

КОМИССИЯ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ И ФОЛЬКЛОРА
СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РСФСР

МУЗЫКА РУССКОЙ СВАДЬБЫ
(проблемы регионального исследования)

Тезисы докладов
научно-практической конференции
(г. Смоленск, 20-24 мая 1987 г.)

Москва - 1987 г.

**Редколлегия : А.В.Медведев (отв. редактор),
Е.А.Дорохова, И.Я.Лесенчук,
О.А.Пашина, В.А.Сигина.**

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящем сборнике представлены тезисы докладов и сообщений, намеченных к обсуждению на научной конференции "Музыка русской свадьбы". Появление этой темы закономерно, она дополняет тематику других конференций, проведённых Комиссией музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР за минувшие годы. Напомню о некоторых, наиболее значительных из них: "Теоретические проблемы народной инструментальной музыки" (Москва, 1974), "Взаимосвязи музыкальных культур народов Поволжья" (Чебоксары, 1975), "Традиционный музыкальный фольклор и современность" (Кириши, 1977), "Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири" (Свердловск, 1979), "Казачьи песенные традиции и проблема их изучения" (Ростов-на-Дону, 1983), "Музыка народного календаря" (Куйбышев, 1985). Всё это звенья единого научного плана, цель которого — на основе богатейшего фактического материала исследовать современное состояние жанров и локальных стилей многонационального фольклора России.

Тема нынешней конференции особенно актуальна. Она подсказана и практической деятельностью многочисленного отряда фольклористов, и значительно возросшим интересом общественности к проблемам сохранения и развития отечественной культуры. Свадебный фольклор сегодня, пожалуй, наиболее обширный и действенный пласт народно-песенных традиций. Он составляет большую часть всех имеющихся фондов звукозаписей (в том числе и личных коллекций фольклористов). С этим жанром связаны попытки возрождения исконных народных обычаев в современной свадебной обрядности. Наконец, на наших глазах свадебные песни обретают новую жизнь в практике молодёжных фольклорных ансамблей.

За последние годы опубликован ряд сборников свадебных песен и теоретических исследований по свадебному фольклору. Среди них — "Свадебные песни Терского берега Белого моря" Д.Балашова, Ю.Красовской; "Песни Карельского поморья" Т.Коски; "Свадебные песни родины Глинки" С.Пьянковой; "Свадьба обско-иртышского междуречья" В.Захарченко, Н.Мельникова; "Русская свадьба" Д.Балашова, Ю.Марченко, Н.Калмыковой и другие издания. В научный обиход фольклористов вошли ценные собрания белорусских (4 тома) и украинских (2 тома) свадебных песен. Следует упомянуть и грампластинки с записями фольклора различных областей России.

Как видим, фольклористами накоплен огромный материал по свадьбе — музыкальный и этнографический. Настало время всесторонне рассмотреть его, сделать теоретические обобщения, что и стало задачей нашей конференции.

Сборник построен по региональному принципу. Публикуемые тезисы сведены в три группы. Первая из них посвящена Русскому северу, вторая — областям Запада и Юга России, в третьей рассматриваются песенные традиции позднего формирования, главным образом переселенческие, в Поволжье и на Урале. В тезисах отражены как общие проблемы, связанные со свадебным фольклором, так и специфика местных традиций. Многообразие творческих подходов авторов к исследуемому материалу, несомненно, расширяет и углубляет проблематику конференции.

Можно наметить несколько направлений в разработке исходной темы:

- 1) общетеоретические проблемы свадебного фольклора (Б.Ефименкова, И.Земцовский, А.Мехнецов, В.Щуров);
- 2) описание и анализ локальных песенных традиций (Т.Варфоломеева, С.Жиганова, А.Кастров, Т.Кирюшина, В.Листочкина, Н.Менькова, В.Сигина, А.Троицкая, В.Трохин);

- 3) вопросы исторической интерпретации свадебной обрядности (Е.Васильева, В.Лапин, А.Мехнецов);
- 4) анализ отдельных жанров свадебного фольклора (Н.Гилярова, Т.Краснопольская, В.Лапин, Е.Резниченко);
- 5) вопросы картографирования свадебных напевов (Т.Варфоломеева, М.Лобанов, И.Теплова, Ю.Марченко, А.Мехнецов);
- 6) ритмическая и мелодическая типология свадебных напевов (Т.Ана-ничева, Т.Дигун, М.Енговатова, Т.Калужникова, Т.Краснопольская, М.Лобанов, С.Пьянкова);
- 7) соотношение свадебных напевов с напевами других жанров (Н.Гилярова, О.Пашина);
- 8) специфика свадебных обрядов в традициях позднего формирования (О.Бобрышева, Н.Бордог, Е.Дорохова, Е.Шишкина).

В ряде тезисов представлены и другие аспекты, носящие более частный характер.

Мы надеемся, что в итоге обсуждения проблем свадебного фольклора будут определены перспективные направления дальнейших исследований этого жанра.

Местом конференции Смоленск избран не случайно. Край богатых исторических и культурных традиций, край, освященный именем великого Глинки, он интересен для нас, фольклористов, еще и тем, что народная песня живет здесь активной жизнью. Фольклорные экспедиции постоянно открывают на Смоленщине интереснейший музыкальный материал. Живое его звучание в концертах, которые пройдут в рамках конференции, несомненно обогатит и украсит нашу встречу.

А.Медведев

Председатель Комиссии музыковедения
и фольклора Союза композиторов РСФСР.

СОДЕРЖАНИЕ

стр.

