольклористике, – типов, к которым относится и большая часть типов местных хороводных песен. Как можно предположить (так как специальных исследований такого рода, насколько нам известно, не осуществлялось), это свойственно большинству локальных традиций, но в традициях позднего формирования система межжанровых типов имеет свою специфику. Во-первых, данные типы, структуры, стилистически менее едины, чем в коренных традициях. Во-вторых, их неоднородность ярко проявляется даже внутри одного жанра. В связи с этим возникает вторая проблема: какие структуры считать релевантными для жанра, наиболее определенно отражающими его функцию в данной традиции? Решение этого вопроса по отношению к позд-

<sup>1</sup> Среди предыдущих опытов нам известны лишь две статьи Ю. Марченко /4, 7/ и глава дипломной работы Л. Винарчик /1/. Оба автора исследуют хороводы западных традиций.

ним традициям, по нашему мнению, связано, во-первых, с выделением доминантных структур внутри самого жанра (основой чего служит его первичное системное осмысление), во-вторых, с рассмотрением его в контексте всей местной жанровой системы. Постановке этой проблемы посвящен небольшой заключительный раздел статьи.

В закамской традиции жанр хороводных песен представлен двумя самостоятельными и по социальной функции и по структуре группами песен: зимними хороводными, исполнявшимися в осенне-зимний период в домах во время молодежных вечеров и весенними хороводами, исполнявшимися в течение всего весеннего сезона (от Пасхи до Заговенья). Объектом исследования послужили весенние хороводные песни, имеющие следующие традиционные названия: "вёшние", "весенние", "караводные", часть - "круговые", "кружилыне"<sup>2</sup>.

Как уже указывалось, они исполнялись в течение всего весеннего сезона. Причем, в это время никакие другие песни не пелись. Таким образом, вёшние хороводные песни в данной традиции, где нет весенних календарных, исполняющихся в течение всей весны, выполняли их функцию, будучи знаком весеннего сезона. Их календарная функция подтверждается еще более тем, что кульминация хороводных гуляний была связана с семицко-троицкой календарной обрядностью и обрядом проводов весны. В связи с этим мы считаем необходимым описать местную весеннюю обрядность - этнографический контекст хороводных песен, позволяющий судить об их функции в традиционном укладе жизни.

Начало весны в Закамье, как и в большинстве других традиций, определялось либо по датам христианского календаря (Пасха, Благовещенье), либо (что, по мнению исследователей, первичнее) - по природным признакам: "как береза лопнет", "как лес оденется", "как лист распусться" или даже "как лягушки закричат". С этого момента начинали "кричать" весенние заклички - Жаворонки. Другой вид закличек - Кресты - кричали на Средокрестной неделе. Однако данные жанры были исключительно детскими. Девушки же и молодки с Пасхи начинали водить хороводы и петь вёшние хороводные песни. Они были основными их исполнительницами. Но по праздникам (здесь отмечают такие весенние праздники, как Микола вёшний, Вознесенье, Семик, Троица, Духов день и Заговенье), когда гулянья принимали более массовый характер, в хороводы включались также и более старшие представители населения. Местные жители особенно выделяют среди них

---

<sup>2</sup> В нашем распоряжении имелось 230 звукозаписей (из них 170 в нотации) вёшних хороводных песен.

парней и мужчин, пение которых, по их мнению, значительно украшало звучание песен. В будничные весенние дни водили небольшие хороводы (своей улицей), по праздникам – большие, всей деревней, а то и несколькими деревнями вместе на большом лугу. Хореография хороводов весьма определена: либо хороводы-шествия, когда участники шеренгами с пением хороводных песен расхаживали по улицам села<sup>3</sup>, либо круговые медленные хороводы, которые исполнялись по просьбе жителей у какого-либо дома или часто – на перекрестках улиц, за околицей села во время гуляний. Во многих селах соответственно хореографии и песни делят на вёшние и круговые. Но наблюдения показывают, что это деление в каждом селе свое, в целом же в традиции одна и та же песня может быть связана с обеими формами хороводов.

Кульминация хороводных гуляний приходилась на праздники, оформляющие весенне-летнее пограничье – Семик-Троицу, проводы весны. Примечательна терминология, которой здесь обозначают обрядовые действия. Кроме таких традиционных как, например, "ходить под венки", часто встречаются традиционные термины, содержащие в себе указания на проводной характер ритуалов<sup>4</sup> – "Семик гонять", "Дидел гонять" (М.Е. – гонять-изгонять), а также названия, связанные с поэтическими зачинами или рефренами наиболее популярных песен: "ходить возле тын", "ходить в зелетин" (песня "Возле тына хожу"), "ходить по морю" ("Как по морю"), "ходить под иё", "водить лилё", "ходить лилё" и др. Разнообразие обрядовой терминологии, на наш взгляд, характерная черта традиций позднего формирования. Местом обрядовых действий было практически все обжитое пространство: лес, дубрава, луг, околица, улицы села и даже в некоторых местах – кладбище.

Троицко-семицкая обрядность в Закамье чрезвычайно развита. В настоящей статье мы коснемся ее лишь постольку, поскольку с ней связано исполнение вёшних песен<sup>5</sup>. Центральными в обряде были дейст-

<sup>3</sup> Поэтому иногда хороводные песни называют еще и "уличными" (традиционный термин, объединяющий их с местной узкообъемной лирикой, исполняющейся в сходных условиях).

<sup>4</sup> О проводных ритуалах см. работу Л.Виноградовой /2/.

<sup>5</sup> Кроме того, мы затрагиваем лишь одну разновидность местной троицкой обрядности, с которой связано исполнение вёшних песен. Вместе с тем, в Закамье существовал еще один ее вид, принципиально отличающийся от описываемого и носящий ярко выраженный оргиастический характер. Но он обслуживался плясовыми песнями.