Б.Б.ЕФИМЕНКОВА (Москва) К типологии свадебных ритуалов восточных славян.....	8
А.М.МЕХНЕЦОВ (Ленинград) Свадебный обряд и вопросы изуче- ния местных песенных традиций.....	13
Я.Р.КОШЕЛЕВ (Смоленск) Проблема художественной объективи- зации в русском свадебном обряде.....	16
И.И.ЗЕМЦОВСКИЙ (Ленинград) Об одном специфически русском мелодическом типе свадебных песен (к про- блеме этномелитогеографии).....	18
В.М.ЩУРОВ (Москва) О жанровых стилевых признаках русских свадебных песен (на примере сравнения двух региональных песенных традиций: усёрдской в Белгородской области и убинско-ульбинской на южном Алтае).....	21
х х х	
Ю.И.МАРЧЕНКО (Ленинград) Свадебные традиции в междуречье Северной Двины и Ваги на фоне севернорус- ской песенной культуры.....	27
А.Ю.КАСТРОВ (Ленинград) Музыкально-этнографические осо- бенности русской свадьбы Прионежья.....	30
А.Д.ТРОИЦКАЯ (Ленинград) Музыкально-стилевые черты сва- дебной традиции на Онежском берегу Белого моря.....	31
Т.В.КРАСНОПОЛЬСКАЯ (Петрозаводск) Величальные песни пу- дожской свадьбы.....	34

Е.Б.РЕЗНИЧЕНКО (Москва) Одиночные причитания нестабильной звуковысотной организации (на примере сва- дебных голошений Пинегы и Летнего берега Белого моря).....	37
В.В.ЛИСТОЧКИНА (Москва) Свадебная традиция среднего тече- ния Мезени.....	41
В.А.ЛАПИН (Ленинград) Свадебное групповое "голошение - песня или причетъ ?.....	44
Е.Е.ВАСИЛЬЕВА (Ленинград) Музыкальная драматургия гдовской свадьбы (к проблеме динамики соотношения песенных жанров).....	48
X X X	
И.Б.ТЕПЛОВА (Ленинград) Свадебные песни в бассейне Ловати (к вопросу о взаимодействии песенных тра- диций).....	54
Т.Б.ВАРФОЛОМЕЕВА (Минск) О некоторых итогах регионального изучения традиционной свадьбы белорусско- русского пограничья.....	56
В.А.СИГИНА (Москва) Драматургия свадебного обряда русско- белорусского пограничья.....	60
С.В.ПЬЯНКОВА (Смоленск) Некоторые вопросы формообразования и интонационного развития в смоленских сва- дебных песнях.....	65
О.А.ПАШИНА (Москва) О соотношении свадебных и календарных напевов в западных и южнорусских песенных традициях.....	68

х х х

С.А.ЖИГАНОВА (Москва) Свадьба западных районов Курской области (бассейна реки Сейм).....	72
Е.А.ДОРОХОВА (Москва) Свадьба русских сёл восточной Украины (к вопросу о соотношении западных и южнорусских свадебных традиций).....	76
Т.В.ДИГУН (Чехов) О типологии свадебных песен притока Дона Северского Донца.....	80
В.И.ТРОХИН (Подольск) Верхнеокские свадебные песни....	82
Н.Н.ГИЛЯРОВА (Москва) О жанрово-стилевых взаимосвязях мещерских "сокольных" песен.....	84

х х х

Т.В.КИРЮШИНА (Москва) Традиционная свадьба бассейна реки Унжи.....	87
Н.Ю.МЕНЬКОВА (Москва) О жанровой системе традиционной свадьбы восточной части Владимирской области.....	91
М.А.ЛОБАНОВ (Ленинград) Роль свадебных причитаний Горьковской области в ареальном изучении русского музыкального фольклора.....	93
Н.Д.БОРДЮГ (Горький) О специфике нижегородского свадебного обряда (на примере правобережья и южных районов Горьковской области)....	99
М.А.ЕНГОВАТОВА (Москва) Закамские свадебные песни со вторичной мелодико-ритмической композицией.....	103

Т.М.АНАНИЧЕВА (Москва) Ритмический склад русских свадеб- ных песен Присурья.....	107
Е.М.ШИШКИНА (Астрахань) Свадьба Нижнего Поволжья.....	109
Т.И.КАЛУЖНИКОВА (Свердловск) Свадебные песни и причитания Среднего Урала.....	112
О.Ю.БОБРЫШЁВА (Челябинск) Свадебный обряд Миасского рай- она Челябинской области.....	115
х х х	
Л.Л.КУПРИЯНОВА (Москва) Свадебные песни Орловщины в репер- туаре детских фольклорных групп.....	117

Б.Б.Ефименкова
(Москва)

К ТИПОЛОГИИ СВАДЕБНЫХ РИТУАЛОВ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

I. Огромное внешнее разнообразие свадебных ритуалов на территории расселения восточных славян, отмечаемое всеми собирателями и исследователями. Исчезновение этой пестроты при обращении к глубинным структурам свадебного действия.

Важнейший этнографический аспект свадьбы — ритуализация двух ситуаций перехода:

- а) перехода невесты в другую семью, общину;
- б) перехода молодых (прежде всего невесты) в старшую возрастную группу.

Воплощение первого перехода в оппозиции "свой-чужой", раскрываемой у восточных славян с точки зрения невесты: "свой" — мир, локус невесты, её семьи и общины, "чужой" — мир, локус жениха, его семьи и общины. Две группы действующих лиц в свадьбе: партия невесты ("своя") и партия жениха ("чужая"), динамика их отношений в ритуале.

Воплощение в свадьбе второго перехода — перехода инициального характера, который мыслится как временная смерть невесты в прежнем качестве и возрождение в новом (оппозиция "смерть-возрождение"). Этапы этого перехода:

- а) отчуждение невесты от группы девушек (младших членов общины), прощальные обряды в доме невесты;
- б) увоз невесты из родительского дома;
- в) приобщение невесты к группе замужних женщин обычно в доме жениха, разные обрядовые формы такого приобщения.

2. Главные делимитаторы (разграничители) типов свадебного ритуала :

- а) облик каждой из двух переходных ситуаций в ритуале ;
- б) их соотношение, иерархия.

Выделение по этим признакам двух основных типов свадебного действия, которые различаются по структуре самого ритуала, по его песенному наполнению, по ориентации в жанровой системе фольклора: первый тип - свадьба-веселье (западные и южные территории Восточноевропейской равнины), второй тип - свадьба-похороны (русский Север).

3. Относительные автономность и независимость двух переходных ситуаций в свадьбе-веселье, каждая из которых имеет свою собственную логику и линию развёртывания.

Доминирование в свадьбе первого типа оппозиции "свой-чужой", её воплощение в противодействии партии жениха и партии невесты, что выступает в следующих особенностях структуры ритуала :

а) в практически равной весомости и значимости двух групп участников и их локусов ;

б) в параллельности ряда обрядовых действий, выполняемых как в доме невесты, так и в доме жениха ;

в) в огромной роли всевозможных контактов представителей двух сторон (застольий, переездов из одного локуса в другой и т.п.), включающих многочисленные эпизоды игровых конфликтов, что придаёт свадьбе карнавальнй характер.

Хоровод-состязание ("стенка на стенку") или игра двух групп участников как прообраз свадьбы такого типа.

Малая развитость в свадьбе-веселье обрядов второго, инициального, перехода, каждый этап которого представлен точечно, одноразовыми действиями. Это посад молодых, увоз невесты из родного дома и повивание молодых в доме жениха.

Нефиксированность церковного венчания в структуре ритуала первого типа.

Близость свадьбы-веселья к календарной обрядности (большая роль аграрных культов и культов животных). Развитость каравайного обряда, который в западных традициях по дифференцированности своих форм, песенного наполнения, состава участников может быть сопоставим с такими важнейшими эпизодами северной свадьбы, как посещение бани или проводы красоты.

Специфика музыкальной стороны свадьбы-веселья: а) основная роль песен контактов двух сторон (в том числе величальных и особенно корильных); б) наличие песен каравайных обрядов (на западных землях) и поезжанских песен (в отдельных южнорусских ритуалах); в) немногочисленность прощальных песен; г) отсутствие или небольшое количество причитаний (сольных, интонируемых на напевы плачей по умершим); д) стилевая ориентация свадебных песен западных территорий на календарные песни (та же тембро-интонация, заимствование календарного "гуканья", даже отдельных календарных напевов).

Существование ритуала первого типа в разнообразных территориальных версиях, варьирующих облик, порядок основных звеньев ритуала, а также его второстепенные, факультативные компоненты.

4. Слияние в севернорусской свадьбе двух переходных ситуаций ритуала под эгидой второго, инициального, перехода. Опозиция "смерть-возрождение" как основная в свадьбе второго типа. Трансформация опозиции "свой-чужой" в опозицию "этот

свет" (локус, партия невесты) – "тот свет" (локус, партия жениха). Путь невесты в ритуале – путь на "тот свет" через границу между жизнью и смертью.

Ориентация свадебного ритуала такого типа на погребальный обряд, особо развитый на русском Севере. Преимущественное воплощение в свадьбе (по аналогии с погребальным действием) первых двух этапов инициального перехода невесты: этапов её отчуждения и временной смерти в прежнем качестве (собственно перехода).

Выражение сказанного в следующих специфических особенностях структуры свадьбы второго типа: а) неравнозначность двух групп участников ритуала, доминирование партии невесты и её локуса; б) однолинейность, однонаправленность ритуала, разворачивающегося в основном в одной плоскости – в плоскости "пути" невесты из своего локуса и своего прежнего социального статуса в чужой локус и иной социальный статус через временную смерть. Совмещение этого "пути" с реальным передвижением свадебного поезда с невестой в топографическом пространстве, фиксированность места церковного венчания в середине этого движения из дома невесты в дом жениха; в) внутренняя контрастность самого ритуала как воплощение оппозиции "смерть-возрождение", резкая граница между частями ритуала в его линейном развёртывании, какой не было в свадьбе первого типа; г) разрастание и драматизация первой части свадьбы (в доме невесты), насыщение её прощальными обрядами – обрядами отчуждения невесты от своей возрастной группы, от своей общины, от своей семьи; посещение бани и расставание с символом девичества как кульминации всей предвенечной части ритуала; д) огромная роль

причитаний (сольных и групповых) или прощальных песен, типологически близких причету; меньший удельный вес песен контактов двух сторон; е) стилевая оппозиция этих двух групп свадебных песен, выступающая прежде всего в их ритмическом складе; наиболее характерные ритмические типы этих двух пластов свадебной песенности русского Севера.

Сравнительная неразвитость в северной свадьбе аграрных культов, представленных в ритуале обычно в чисто этнографической форме без специальных песенных текстов. Использование календарного "Виноградья" в отдельных свадебных традициях Севера в функции величальной песни.

5. Возможность выделения некоторых видов севернорусской свадьбы, различающихся степенью близости к погребальному действу.

"Причётная свадьба" как вид ритуала, наиболее близкого погребальному обряду. Подобно последнему, здесь цикл обрядов перехода предстает в свадебных фольклорных текстах (то есть в песенном наполнении) без своего заключительного этапа (приобщения невесты к новому статусу). Весь обрядовый фольклор или его большая, основная часть связаны с локусом невесты и с предвечной частью ритуала. Отсюда минимальная роль в свадьбе стороны жениха и песен контактов двух сторон. В наиболее чистом выражении этого вида северной свадьбы (в традициях междуречья Сухоны, Юга, верхней Кокшеньги) — полная гегемония причета, особенно группового, песенные формы единичны или отсутствуют вообще, возникают своеобразные формы одновременного исполнения сольной и групповой причети.

Виды севернорусского свадебного ритуала, не столь прямо отражающие структуру погребального обряда.

Существование на русском Севере ареала, в рамках которого неизвестна культура причета даже по умершим (восточная окраина Вологодчины, примыкающие районы Кировской области). Особый вид местного свадебного ритуала, в котором границы контрастных составных частей ритуального и реального топографического пространств сдвинуты по отношению друг к другу: невеста переходит главную границу ритуала уже после венца, находясь в доме жениха. Отсюда звучание обрядовых фольклорных текстов и после венчания — в локусе жениха, возрастание роли партии жениха и его локуса в ритуале. Сопровождение фольклорными обрядовыми текстами всех трех этапов инициального перехода невесты, как в свадебных ритуалах I типа.

А.М.Мехнецов

(Ленинград)

СВАДЕБНЫЙ ОБРЯД И

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ МЕСТНЫХ ПЕСЕННЫХ ТРАДИЦИЙ

I. На наш взгляд, правомерно по распространению на той или иной территории однородного по составу свадебного обряда с присущим ему кругом музыкально-поэтических форм устанавливать границы местных песенных традиций. Между тем, и структура самого обряда, и его музыкально-поэтическое содержание, образующие характерный для данной местной традиции единый фольклорно-этнографический (обрядово-художественный) комплекс, фиксируются

в настоящее время как результат длительного и многоэтапного развития и предстают в сложном взаимодействии элементов, восходящих к различным периодам эволюции народной культуры. Задачи картографирования как метода исторического изучения явлений музыкального фольклора требуют тщательного отбора и хронологической маркировки показателей, выступающих в роли опознавательных признаков местной песенной традиции.