вия, совершаемые с березой; ветки березы украшали дома, вешали березовые венки на кресты на кладбищах (потом их отдавали скоту), березами украшали все село, вкапывая срубленные деревца перед домами, устраивая из них аллеи по улицам села. Девушки украшали березы лентами, пряниками, конфетами, цветными бумажками и рассказывали с наряженным деревцем (или березовым "веником" или "кустом" — примечательно совпадение терминологии со свадебной) по селу под пение хороводных песен. Наряжали и березки в лесу, вокруг которых водили хороводы. На березах гадали: на Семик завивали венки и заглядывали желание, на Троицу ходили их "смотреть". Засохший или развившийся венок предсказывал, что желание не сбудется. Гадали и на обычных венках, свитых из зеленых посевов или из трав и цветов, или также из березы — их бросали в реку. Гадали на замужество и на жизнь/смерть. Примечательно, что утонувший венок свидетельствовал либо о близкой смерти того, на кого гадали, либо о том, что гадающая скоро выйдет замуж (еще одно подтверждение того, что замужество мыслилось как смерть—возрождение). Специальных песен для гаданий не было, и во время хождений к березе, от нее, с венками к реке пели те же самые вёшние хороводные песни. В конце праздника на Заговенье березку могли топить, было принято развивать венки на березе, закидывать на нее венки из трав и цветов.

С Семиком связана определенная обрядовая еда: яйца (яичница) и лепешки, которые девушки съедали во время общей трапезы под березой. Существовал также обычай перекидывать яйца и лепешки через березу. Более обильной была еда во время заключительных трапез девушек в домах: для них варили солод, пиво, пекли пшенички, сухарики.

Центральным действием Семика было кумление девушек и молодых, сопровождавшееся приговором: "Кума, кума, давай покумимся (посестримся)!". При этом девушки целовались через венок и менялись лентами или платками, либо лепешками или букетиками цветов, либо стукались яичками, окрашенными натуральными красками (луковой кожурой, листьями березы), либо через венок разламывали лепешку. (Обращаем внимание на разнообразие форм кумления.) Раскумливались на Заговенье. Кумление специальными песнями не сопровождалось, а во время последующей трапезы и по дороге в лес и из него пели вёшние песни. Таким образом музыкальным оформлением обрядов служили исключительно хороводные песни.

Песни исполнялись не только во время обрядовых действий, но и во время хороводных гуляний, которыми был наполнен весь этот период. В воспоминаниях закамских жителей они предстают как массовые, яркие праздничные действия. Девушки собирались сначала небольшими группами на своих улицах и часто с наряженной березкой, с пением хороводных песен медленно расхаживали по селу, постепенно объединяясь во все более многочисленные группы. Хоровод-шествие мог остановить любой зритель поклоном (обычно среди них указывают на старух) и даже заказать конкретную песню. Тогда шествие сменялось круговым хороводом, в который могла включаться и часть зрителей. Поводив круги, молодежь шла дальше. Обойдя таким образом все село, выходили за околицу и там водили круговые хороводы, в том числе и более быстрые по темпу, часто с разыгрыванием сюжета внутри круга, играли в разные игры. В период от Семика до Заговенья хороводные гулянья устраивались ежедневно. После Заговенья пение вённых песен и вождение хороводов прекращалось.

Несмотря на то, что вённые хороводные песни так тесно связаны с тройско-семицкой обрядностью, обрядовых текстов среди них почти нет. Нами записано всего два таких текста. Вот один из них:

Семик-Троица, да всё Кузьма-Демьян,  
О лиле, о лиле, о лиле (припев).  
Мы веночки все призавили.  
Там, где девки шли, тута ржи-ти густы,  
Уколосисты да уболотисты.  
А где парни-ти шли, тута ржи-ти редки,  
Ню'колосисты, да ню'болотисты.  
Вы не радвайтесь, вы серы дубья -  
Мы не к вам идем, мы не к вам несем.  
А вы радвайтесь, белы березоньки -  
Мы ведь к вам идем, мы ведь вам несем,  
Пирогы-то несем и яичницу.

Любопытно, что оба напева с обрядовыми текстами отличаются от прочих хороводных песен своей звуковысотной организацией: они более узкообъемны и имеют специфическую шкалу с терцовой надстройкой вверх и вниз от основного опорного тона (сравни пример № 2 с последующими). Не следует ли выделять их из корпуса хороводных песен и считать календарными по происхождению, но функционирующими в настоящее время в качестве хороводных?

Переходя к основной задаче статьи – аналитическому описанию напевов вѣшних песен, напомним, что главным предметом исследования мы выбрали их звуковысотную организацию. И прежде, чем осветить этот вопрос необходимо хотя бы в самой общей форме остановиться на ритмическом строении напевов вѣшних песен. Заметим, что в описании ритмической организации мы исходим из характеристики всего корпуса песен на самом общем парадигматическом уровне, обозначая набор компонентов и формы их связи, и не затрагивая вопросов строения отдельных ритмических форм напевов.

С точки зрения ритмического строения закамские хороводные песни довольно разнообразны и даже, как может показаться, на первых взгляд, – пестры. На самом деле: в их текстах встречается около 20 форм стиха, более 16 видов форм поэтических строф; еще больше разновидностей конкретных слоговых музыкально-ритмических форм (СМРФ). Причем разнообразие достигается не только количеством, но, если так можно выразиться, и качеством форм, так как среди стихов встречаются и силлабические и тонические разновидности, среди СМРФ – с цезурированными и сегментированными периодами (как равносегментной, так и неравносегментной ритмики). Однако большее единство всего корпуса песен достигается тем, что на каждом уровне ритмической организации (ритмическая форма стиха, форма поэтической строфы, СМРФ) выделяются наиболее употребительные формы. Так, 67% материала охватывают всего пять форм стиха (4+3, 4+4, 5+5, 7+7, 2.3.2<sub>4</sub>), 84% – семь строфических форм (aa ab ab, ab ab gb gb, AB, AR, abgb, aabb, aab), 80% напевов свойственны всего 14 основных формул слогового ритма (см. таблицу I). Это конечно способствует большей стилевой цельности жанра. Однако и такое количество признаков достаточно велико.

Тенденции к разнообразию ритмики противостоят в данной традиции противоположная, направленная на формирование системы сложных взаимодействий, возникающих как на каждом отдельном уровне ритмической организации, так и между ними<sup>6</sup>.

Так, на уровне ритмического строения стиха в качества первичных, самостоятельных выступают трех-, четырех- и пятислоговые группы (часто, но не всегда и шестислоговые), из которых складываются не

---

<sup>6</sup> Балансирование двух противоположных тенденций – центробежной и центростремительной – в организации того или иного жанра кажется нам характерным свойством традиций позднего формирования, о чем мы уже писали в отношении закамских свадебных прощальных песен /6/.

только такие стихи, как 3+4, 4+3, 4+4, 5+3, 5+5, 6+5, 6+6, 4+4+5, 4+4+6, но часто более сложные силлабические: 7+7, 7+5, 8+5, 7+6, 3+7, 6+7, 8+7. Правда, в более крупных слоговых группах внутренняя цезура не выдерживается на протяжении всего стиха, но тенденция к этому заметна весьма определенно.