2. Хронологическая многослойность – качество, которое мы наблюдаем не только при выявлении общего строя причетно-песенной системы свадебного обряда и функционировании отдельных ее компонентов, но и с точки зрения музыкально-стилевых закономерностей и типологической характеристики музыкально-поэтических форм. Совокупные данные анализа, проведенного по этим трем исследовательским направлениям, соотнесенные с другими аспектами изучения народной музыкальной культуры, позволяют установить основные характеристики местной песенной традиции на том или ином из этапов ее исторической жизни.

3. В плане ретроспективного исследования причетно-песенной системы свадебного обряда данной местной традиции интерпретации с позиций историко-типологического изучения подлежат:

- структура причетно-песенной системы традиционной свадьбы (причетно-опевальный, величально-припевочный, празднично-плясовой и другие музыкально-обрядовые комплексы);

- конструктивная роль компонентов причетно-песенной системы в развитии обрядового действия и динамика связей элементов отношения "музыкально-поэтическая форма – обряд" (полнота развернутости элементов отношения, устойчивость –

подвижность функций, полифункциональность);

- ареалы распространения каждого музыкально-обрядового комплекса (несовпадение ареалов - смена конструктивной роли музыкально-обрядовых комплексов в ходе обряда - подвижность структуры причетно-песенной системы);

- процесс исторического развития (трансформация, накопление - утрата, усложнение - упрощение) самостоятельных в структурно-типологическом отношении компонентов причетно-песенной системы: соотношение типологических рядов и элементов каждого ряда как явлений, относящихся к различным стадиям процесса;

- закономерности музыкальной формы с точки зрения исторического развития музыкально-языковых средств;

- природа стилевых отличий и сходства элементов причетно-песенной системы в пределах одной или нескольких песенных традиций (отличия и сходство историко-стилевого и диалектно-стилевого характера).

Опыт выявления дифференцированных по исторической глубине опознавательных признаков местной песенной традиции используется в экспедиционной практике Лаборатории народного музыкального творчества Ленинградской консерватории как метод прогнозирования экспедиционных маршрутов, сбора и научной обработки материалов по народной музыкальной культуре северо-западных областей РСФСР.

Я.Р.Кошелев

(Смоленск)

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБЪЕКТИВИЗАЦИИ

В РУССКОМ СВАДЕБНОМ ОБРАДЕ

Свадебный обряд – сложный комплекс разнообразных народных представлений, имеющий многовековую историю.

Одной из важнейших проблем в его изучении является художественная объективизация, под которой понимается объективирование переживаний участников свадьбы, прежде всего главной ее героини – невесты.

Именно потребность в объективизации чувств и переживаний – одна из важнейших побудительных причин возникновения и развития самого обряда.

В сущности, свадебные обрядовые лирические песни призваны выполнить ту же задачу, что и необрядовые лирические песни (разумеется, с учетом специфики): выразить душевные состояния как состояния типические и в то же время как отчужденные, позволяющие человеку как бы со стороны посмотреть на свое "я".

Очевидное в этом отношении и многим другим исследователям значение искусства Гегель объяснял так:

"И – если даже искусство ограничивается изображением страстей для созерцания, если оно даже льстит им, то уже и в этом заключается смягчающая сила; этим доводится до сознания человека то, что он представляет собой непосредственно. Теперь человек созерцает свои влечения и склонности, и, в то время как раньше он поддавался им без всякого размышления,

теперь он видит их вне себя и уже начинает освобождаться от них, так как они противостоят ему как нечто объективное... Смягчение силы страстей имеет своей общей причиной то обстоятельство, что человек избавляется от непосредственной зависимости от какого-либо чувства и начинает сознавать это чувство как нечто внешнее ему, как то, к чему следует относиться теперь мысленно, идеально". (Гегель, Соч., т. III, М, 1956, с. 121-125).

Как считают многие исследователи, лирические обрядовые песни призваны не комментировать действия, заключенные в ритуале, их функция иная: они служат достижению душевного равновесия личности.

Справедливо наблюдение академика Ю.М.Соколова: "Провести грань между подлинным чувством и чувством, заказанным обрядовой традицией, в свадебной игре бывает чрезвычайно трудно".

Наблюдения В.П.Аникина и Ю.Г.Круглова над особенностями художественной структуры свадебных песен обнаруживают в поэтических текстах стремление к форме "объективного" повествования о свадебных событиях, к рассказу как бы со стороны - в третьем лице единственного или множественного числа.

Автор считает, что песни в свадебном обряде строго приурочены к определенным его этапам. Случай относительной закреплённости песен можно рассматривать как следствие разрушения канонического свадебного обряда. Одной из причин этого процесса является раскрепощение чувства как следствие нарушения патриархального уклада в семейных отношениях, когда при заключении браков стали учитываться взаимные добрые чувства. Ослабевала тяжесть переживаний, снять или смяг-

чить которые и стремились лирические песни.

Только в едином поэтическом и музыкальном контексте может быть осмыслено отношение в песне к какому-либо жизненному моменту, запечатленному в свадьбе.

И.И.Земцовский

(Ленинград)

ОБ ОДНОМ СПЕЦИФИЧЕСКИ РУССКОМ МЕЛОДИЧЕСКОМ

ТИПЕ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН

/ К проблеме этномелодиеографии /

Среди традиционных песенных жанров русской свадьбы особое место занимает лирика. Явно выделяясь среди прочих свадебных песен, она в то же время отличается и от лирических неприуроченных, и от лирических, иногда входящих в календарные песенные циклы. Специфика русской свадебной лирической песни очевидна на слух, но по существу не исследована. Между тем, есть основания считать этот жанр, маркированный в традиции не столько количественно, сколько качественно, наиболее специфичным именно для русской песенной лирики в целом.

В числе русских свадебных лирических песен, чаще всего звучащих на девичнике, есть небольшая группа мелодий, имеющих типологически сходный интонационный компонент. Он представляет собой попевку, "пристраиваемую" к основной ладовой опоре всегда снизу, и тем самым расширяющую ладозвукоряд до более или менее явной гиполадовости. Попевки этого типа можно назвать

субтоническими. Они сообщают свадебному мелосу тончайшую пластику и асимметричную гибкость.

Отмеченная попевка обычна в начале или середине фразы, но не в начале песни. Появление ее в конце фразы обозначает, что перед нами не свадебная песня.

Рассматриваемый оборот встречается преимущественно в мелодиях, условно, минорного наклонения или ангемитонных, но малотерцовых. В диатонических большетерцовых его нет.