На уровне строфического строения взаимодействие различных форм проявляется в том, что разные по структуре порождают сходные по архитектонике формы. Наиболее ярко заметно это в той группе песен, строфы которых состоят из четырех построений, таких как AA (a**bab**), AB (a**bcd**): a**b**rb****, a**abb**, AR (a**bcd**), a**bbb**. Сходны по архитектонике и формы из трех построений: a**bb**, a**a**b****, зап.+A (a**b**).

На уровне СМРФ взаимосвязь напевов обеспечивается тем, что одинаковые слоговые группы стиха ритмизуются в разных напевах одними и теми же типовыми ритмоформулами, набор которых в традиции ограничен. Так, для первичных слоговых групп характерны следующие ритмоформулы:

Таблица I

Слоговая группа	Типовые ритмоформулы
3 слога	Л Л Л; Л Л Л; Л Л Л
4 слога	Л Л Л Л; Л Л Л Л; Л Л Л Л; Л Л Л Л
5 слогов	Л Л Л Л Л; Л Л Л Л Л; Л Л Л Л Л; Л Л Л Л Л
6 слогов	Л Л Л Л Л Л; Л Л Л Л Л Л

Из них складываются СМРФ по принципу простого их комбинирования, например:

- 1)
 

Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л
Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л
  
- 2)
 

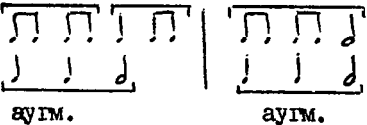
Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л
Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л
  
- 3)
 

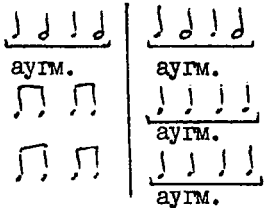
Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л
Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л	Л

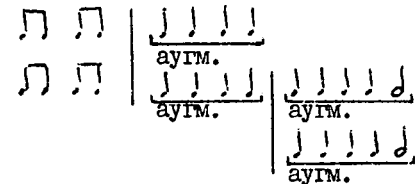
но чаще — из соединения первичных ритмоформул и их аугментированных вариантов, которые могут довольно свободно чередоваться, что



рождает множество различных форм:

1) 

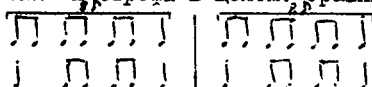
2) 

3) 

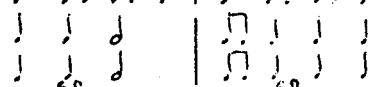
Взаимодействия, возникающие между разными уровнями ритмических форм, аналогичны описанному. Так, взаимодействия между уровнем ритмики стиха и слоговой музыкальной ритмикой уже очевидны, они проявляются в том, что разные стихи ритмизируются одними и теми же типовыми ритмическими формулами. Взаимосвязи ритмики стиха и строфики в парадигматическом срезе системы проявляются в том, что разные формы стиха могут реализоваться в одних и тех же формах строфы. Сравним следующие примеры:

Стих 2.3.2 <sub>4</sub>	Стоит толпа,
или 4+5 <sub>7</sub>	Стоит толпа,
	Стоит толпа красных девушек,
	Стоит толпа красных девушек.
Стих 4+4	Пойду ли я,
	Пойду ли я,
	Пойду ли я по Дунаю,
	Пойду ли я по Дунаю.
Стих 4+3	Ай во поле,
	Ай во поле,
	Ай во поле липенька,
	Ай во поле липенька.

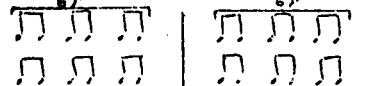
Взаимосвязи же между уровнем музыкальной ритмики и поэтической строфики выявляют себя в сходстве архитектоники напевов, фиксирующейся на уровне восприятия, когда разные по строению напевы воспринимаются как сходные вследствие одинаковой временной протяженности их построений и строфы в целом. Сравним попарно следующие СМРФ:



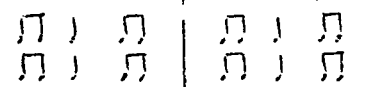
Стих 7+7, строфа aaR



Стих 3+5, строфа AB



Стих 6+6, строфа aabb



Стих 5+5, строфа aabr

Обратим внимание на то, что преобладают формы с восьмивременным строением разделов.

Действие центристремительных тенденций, безусловно способствуя образованию некоего "единого поля", внутри которого воспринимаются ритмические формы местных хоровых песен, вместе с тем не имеет системного характера. Это поле остается открытым практически для любой типологически родственной структуры, которая может войти в него по тем или иным каналам. Подытоживая обзор ритмики закамских хороводов, отметим ее черту, важную для дальнейшего описания звуковысотной организации: господство синлабических форм стиха и, соответственно, цезурированных СМРФ. Характерно, что среди немногих форм, которые можно отнести к тоническим, преобладают стихи с двойственной организацией, сочетающей признаки и того и другого типов стихосложения (см. один из приведенных выше примеров).

Ставя перед собой задачу системного описания звуковысотной организации вѣчных хороводных песен закамской традиции, выделим уровни системы:

1) самый общий уровень парадигматики, охватывающий признаки, характеризующие весь корпус песен (набор элементов системы и формы их связей);

2) уровень мелодических типов (МТ) хороводных песен (то есть устойчивые формы синтагматических связей элементов в системе);

3) характеристика взаимосвязей МТ между собой, имеющих системный характер. Отличительный признак этой системы – организация ее компонентов на всех трех уровнях по принципу бинарных оппозиций, что мы и попытаемся показать в дальнейшем изложении.

Первый уровень парадигматики характеризуется тремя основными признаками: наличием общей звуковой шкалы, набором мелодико-многоголосных ячеек и принципами координации ячеек со СМРФ напевов. Можно было бы в этот набор включить и тип многоголосия – функциональное двухголосие – в котором реализуются все напевы. Но столь общая характеристика, даже дополненная некоторыми словесными описаниями, все же не дает достаточно детализированного представления о характере голосоведения, которое в разных мелодических ячейках отличается индивидуальными особенностями. Поэтому отметим здесь лишь самые общие его признаки.

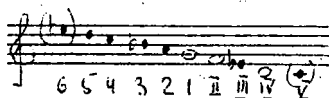
Двухголосие в закамских хороводных песнях как бы балансирует между двумя довольно отличными своими формами. Первая из них связана со специфически местной фактурой, в которой преобладает линейное развертывание каждого из двух голосов. Такая фактура в Закамье объединяет хороводные песни с узкообъемными лирическими / см. 5, № 2, 3, 6, 7, 10–13 и др. / . Как и в отношении лирических, нижний голос при таком пении характеризуют как "толстый", который "поют", а верхний – "тонкий", который "подтягивают". Сходство с фактурой протяжных песен увеличивается еще и тем, что верхний голос поет, как правило, одна исполнительница резким пронзительным тембром, отличающимся от спокойного интонирования остальными нижней голосовой партией. В исполнении лучших ансамблей сходство фактуры хороводных и узкообъемных лирических песен подчеркивается и характером мелодического движения верхнего голоса, как бы парящего над нижним, почти не цезурированного на протяжении всего напева и тем самым нивелирующего дискретность строения нижнего (см. пример № I).

Другим полюсом является двухголосие с преобладанием в фактуре напевов вертикального компонента, когда верхняя голосовая партия теряет свою самостоятельность и превращается почти что во вторую нижнюю. В данном складе могут исполняться и целые напевы (см. примеры № 5, 12), и отдельные их построения (см. пример № 18). Фактурное различие обусловлено как непосредственно структурными свойствами напевов, так и чисто контекстными причинами. С одной стороны, заметно различие многоголосного склада в построениях со внутри-слоговой мелодикой (где господствует линейное развертывание) и в построениях чисто слоговой мелодики (с преобладанием вертикального

компонента). С другой, - дифференциация видов фактуры объясняется также и исполнительской манерой того или иного ансамбля, степенью мастерства певиц, которое прежде всего выражается в умении "вести", "тянуть" тонкий голос. Вместе с тем, конкретное мелодическое отношение двух голосовых партий во многом зависит и от строения мелодических ячеек, что будет описано при их характеристике.

Другим признаком, объединяющим напевы на парадигматическом уровне, является возможность соотнесения их в единой звуковысотной шкале, имеющей следующее строение (см. схему I).

Схема I



В одной из работ мы писали об аналогичном явлении в связи со стрессием закавказских свадебных прощальных песен /6/. Там речь шла об обязательном соотнесении всех напевов в единой шкале в связи с тем, что их ладовая организация выступает как нецентрированная система и на парадигматическом уровне напевы входят в определенные отношения и занимают соответствующее положение в суммирующей шкале.

В отношении хороводных песен данная особенность выражает себя скорее как тенденция, чем как правило. Мы полагаем, что это связано с тем, что подобное соотношение ладовых структур, безусловно, свидетельствующее о системной организации традиции в области ладообразования, - следствие функционирования напевов в одной традиции, их "переплавленности" по законам особого единого стиля. Вероятно подобная "переплавленность" в жанре свадебных песен осуществилась полностью, охватив все напевы. По-иному обстоит дело в хороводных, часть которых выходит за рамки данной системы. В процентном отношении это очень небольшая часть - 10-15% всего записанного материала. Остальной же вполне укладывается в такую модальную систему. Так, напевы с одним опорным тоном охватывают почти всегда (84%) часть шкалы от 5 до II ступеней. При этом, напевы с большемерцовою основой имеют секстовую надстройку над основным опорным тоном, то есть опираются на II ступень общей шкалы (см. пример № 6), а напе-

вы с малотерцовой основой – квинтовую надстройку над основным тоном и захват субтона, то есть опираются на I ступень единой шкалы (см. пример № 5). Тому же правилу подчиняется и подавляющее большинство напевов с особым строением нижнего голоса, охватывающего нижнюю часть шкалы (до IV или V ступеней). В них напевы с больше-терцовой основой также имеют секстовую надстройку над основным опорным тоном – II ступенью общей шкалы (см. пример № 10), а напевы с малотерцовой основой – квинтовую надстройку над основным опорным тоном – I ступенью суммирующей шкалы (см. пример № 8) <sup>7</sup>. Без всякого исключения вписываются в эту систему напевы, ладовые композиции которых основаны на сопоставлении двух опорных тонов: либо I–II по общей шкале (см. примеры № 14–16), либо II–IV (см. пример № 2).

(Заметим, что модальные отношения различных ладовых образований в единой шкале в свадебных прощальных песнях Закамья также определялись прежде всего напевами с сопоставлением ладовых опор.)

И все-таки наличие даже небольшого числа напевов с одним опорным тоном, выходящих за пределы такой системы, не позволяет нам однозначно решать данный вопрос. Поэтому мы принимаем компромиссный вариант соотношения всех напевов: в напевах двух первых групп принимаем основной опорный тон всех напевов за I ступень, остальные же напевы соотносим с ними по принципу абсолютной шкалы. Таким образом получаем следующую общую шкалу (см. схему 2) <sup>8</sup>.

Схема 2



Очевидно, что и на этом уровне парадигматического среза традиции в организации жанра действуют две разнонаправленные тенденции: одна – к объединению всех напевов в единой абсолютной диатонической шкале (не получившая своего окончательного завершения), другая – к эмансипации ладовых структур, утверждению самостоятельности их статуса.

Как уже указывалось выше, на уровне общей характеристики системы закамские хороводы отличает единый набор мелодических ячеек.

<sup>7</sup> Отметим, что напевы с больше-терцовой основой в этой группе заметно преобладают, их 75% от общего числа, что пока не находит объяснения.

<sup>8</sup> Нумерация ступеней далее дается по этой шкале.

Среди них следует различать основные (определяющие мелодические типы) и дополнительные (формирующие их виды). Для общей характеристики системы важен набор основных ячеек. Их всего шесть (см. таблицу 2).