Чрезвычайно показательно, что если собственно лирический распев, традиционный, например, для протяжной песни, дает подчеркиваемый сдвиг обычно на большую секунду вниз от исходной ладовой опоры, то свадебному мелосу данного типа присущ заход не на секунду, а на терцию или кварту вниз от центральной опоры. Не менее важно и то обстоятельство, что в свадебной лирической песне распев приводит не к определенному ладовому тону, а выливается в более или менее закругленную попевку, в пластичный оборот, словно целиком опевающий центральный устой снизу. При этом ни один из субтонических звуков ритмически не акцентируется. На них нет ритмической опоры и, соответственно, остановки, что имеет принципиальное значение для данного круга мелодических типов русской свадебной лирики. Имеющиеся единичные исключения лишь подтверждают правило.

Ярчайший образец рассматриваемого типа зафиксирован Н.А.Римским-Корсаковым /см. его сборник "100 русских народных песен", ор.24, №75 "Зеленая груша в саду шатается" и 89 "На море утушка купалась" из записей П.И.Чайковского/. Таким образом, открытие этого характерно

русского мелодического типа принадлежит двум русским композиторам-классикам.

Между тем, данную группу свадебных песен именно как группу, выделенную по привлекаемому наше внимание словарно-попевочному принципу, обошли вниманием все фольклористы, за исключением Б.В.Асафьева, чей острый аналитический слух чутко уловил здесь нечто, объединяющее русскую музыку устной и письменной традиций - фольклор и композиторское творчество. См. его книгу "Речевая интонация". Л., 1965, с.45: Приложение IV, где этот тип выделен как обладающий народно-песенной музыкальной лексемой, наиболее часто применявшейся русскими композиторами.

Песни указанного типа особо типичны для свадебной лирики Смоленщины, но встречаются также среди свадебных лирических псковских, тверских, вятских, рязанских, ярославских, саратовских и некоторых других.

Есть основания считать, что русские композиторы, а вслед за ними и Б.В.Асафьев, отразили своего рода модель интересующего нас типа свадебных напевов. Теперь, когда мы располагаем изрядным количеством точных транскрипций фонозаписей, появилась возможность выявить их конкретную мелогеографию, независимую от композиторского их осмысления, а уж на ее основе поставить ряд новых вопросов, связанных с исторической семантикой данной музыкальной лексемы песенной лирики русской свадьбы.

В.М.Щуров
(Москва)

О ЖАНРОВЫХ СТИЛЕВЫХ ПРИЗНАКАХ РУССКИХ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН
(на примере сравнения двух региональных песенных традиций: усёрдской в Белгородской области и убинско-ульбинской на южном Алтае)

Целостный стилевой облик народной песни складывается из взаимодействия жанровых, региональных и историко-возрастных факторов.

При изучении жанровых стилевых явлений необходимо учитывать также требования местной традиции и стремиться, выяснить, к какой исторической эпохе может быть отнесена по времени рождения та или иная песенная структура.

Жанровые характеристики народных песен вытекают из сочетания музыкально-этнографических, музыкально-стилевых и исполнительских показателей.

Таковы методологические предпосылки настоящего сообщения, ставящего задачу выявления таких особенностей напева, которые обусловлены его жанровой принадлежностью.

Существуют ли характерно-жанровые стилевые признаки русских свадебных песен в пределах одной местной традиции, или законы региональной песенной стилистики стирают жанровые разграничения, сообщают песням разных жанров сходные черты музыкально-стиховой структуры и художественной образности? Можно ли говорить о собственно жанровой стилистике свадебных песен, независимо от местности, где они звучат? Имеются ли объективные музыкальные признаки, позволяющие различить

принадлежность отдельно взятой песни к свадебному обряду, где бы она ни была услышана и записана?

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо, во-первых, сравнить напевы свадебных песен, распространенных в одной местности, с песнями других жанров, типичных для данной этнографической территории. А во-вторых, сопоставить свадебный репертуар разных районов России.

Для выяснения соотношения местных и жанровых особенностей в русском песенном фольклоре автором были выбраны две весьма самобытные региональные песенные культуры, контрастные по характеру, удаленные территориально, сложившиеся в разных исторических и общественно-хозяйственных условиях: одна в районе бывшего сторожевого южнорусского города Усёрд, возведённого на белгородской оборонительной черте укреплений в XVII столетии /ныне в пределах Алексеевского и Красногвардейского районов Белгородской области/, а другая - на южном Алтае, в местах русских поселений, основанных в середине XVIII века старообрядцами, переселившимися из Стародубья и Ветки.

Выяснилось, что в пределах каждой из сравниваемых традиций свадебные песни обладают достаточно ощутимыми жанровыми признаками, либо целиком связанными с обликом песен именно данного жанра, либо лишь по некоторым структурным компонентам перекликающимися с напевами иных жанровых семей.

Достаточно определённо характерно-жанровые особенности проступают в рисунках музыкально-слогового ритма. Для свадебных песен усёрдского региона показательно большое разнообразие слогоритмических форм при множественности собственно стиховых структур. Метрика песен строится по синтаксическому

принципу, она обусловлена постоянной цезурованностью музыкально-стиховых строк.

В данной традиции стиху 4+3 слога соответствуют по меньшей мере пять разновидностей слогоритмических рядов; 4+4 - четыре разновидности; стиху 3+4 - две разновидности; стиху 5+3 - одна разновидность; стиху 4+5 тоже одна; стиху 5+5 /или 5+4/ - две; стиху 6+6 - четыре; стиху 7+5 - одна; стиху 7+7 - одна; стиху 4+4+3 - две; стиху 4+4+6 /типа коломыйки/ - четыре /считая производные формы/; стиху 5+5+7 - одна; стиху типа "Камаринской" - одна. Таким образом, нередко одной стиховой структуре соответствует несколько слогоритмических решений, а всего их выявлено 28. Если брать лишь слогочислительные показатели, то изредка мы встретим их в песнях иных местных жанров. Так, стих 4+3 слога встречается в усёрдских календарных и игровых песнях, стих 5+5 - в хороводных /хотя очень редко/, 6+6 - в хороводных плясовых, 7+5 - в лирических, коломыйки - в хороводных и лирических, ритмы "Камаринской" - в хороводных-плясовых /и для них эти ритмы более характерны/. Однако в конкретном слогоритмическом выражении таких совпадений окажется гораздо меньше, а если учесть еще и темповую сторону, то лишь в единичных случаях. На уровне же масштабов строфы подобные аналогии встретятся как редкое исключение. Таким образом, как правило, по ритму напева можно установить жанровую принадлежность песни.