Таблица 2

N/N	Схемат. тона	Примеры.
1.	I	
2.	I (IV) I	
3.	II	
4.	III	
5.	III → I	
6.	IV → I	

Они отличаются и по положению заключительного опорного тона или созвучия в общей шкале, и по внутреннему строению. Основная оппозиция в организации этого компонента связана с противопоставленностью одноопорных ячеек (I, 2, 3 и 4 - см. таблицу 2) и двухопорных (5 и 6). Наиболее близки между собой первая, третья и четвертая ячейки, которые имеют абсолютно одинаковое внутреннее строение и отличаются только положением в шкале. Весь их звуковой мате-

риал расположен выше опорного тона (иногда может захватываться субтон). Их ладовая форма определяется сопоставлением мелодической вершины и основной опоры, которая может быть выражена либо унисонным звучанием голосов, либо созвучием (терцовая надстройка над унисоном). Характер мелодического движения в таких ячейках самый разнообразный и зависит часто от положения ячейки в форме напева (так, заключительные чаще всего имеют форму нисходящего мелодического движения, начальные — волны, серединные — вращательного). В них сходен и характер голосоведения, когда в нижней голосовой партии очерчивается квартный (в напевах с большетерцовой основой) или терцовый (в напевах с малотерцовой основой) контур, в верхней звучит подголосок чаще всего довольно самостоятельный по структуре (иногда и не имеющий столь четкого членения, как нижний голос) на трех верхних звуках общего диапазона, спускающийся лишь в момент звучания опорных тонов.

Особое мелодико-многоголосное строение имеет ячейка, обозначенная в таблице как вторая. Ее звуковой диапазон охватывает практически всю шкалу (от 6 до IV ступеней). От других ее отличает строение нижней голосовой партии, в которой мелодическое движение осуществляется по форме опрокинутой волны от начальной ступени через IV и I (см. примеры № 7-10). При этом может изменяться и характер движения верхнего голоса, и собственно, соотношение вокальных партий. Наиболее показательным является такое: оба голоса сначала движутся параллельно, часто терцовыми созвучиями, причем верхний голос достигает 2 и I ступеней, а затем, в момент звучания в нижнем голосе IV ступени, голоса расходятся в октаву и затем опять сходятся в унисон или терцовое созвучие на основном опорном тоне (см. пример № 8).

И наконец, строение ячеек, обозначенных в таблице как пятая и шестая, отличает от всех предыдущих наличие в них двух опорных тонов (созвучий). При этом в большинстве случаев опорность первого тона подчеркнута тем, что он вводится восходящим ходом на кварту (то есть нижняя голосовая партия имеет строение, аналогичное строению ее во второй ячейке с захватом IV ступени), опорность же второго определяется его положением на долгом ритмическом слоговом времени (см. пример № 3).

Описанный набор мелодико-многоголосных ячеек свидетельствует об известной неоднородности "строительного материала" напевов хороводных песен. Вместе с тем, эта неоднородность компонентов на

парадигматическом уровне организации системы отчасти снимается на уровне синтагматики, так как в конкретных напевах они вступают в непосредственные отношения, образуя различные виды сочетаний, которые в целом формируют некое единое стилевое поле.

Последний компонент звуковысотной организации, объединяющий все напевы, связан с приемами координации мелодических ячеек со СМРФ напевов. И здесь также заметны два прямо противоположных механизма. Напомним, что СМРФ большинства напевов относятся к группе форм с цезурированными ритмическими периодами. В подавляющем большинстве напевов мелодические цезуры совпадают с цезурами СМРФ, то есть ячейка занимает одно ритмическое построение. Поэтому членение напевов более чем очевидно (см. все примеры кроме № 6). В части же напевов, состоящих из ячеек первого вида, координация звуковысотного компонента принципиально иная: их характеризует полифоническое соотношение двух основных компонентов формы – ритмического и мелодического, – вследствие чего возникает два самостоятельных композиционных уровня (см. пример № 6).

Подытоживая описание системы звуковысотной организации закамских хороводных песен на самом общем уровне парадигматики, необходимо констатировать, что каждый его параметр характеризуется действием разнонаправленных тенденций, формирующих бинарные оппозиции. Это не противоречит принципам системной организации жанра, которая в большей мере выступает при анализе системы мелодических типов напевов и их взаимосвязей между собой – еще одного уровня парадигматического среза традиции.

В Закамье можно выделить четыре мелодических типа напевов хороводных песен, три из которых представлены несколькими видами. Мы различаем их между собой по составу мелодических ячеек и способам их координации со СМРФ напевов.

Так, напевы первого МТ складываются из ячеек первого вида. Основной вид напевов данного типа основан на варьированном повторе этой ячейки в ее основном виде – замкнутом, то есть завершающемся на основном опорном тоне или созвучии. Причем границы ячеек совпадают с гранями ритмической формы (см. пример № 4).

При подавляющем большинстве таких композиций среди напевов первого МТ, все же нельзя не заметить и другую небольшую группу напевов (по нашему обозначению – второй вид), композиции которых построены на чередовании двух видов первой ячейки – замкнутом и разомкнутом (завершающемся оппозиционным основному опорному тону



созвучием терцового комплекса второй ступени (см. пример № 5). Такие композиции, на наш взгляд, сохраняют родовые признаки жанра (характерность их для хороводных песен общеизвестна, об этом пишет, в частности, Н.Владыкина-Бачинская - 3, с. 64), и в меньшей степени, чем первый вид связаны с особенностями местного стиля.

Наконец третий вид напевов данного МТ отличается от двух предыдущих приемами координации звуковысотного компонента со СМРФ - несовпадением границ мелодических ячеек и ритмической формы, полифоническим их соотношением, и в результате - образованием композиций, достигающих порой большой сложности (см. пример № 6).

Напевы второго МТ складываются из мелодических ячеек первого и второго видов. В традиции они представлены двумя основными видами и одним переходным, обнаруживающим связи с напевами первого МТ.

Первый вид напевов этого типа составляет большую часть материала. Характерная его черта - разнообразие видов композиций напевов, что отчасти объясняется разнообразием видов поэтической строфики. Большая часть композиций складывается по типу пары периодичностей (аавв), где а - ячейка первого вида, б - ячейка второго вида (см. пример № 7); либо другой разновидности структурной периодичности по форме абаб (см. пример № 8). Еще один распространенный вид композиций складывается целиком из ячеек второго вида (с субквартой) по форме бbbb (см. пример № 9); либо по форме абbb (наличие ячейки первого вида объясняется лишь сольным характером запева ; см. пример № 10).

Остальные случаи единичны.

Второй вид напевов данного МТ образуют композиции, в которых появляется новая дополнительная ячейка, завершающаяся IV ступенью. Мы не считаем ее основной и не выделяем данные напевы в самостоятельный тип по той причине, что она образуется как результат деления ячейки второго вида (с захватом субкварты) на две самостоятельных, цезура между которыми всегда проходит внутри ритмического построения (см. пример № 11). Интересно, что к этому виду композиций принадлежит и большая часть версий песни "Как по морю"<sup>9</sup> (см. пример № 12).

---

<sup>9</sup> Эта песня занимает особое место в системе МТ закавказских хороводов. Она в отличие от других, зафиксирована в разных видах мелодической композиции как принадлежащих к основным типам, так и к переходным между ними явлениям. Можно предположить, что рассматривае-

Третий вид напевов второго МТ мы считаем переходным на том основании, что он, обладая всеми признаками второго типа, обнаруживает связи с одноячейковыми напевами первого МТ. Эти связи прооступают в его фактурном складе, имеющем признаки трехголосного расчленения (см. пример № 13).

Действительно, если "отбросить" самую нижнюю голосовую линию, содержащую мелодический ход к IV ступени и обратно, определяющую принадлежность данного напева ко второму типу, то в двухголосном изложении напев вполне соответствует требованиям, предъявляемым к первому МТ (с квартовой мелодической ячейкой в нижнем голосе и классическим "тонким" голосом в верхней партии). Поневоле задаешься вопросом: как бы звучал этот напев, если бы не пела исполнительница самого нижнего голоса? Возможно — без субкварты? Наличие таких напевов наводит на мысль о том, что первый и второй МТ тесно взаимосвязаны между собой, и может быть даже взаимозаменяемы.

Описанные два МТ охватывают большую часть записанного материала, около 80% всех напевов. Таким образом, на долю оставшихся двух типов приходится совсем немного. Следует сказать, что оба они в традиции оппозиционны двум основным МТ по трем признакам:

- 1) их ладовые композиции, в отличие от двух предыдущих, основаны на сопоставлении разных опорных тонов;
- 2) в их составе почти всегда участвуют ячейки с внутренней сменной опоры, отсутствующие в первых двух типах;
- 3) в организации их композиций основным является не принцип периодичности, а принцип комбинаторики ячеек.

Таким образом, в строении обоих типов много общего, различает же их лишь конкретная ладомелодическая композиция.

Так, в третьем МТ она основана на сопоставлении двух ячеек, описанных на I и II ступени (см. пример № 14).

Этот тип представлен в традиции двумя видами напевов. Примером первого вида является предыдущий напев. Он развивается в том же диапазоне, что и напевы первого типа (6-II), с той лишь разницей, что II ступень также приобретает значение опорного тона. Не можем удержаться от искушения привести еще один чрезвычайно красивый напев, редкого в закамской традиции примера равносегментной ритмической формы (см. пример № 15).

---

мая песня с закрепленным за текстом напевом — неместного происхождения, и пытаюсь найти себе место в традиции она примыкает то к тому, то к иному МТ.

Во втором виде напевов появляются ячейки с внутренней сменой опоры, причем как указывалось выше, опорные тоны в этих и других ячейках вводятся квартовым восходящим движением нижнего голоса, что вызывает прямые аналогии со вторым типом (см. пример № 16).

Последний, четвертый МТ напевов заволжских хороводных песен представлен в традиции одним видом напевов <sup>10</sup>. Их ладово-мелодическая композиция основана на сопоставлении ячеек, опирающихся на I и III ступени общей шкалы. В качестве примера приведем напев, содержащий три вида ячеек (по таблице 2 - первую, вторую и пятую) и характерный для этих напевов ход от субкварты к опорным тонам, имеющий аналогии во втором мелодическом типе (см. пример № 17).

Описанные четыре мелодических типа охватывают весь без исключения материал заволжских хороводных песен. Особенность данного парадигматического среза традиции заключается в том, что эти мелодические типы находятся между собой в определенной взаимосвязи, благодаря чему образуют систему. С связях третьего и четвертого МТ мы уже упоминали. Взаимосвязанность же напевов первого и второго МТ определяется следующим:

- 1) их одинаковым отношением к абсолютной шкале, то есть наличием в их составе напевов, не вступающих в модальные отношения;
- 2) принципом периодичности, лежащим в основе их мелодических композиций;
- 3) сходством их ладовых композиций, основанных на повторе опорного тона на I ступени;
- 4) наличием ячейки первого вида в обоих типах напевов;
- 5) наличием группы переходных напевов (третий вид второго типа).

В итоговой таблице 3 показано действие принципа бинарных оппозиций на всех уровнях системы:

---

<sup>10</sup> Хотя внутри этого типа тоже можно выделить две группы напевов - с "модулирующими" ячейками и без них, мы не считаем целесообразным разделять их на два вида, так как в остальном они устроены одинаково: все разворачиваются в одном диапазоне, все включают в себя ячейки с захватом субкварты к опорным тонам.

Таблица 3

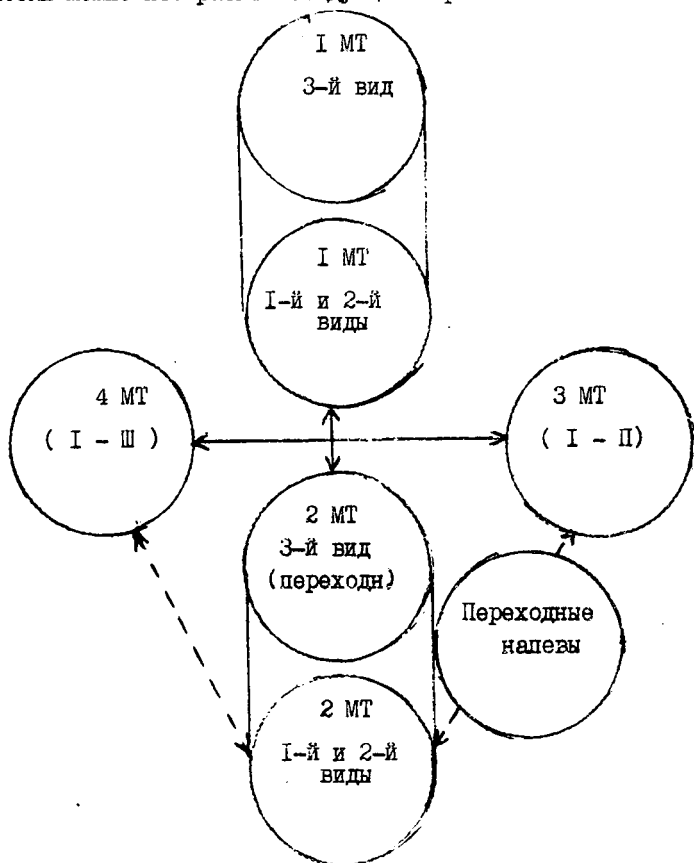
Уровни системы	Компоненты системы	Бинарные оппозиции	
I. Набор элементов	Многоголосие	Двухголосие с преобладанием вертикального компонента	Двухголосие с преобладанием линейного развертывания
	Ладовая система	Нецентрированная, модальные отношения в шкале	Центрированная, отсутствие таких отношений
	Строение мелодических ячеек	Со сменой опорного тона внутри ячейки	С одним опорным тоном
	Координация мелодики со СМРФ	Совпадение границ мелодических и ритмических построений	Несовпадение границ мелодических и ритмических построений
II. Синтагматика элементов	Ладовая композиция	Сопоставление двух опорных тонов	Повтор одного опорного тона
	Мелодическая композиция	Образование на основе принципа комбинаторики	Образование на основе принципа периодичности
III. Система мелодич. типов	MT	3 и 4	I и 2