Что касается лада, мелодики, фактуры, строфики, то жанровая определенность этих музыкальных средств сравнительно не велика. Как показывают специальные наблюдения, они скорее

связаны с историко-возрастными показателями, сохраняя определенные стилевые черты той эпохи, когда они вошли в широкую музыкальную практику. Можно предполагать, что наиболее ранними явлениями со стороны ладовой организации являются четырехступенные ангемитонные образования в пределах квинты, тритоновые звукоряды, основанные на последовании трех больших секунд, пятиступенная диатоника с переменностью устоев. Большинство усёрдских свадебных песен выдержано в гетерофонной фактуре с использованием элементов двухголосия и применением терпких, насыщенных созвучий. Встречается и контрастное двухголосие. Со стороны структуры наиболее характерным для свадебного жанра можно считать мелодический контраст исходных мотивов, членение целого на три части в первичном и крупном масштабах, несовпадение последования мелодических, ритмических и стиховых элементов.

Когда же мы обратимся к обрядовому репертуару убинско-ульбинского региона / в долинах рек Убы и Ульбы на южных склонах Алтая /, то станет очевидным, что местные свадебные песни имеют в большинстве своем совсем иное строение, нежели усёрдские. В то же время они заметно отличаются и от песен других жанров, бытующих в русских селах Алтая. Наибольшее распространение здесь имеют свадебные песни с девятисловным тоническим стихом. Разнообразны и порой весьма оригинальны рисунки музыкально-слогового ритма, связанные с различным музыкальным прочтением тонического девятисложника. На уровне масштабов строфы выявлено пятнадцать конкретных модификаций такого ритма /в основном в двустрочных композициях/. В неко-

торых случаях слоговой ритм алтайских свадебных песен строится на музыкальной интерпретации тонического стиха с одиннадцати-слоговой основой. К этому типу принадлежат и свадебные хоровые причеты. Однако, в отличие от малораспевных ритуальных песен, они обладают большей распевностью. Интересно, что корительная припевка девушек-подруг невесты, имеющая характер бойкой разговорки, тоже связана с одиннадцатислововым акцентным стихом. В то же время в ней обнаруживаются и признаки силлабики благодаря повторению последней слоговой группы в стихе. Подобные полусторастиховые образования А.М.Мехнецов отмечал в фольклоре Томской области, что свидетельствует об их широкой распространённости в Сибири. В целом же южно-алтайская свадебная песенность обнаруживает близость с песенными традициями русского Севера.

С усёрдским свадебным обрядом убинско-ульбинскую свадьбу роднят /и то весьма отдаленно/ лишь два примера: праздничная торжественная песня при встрече поезда жениха "Трянул гром по всем городам" с цезурованным стихом 3+4, и песня при расплетании косы невесты - "Затрубили в трубушку", поющаяся в усёрдских селах с теми же словами. По-видимому, это следы общих культурных тенденций в Московском государстве ХУП-начала ХУШ столетий.

В алтайских селах полностью отсутствуют песни свадебного пира и плясовые свадебные песни, столь распространенные на юге России, где они по стилю близко примыкают к хороводным.

Если по рисункам слогового ритма свадебные песни южного Алтая не имеют аналогий с местными песнями других жанров, то с точки зрения ладового строения они не отличаются яркой сти-

левой характерностью. Они выдержаны в диатонических ладах эолийской, ионийской, миксолидийской окраски, что вообще типично для сибирских песен. Многоголосное изложение также выдержано в правилах сибирской стилистики — с ленточным типом фактуры по принципу верхней терцовой вторы, что также типично для большинства местных песен, к какому бы жанру они ни принадлежали.

При соединении песенных строф медленных южноалтайских свадебных песен возникает характерная биструктура, когда контуры мелодии не совпадают с границами стиха. Это тоже характерный жанровый признак местной свадебной песенности.

В целом свадебные песни южного Алтая обладают заметным жанровым стилевым своеобразием в пределах соответствующей местной традиции. В то же время они ярко контрастируют по стилю свадебным песням усёрдского региона.

Таким образом, постановка вопроса об особенностях жанровой стилистики свадебных песен вполне правомерна. Возможны и практические шаги, направленные на издание сборников свадебных песен, например, посвященных песням данного жанра. Однако при этом необходимо учитывать также и свойства региональных традиций песенного фольклора. При внутренней же группировке песенного материала на первый план выступают слогоритмические структуры, связанные как с конкретной функцией песен в обряде, так, очевидно, и с историко-возрастными факторами.

Ю.И.Марченко

/Ленинград/

СВАДЕБНЫЕ ТРАДИЦИИ В МЕЖДУРЕЧЬЕ СЕВЕРНОЙ ДВИНЫ И ВАГИ НА ФОНЕ СЕВЕРНОРУССКОЙ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

1. Свадебный обряд в междуречье Северной Двины и Ваги, с точки зрения музыкальной стилистики сопровождающих его напевов, представляет собой одну из разновидностей севернорусской традиции со всеми присущими ей особенностями. Важнейшая из них — развитая плачевая культура, воплощенная в сольных и групповых причитаниях, приплакиваниях, опевальных песнях. Групповые и сольные причитания представлены индивидуализированными напевами, которые тем не менее обладают стилистическим единством. Эти напевы распространены на территории Виноградовского, Верхнетоемского, Шенкурского, Вельского, Коношского, Устьянского районов Архангельской области; Тарногского, Верховажского и прилегающих к ним частей Нюксеницкого, Тотемского, Вожегодского и Сямженского районов Вологодской области. Приплакивания — специфические формы, свойственные традициям на Кокшеньге и Устье; опевальные песни также не получили широкого распространения. Таким образом, ведущими формами в свадьбе, имеющими сплошное распространение, оказываются причитания. Причитания являются ведущим музыкальным жанром в свадебном обряде не только междуречья Северной Двины и Ваги, но и в традициях восточных районов Вологодской области и пограничных с ними районах Костромской.

2. Рассматривая оппозицию причетно-опевального и величально-поздравительного циклов севернорусской свадьбы,

мы должны заметить, что последний в большей степени характеризует традиции Архангельской области, сказываясь и на песенной культуре западно-вологодских районов. Песни этого цикла, характерные для традиционной свадьбы архангельского Поморья и северо-западных традиций, зафиксированы и в междуречье Северной Двины и Ваги.