Действие этих оппозиций, вследствие взаимосвязанности компонентов системы, приводит к сегментации всего материала на две, хотя и не равные по объему, части: одна из них представлена I и 2 MT, реализует один ряд оппозиционных признаков (правая часть таблицы), другая - 3 и 4 MT - другой их ряд (левая часть таблицы). Можно утверждать, что эти две пары MT составляют основную бинарную оппозицию системы.

Но мелодические типы связаны между собой не только попарно. Так, связи третьего и четвертого MT со вторым основаны на сходстве внутренней структуры их ячеек, в нижнем голосе которых захватывается субкварта к опорным тонам. Кроме того, связь третьего типа со вторым подтверждается наличием в традиции переходных между ними напевов. Выше мы писали, что основная часть версий песни "Как по морю" принадлежит ко второму виду напевов второго MT (менее значительная - к первому виду того же MT). Однако нами записано несколько версий этого напева (с разными текстами), которые формально можно было бы отнести к третьему MT, так как их композиции включают в себя ячейки с опорой на I и II ступени (см. пример № 18).

Очевидно, что ячейка, завершающаяся II степенью, заменяет в данных версиях ячейку, завершающуюся в напевах, принадлежащих ко второму МТ на IV ступени (сравни примеры I8 и I2). Возможность интерпретации одного и того же напева в двух разных мелодических типах подтверждает, на наш взгляд, их связь в системе.

Систему МТ закамских внешних хороводных песен в их взаимосвязях графически можно изобразить следующим образом:



Как видно из схемы (и из предыдущего описания) в этой системе особое место занимает 2 МТ, с которым связаны все остальные. Очевидно, что он выполняет роль ее централизуемого компонента. Уже это свойство 2 МТ утверждает его доминантное положение в жанре. Безусловно, немаловажен и тот факт, что он охватывает около 50%

всех записей весенних хороводных песен в Закамье. Кроме того, на наш взгляд, важно еще одно обстоятельство: напевы этого типа всегда представляют собой кристаллически стройные, симметричные образования, в основе которых лежит принцип периодичности. Можно предположить, что образование архитектурно-стройных конструкций — свидетельство наибольшего соответствия данных структур функции. Симптоматично, что исполнительские версии песни "Как по морю", распространение которой выходит далеко за рамки традиции, в Закамье в большинстве случаев примыкают ко второму МТ, что подтверждает его доминирующее положение в жанре.

Другой аспект проблемы связан с рассмотрением МТ закамских хороводных песен в контексте всей жанровой системы. Вопрос этот сложен и, безусловно, заслуживает специального освещения. Здесь мы укажем только на самое главное. Напомним, что все МТ хороводных песен для закамской традиции — межжанровые, что является результатом функционирования разных жанров в единой песенной традиции, имеющей общие стилевые признаки. Вместе с тем, как показывает изучение закамской песенной традиции, эти межжанровые МТ по-разному проявляют себя в том или ином жанре, выступая в одном из них как его доминанта, а в других — как периферийное явление. (Возможно, это свойственно только традициям позднего, вторичного формирования.)

Так, 1 МТ хороводных песен, встречающийся в данной традиции почти во всех песенных жанрах, выступает как доминирующий в лирических протяжных песнях, где он охватывает весь корпус узкообъемных напевов, представляющих лицо традиции. В этой связи становится понятным появление среди хороводных песен именно данного МТ композиций с повышенной ролью мелодики, приводящей к самостоятельности мелодической композиции, ее независимости от ритмической (3 вид 1 МТ). Эта группа напевов вызывает прямые аналогии с протяжными песнями и вероятно возникла не без их влияния.

Третий МТ хороводных песен, характеризующий в Закамье также жанр свадебных песен, как прощальных, так и величальных, именно там (в прощальных) и является доминантой: он определяет всю звуковысотную систему прощальных свадебных песен, представляя собой как бы "фокус" особенностей их строения. Уже поэтому оба этих типа нельзя считать релевантными признаками местных хороводных песен.

Что же касается 4 МТ, то он вообще периферийен для традиции, и как в жанре хороводных, так и в других жанрах встречается в единичных песнях.

Таким образом, только в напевах 2 МТ жанровые признаки обнаруживаются на всех уровнях структуры, в том числе и на уровне звуковысотной организации. В прочих же напевах они более очевидно выступают на других уровнях формы и прежде всего – на уровне СМРФ. Это касается напевов трех оставшихся МТ, так как они в напевах разных жанров координируются с принципиально различными СМРФ. Так, I МТ в протяжных песнях реализуется в напевах с развитыми вторичными ритмическими композициями, встречающимися в Закамье только в этом жанре. 3 МТ в свадебных прощальных координируется с сегментированными СМРФ, опирающимися на тонический стих (встречающийся в хороводных очень редко и всегда в специфических формах строфики). В этих случаях цезурированные СМРФ хороводных песен, опирающиеся преимущественно на стих силлабической организации, отчетливо выделяют их среди напевов других жанров.

Но и СМРФ напевов не всегда служат релевантным признаком жанра, так как с некоторыми жанрами (свадебными величальными, зимними хороводными, плясовыми) напевы хороводных песен имеют внутри традиции общие ритмические формы. В этом случае жанровые признаки могут быть связаны иногда только с различиями поэтических текстов.

Вскрытая довольно сложная система организации локальной традиции жанра, как можно предположить, обусловлена двумя причинами. Во-первых, изначальной неоднородностью материала, функционирующего в традиции позднего вторичного формирования и его неполной "переплавленностью" по законам единого стиля. Во-вторых, – "разомкнутостью" стиля хороводных песен.

Но даже в условиях такой структуры стиля жанровая функция выражает себя довольно определенно, хотя и по-разному на различных уровнях формы. Нам было важно проследить формы ее проявления на уровне звуковысотной организации напевов. И здесь характеристика жанра связана с наличием определенной системы МТ и выдвижения одного из них в качестве жанровой доминанты.

## Библиографический список

1. Винарчик Л. Духовная традиция Смоленщины в контексте весеннего календаря восточных славян. М., 1989. Рукопись. 101 с. (Хранится в Лаборатории народной музыки ГМПИ им. Гнесиных).
2. Риноградова Л. Мифологический аспект полесской "русальной" традиции // Славянский и балканский фольклор: Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. М.: Наука, 1986. С. 88-135.
3. Владыкина-Бачинская Н. Музыкальный стиль русских хороводных песен. М.: Музыка, 1976. 160 с.
4. Гусев В., Марченко Ю. "Стрела" в русско-белорусско-украинском пограничье (к проблеме изучения локальных песенных традиций) // Русский фольклор. Вып. XXIV: Этнографические истоки фольклорных явлений. Л.: Наука, 1987. С. 129-148.
5. Енговатова М. Протяжные песни ульяновского Заволжья. М.: Сов. композитор, 1981. 60 с. ("Из коллекции фольклориста").
6. Енговатова М. Система звуковысотной организации заволжских свадебных прощальных песен // Музыка русской свадьбы / Сост., вступ. статья и ред. Б.Б.Ефименковой. М.: Сов. композитор, 1981. С.
7. Марченко Ю. Песенный репертуар обряда "похорон стрелы" // Русский фольклор. Вып. XXV. Л.: Наука, 1989. С. 159-181.



1.

Съ га каи за по- (по) зе веку - ет, ѓа зе аз ма-и-и.

за зе - аз ма-и-и.

2.

Ма ле-но- ти-ки (га) ки ки зи - бу-и.

о - ѓи ми - аз, с ми - аз, с ми - аз.

3.

Ре-пей сте- не-тез га, па... рассила- е-тез, |  
ѓи га - ѓи ми пе-пей, ѓи и ѓи-ѓи ѓи-ѓи-ѓи.

4.

Эт со - ло... слово - шь - ша рас - сь - це - цю - га

Кру... красно го - вышки рас - пла - цю - га.

Эсе - на - то го ко - ло - бу - га, го и сь - вь - ту мно го,

лю - бы пла - ки лю - бы пла - ки, га и сь - вь - ту мно го.

6.

Ты - ва ж да - ва - сь - я, у га я сь - ва - га

я, я, с - ва ж да я са - гу - да

7.

Съ - го рь - ло ка - мь, да ко - ло - вы ка - сь - ва

Ком - па - сь - ва - га, ко - ло - вы ка - сь - ва

8.

1. Ты ко гди = ту-ла-еи, го-о-рай мо-ло-у-ри,  
 2. Въ лю-те-ль-си по-ши га, го-и-пан мо-ло-у-ри

9.

1. Бе-ли рю-ри ко-ло-и га, бе-ли рю-ри  
 2. Бе-ли рю-ри ко-ло-и га, бе-ли рю-ри

10.

1. Мо-ло-у-ри ту-ла-еи га мо-ло-у-ри ту-ла-еи  
 2. Всеи ку-гити и-еи, всеи ку-гити и-еи.

## II.

Эх ду-на-я, эх га-ду-на-я,  
У ду-на-я вьса не-знаю, ду-на-я вьса не-знаю,

## 12.

Как по мо-ря... Как по мо-ряю сего-го-го не-му,  
Как по мо-ряю сего-го-го не-му,

## 13.

За сто-лов сити го-ви-ца, За, за сто-лов краса-ви-ца,  
Во-го-му во-тер, го-го-му, го-го-му зе-ле-но-го-го-му,

14.

Сы - за - ет же - ти - му - шка, Ва - на са - ро - ти - ма,

Оу по шипи, ли - шипи - ки Ва - на са - ро - ти - ма.

15.

...а - лу га... ет - ура (а) хине ми ар го - еси...  
 а - лу га - су - му, ни - во - ва - ва - му.

16.

Ро - ма на - ро - и га - ле - ко у  
 Ро - ма - и... ва - ва га... га - ле - ва,

и су ми - ле, и ми - ле, и су ва - га мо...  
 V - I II V - I II

17.

Musical score for exercise 17, consisting of two systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Russian.

System 1:  
 Vocal: *ga ybe- tu-ku, ga ybe- tu-ku,*  
 Piano: *I I*

System 2:  
 Vocal: *Ha, na ybe-kaх 35-пoт крyжy, Ha, na ybe-kaх 35-пoт крyжy*  
 Piano: *III IV — I III III IV → I III*

18.

Musical score for exercise 18, consisting of two systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Russian.

System 1:  
 Vocal: *• Дpуг-тa я гo тoл-нa... Дpуги тoлнa (гo) гoтaнaх мe пoгyчeк*  
 Piano: *II I*

System 2:  
 Vocal: *Дpуг-тa тoлнa гo гoтaнaх мe пoгyчeк*  
 Piano: *II I*

## Содержание

От ответственного редактора и составителя.....	3
Е.Дорохова. Масленичные песни в русской календарной традиции.....	5
Л.Винарчик. Жанровое переосмысление и проблема жанровой атрибуции напевов (На материале весенних календарных песен Смоленской области).....	32
О.Пашина. О влиянии этнографического контекста на жанровую атрибуцию жатвенных песен.....	58
И.Федоренко. Сезонно приуроченные лирические песни западных русских территорий.....	73
И.Никитина. Сезонно-приуроченные лирические песни верховьев Северной Двины (бассейны Сухоны и Лузы).....	94
Е.Резниченко. Некоторые вопросы интонирования севернорусской причеты.....	116
М.Енговатова. Звуковысотная организация закамских вѣшних хоровых песен (К вопросу о соотношении функции и структуры).....	129

Фольклорный текст: функция и структура  
Сборник трудов. Вып. 121

Ответственный редактор и составитель канд. искусствоведения  
М.А.Енговатова

Редактор Е.К.Федотова Техн. редактор Т.С.Сергеева  
Корректор М.В.Малкова Темплан 1991, разд. Ш, поз.9  
Подп. в печ. 1.П.1991 Формат 60x84/16 Бум. для офсетной печати.  
Печ. л. 10,0 Тираж 500 экз. Цена договорная