3. На территории, простирающейся от юго-восточных границ Вологодской области до междуречья, свадебный обряд относится к причётному типу, где ведущим жанром являются причитания, а количество песенных форм незначительно. Севернее, от междуречья до районов Поморья, распространен тип песенной свадьбы. Здесь удельный вес причети в обряде сравнительно невелик, основной корпус свадебных музыкальных форм составляют песенные напевы. Резкая граница между этими двумя контрастными традициями, одна из которых берет начало в районах верхне-волжского бассейна, другая - в архангельском Поморье, проходит по южной части Виноградовского района /несколько севернее устья Ваги/.

4. Важно подчеркнуть, что на территории междуречья Северной Двины и Ваги обнаруживаются также три музыкально-стилевые границы, имеющие принципиальное значение для ареального изучения народно-песенной культуры Русского Севера и для понимания этнокультурных процессов, происходивших на территории Вологодского Края: граница северной /условно - архангельской/ песенности - по Устье-Кокшеньге, граница северо-западной /условно - онежско-ладожской/ песенности - примерно по Ваге, граница южновологодских традиций - примерно по сухонскому правобережью. Центральные зоны трех ареалов распо-

ложены соответственно в Тарногском и Устьянском районах, Шенкурском и Вельском, Верховажском и Тотемском. Этим объясняется стилевое различие обрядовых песен, записанных в соседних районах.

5. Процесс формирования песенных традиций в междуречье Северной Двины и Ваги происходил в относительно поздний период русской истории. Не исключено, что местные версии свадебных напевов — результат "обработки" ранее существовавшего художественного фонда, приспособление его к новым культурно-эстетическим нормам. Согласно существующей научной традиции местную народно-песенную культуру принято связывать с новгородскими, с одной стороны, и ростово-суздальскими, с другой, фольклорными первоисточниками, увязывая их с некогда существовавшим наследием автохтонного населения. И все-таки многие параллели указывают на взаимосвязь местных фольклорных традиций с обрядовой культурой Северо-Запада, Смоленщины, Белоруссии. А это косвенно свидетельствует о том, что севернорусские обрядовые песни восходят к древнерусскому фольклорному наследию. Насколько и в чем справедливо такое суждение, покажут дальнейшие исследования материала. Одно ясно: среди существующих взглядов на вопросы происхождения севернорусской обрядовой песенности, в том числе и свадебной, далеко не бесспорной и достаточно уязвимой оказывается позиция, связанная с возведением ее к финноугорским первоисточникам.

А.Ю.Кастров

/Ленинград/

МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ СВАДЬБЫ ПРИОНЕЖЬЯ

Объектом исследования избрана свадебная традиция пограничных районов КАССР, Архангельской, Вологодской и Ленинградской областей, на территории которых проводилась многолетняя экспедиционная работа.

Этнографические данные и система музыкально-стилевых признаков напевов свадебного обряда позволяют установить границы его ареала в рамках общности севернорусских этнокультурных традиций. Обширность ареала данной традиции обусловили исторические условия заселения очерченной территории.

Особенностью музыкально-поэтической стороны свадебного обряда является преобладание причётных форм над собственно песенными. Это позволяет отнести местную свадьбу к причётному типу. Круг собственно свадебных песен /опевальных и величальных/ ограничивается числом немногим более полутора десятков. При известной самостоятельности тем не менее обнаруживается их стилистическая общность, проявляющаяся на слогоритмическом, мелодическом и композиционном уровнях /принцип формульности/.

Обращает на себя внимание близость опевальных песен и причёты, выражающаяся, в частности, в единстве структуры стиха: тонический девятисложник с акцентными третьим и седьмым слогами.

Ограниченная численность опевальных песен дополняется включением в свадебный обряд традиционных лирических песен, причем их набор в каждом населенном пункте произволен.

Замещение опевальных свадебных песен лирическими можно охарактеризовать как явление позднего происхождения.

Этнографическая особенность, заключающаяся в том, что свадебная причеть на данной территории исполнялась преимущественно профессиональными "причитальницами" /"подголосницами"/, имела как позитивные /продуктивное развитие жанра/, так и негативные последствия. К последним относится процесс быстрого угасания причётной традиции в силу утраты института подголосниц, результатом чего стало не только сокращение объемов поэтических текстов, но и деформация структуры самих напевов.

Значительную роль в разрушении традиционного свадебного обряда Прионежья сыграло активное проникновение в деревню профессиональной городской культуры, чему способствовала сеть оживленных северных трактов, проходящих по данной территории.

Изучение музыкально-стилистических и этнографических особенностей свадебной традиции Прионежья позволяет решить некоторые вопросы межэтнических культурных связей русского и неславянского населения данной территории.

А.Д.Троицкая

/Ленинград/

МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ЧЕРТЫ СВАДЕБНОЙ ТРАДИЦИИ

НА ОНЕЖСКОМ БЕРЕГУ БЕЛОГО МОРЯ

Основные этапы свадебного ритуала Онежского берега Белого моря: сватовство, "смотренье" (стол у невесты перед

венцом), "приводно" (стол у жениха после венца), — позволяют считать его одной из локальных разновидностей севернорусской свадебной традиции.

К сегодняшнему дню местная свадебная традиция во многом утрачена. В частности, забыты причитания, ранее широко здесь бытовавшие, а нами записанные лишь в прозаическом пересказе. Поэтому музыкальная сторона традиционной свадьбы в настоящее время представлена только песнями. Согласно сведениям, полученным от исполнителей, почти все песни звучали в венчальный день.

Свадебная традиция Онежского берега Белого моря включает три типовых напева, распространенных с различными текстами повсеместно. Каждый из трех типовых напевов имеет устойчивую слогоритмическую форму при относительной свободе ладо-интонационных характеристик. Все типовые напевы обладают общими чертами, в результате чего создается единый непрерывный фон свадебного обряда. Конкретно это реализуется следующими средствами: структурно — использованием цепной строфы; мелодически — единством музыкально-попевочного развития внутри строфы и завершением ее относительно неустойчивой интонацией^{I)}; ритмически — недопеванием последнего слога стиха.

Кроме трёх типовых напевов, на севере Онежского берега встречаются песни с припевом "Виноградье..." и "Здунай", которые в местной традиции приурочены к свадебному обряду. Эти

I) Рубцов Ф.А.. Смысловое значение кадансов в календарных песнях. — В кн.: Статьи по музыкальному фольклору. М.—Л., 1973, с.93

песни зафиксированы с несколькими поэтическими текстами, их напевы сводятся к одному типу, отличному от предыдущих завершенностью каждой строфы и яркой контрастностью запева и припева. Заметим, что этот тип напева характерен для всех виноградий Русского Севера.¹⁾ Остальные песни свадебного цикла не образуют песенных групп. Кроме того, в местной традиции в свадебный обряд включаются песни других жанров (лирические и хороводно-плясовые).

Сопоставляя типовые напевы свадебных песен Онежского берега Белого моря с материалами соседних и отдаленных регионов, легко заметить, что характерные слогоритмические формы распространены на огромной территории, исторически связанной с новгородским заселением.

Так, три выделенных типовых напева относятся к тем же песенным типам, которые выявлены А.Баниным при анализе свадебных песен Новгородской области.²⁾ Эти же песенные типы встречаются в Сланцевском районе Ленинградской области, в Карельском Поморье, на Терском и Летнем берегах Белого моря, на Мезени, то есть фактически на всей территории Русского Севера. Более того, свадебные напевы, имеющие аналогичные слогоритмические формы, известны также в ряде русских старожильческих поселений Сибири.³⁾

1) Бернштам Т., Лапин В. Виноградье - песня и обряд. - В кн.: Русский Север. Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981.

2) Банин А., Вадакария А., Жекулина В. Свадебные песни Новгородской области. Л., 1974.

3) Мехнецов А. Свадебные песни Томского Приобья. Л., 1977; Захарченко В., Мельников М. Свадьба Обско-Иртышского междуречья. М., 1983.

Сравнение типовых напевов Онежского берега Белого моря с напевами аналогичной ритмической организации в других регионах позволяет определить место этой локальной традиции в ряду региональных песенных систем Русского Севера, определить её генетические связи со свадебной традицией Новгорода, а также проследить параллели с традициями позднего формирования.

Т.В.Краснопольская

/ Петрозаводск /

ВЕЛИЧАЛЬНЫЕ ПЕСНИ ПУДОЖСКОЙ СВАДЬБЫ

Музыкальный материал пудожской^{I)} свадьбы включает в себя следующие жанровые разновидности: сольные причитания, групповые песни-причеты, а также прощальные и величальные песни.

Группа величальных песен - предмет нашего рассмотрения - стилистически неоднородна. Песни этой группы обнаруживают связи с другими жанрами местной свадьбы и с этой точки зрения представляют один из "узлов", в котором пересекаются основные жанрово-стилевые пласты музыкального содержания пудожской свадьбы.

Определение "величальные" мы относим к большой группе песен, исполняемых только на свадьбе и объединённых функцией величания, похвалы участников обряда, а также функцией "припевания", то есть ритуального объединения пар /жениха и невесты,

I) Пудож - один из районов Русского Севера, расположенный в восточной части бассейна Онежского озера, на берегах реки Водлы.

гостей на свадьбе/. В этой функции в пудожской свадьбе выступает, кроме обрядовых песен, целый ряд песен игровых и святочное величание "Ты позволь, позволь, хозяин, винограды спеть".

Величания исполняются во время обрядовых столований и связаны с моментами непосредственного контакта родов жениха и невесты.

Весь корпус величальных песен с точки зрения структуры напевов можно разделить на две части: напевы-выкрики и напевы песенного типа. В свою очередь песенные напевы образуют две группы: в первую входят напевы, близкие по мелодическому складу напевам-выкрикам, но более сложные по структуре; во вторую - напевы, родственные по мелодике местной одиночной свадебной причети.

Напевы-выкрики. Поэтические тексты напевов-выкриков, содержащие наставления жениху, "хваление" невесте, "коренья" свадебным чинам, представляют собой последовательность слоговых групп, не объединяющихся в более сложные синтаксические построения. Число слогов в слоговой группе колеблется от четырех до семи и организуется двумя, реже одним, ударениями:

(- -) ' - (- -) ' (-).¹⁾

Слоговая группа поэтического текста координируется с равномерно-сегментированным восьмивременным ритмическим периодом, путем совмещения акцентов стиховой и музыкально-ритмической форм.

I) Сходные структуры описаны на материале календарных песен бассейна р. Унжи Т.В. Кирюшиной в кн.: Традиционное народное музыкальное искусство и современность. М., 1982, с. 48-63.

Мелодическая композиция напевов этой группы складывается из повторяющихся мелодических ячеек, построенных на однократном мелодическом противопоставлении звуков ладовой оппозиции.

Вторую группу величаний составляют песенные напевы, близкие напевам-выкрикам. Они имеют различные по структуре поэтические тексты. Большая их часть имеет силлабическое строение: а) с добавлением рефрена; б) с отсечением и повторением последней слоговой группы; в) со структурой стиха аавв. Меньшая их часть сходна по строению с поэтическими текстами напевов-выкриков, однако в них к слоговой группе с переменным количеством слогов присоединяется рефрен.

Напев, с которым координируются поэтические тексты, относится к равносегментным формам /четырёхсегментный ритмический период/. Повторение последней слоговой группы в стихе влечет за собой повторение отвечающих ей двух сегментов ритмического периода. Если же поэтический текст имеет рефрен, то ему в музыкально-ритмической форме соответствует либо еще один четырехсегментный период, либо ритмический период иного типа.

Напевы этой группы складываются из тех же мелодических ячеек, что и напевы-выкрики. Однако в песенных напевах различные комбинации мелодических ячеек образуют формы мелодического движения более высокого порядка. В основе мелодий рефренов всегда лежит иная мелодическая ячейка, что порождает внутреннюю контрастность мелодстрофы.

Третья группа величальных песен связана с поэтическими текстами, в основе которых лежит двух- или трехударный тонический стих. Поэтические тексты со строением стиха 2.3.3.1

распеваются в равносегментной ритмике, а поэтические тексты, основанные на двухударном стихе / 2.3.2/, координируются со слоговой музыкально-ритмической формой "Камаринской".

Для этой группы напевов характерна мелодическая ячейка, лежащая также в основе напевов местной причети. Эта мелодическая ячейка представляет собой нисходящий мелодический оборот от 5 к I ступени. Песенная мелодия складывается в процессе вариантной повторности описанного мелодического оборота. Опорные звуки напева образуют последования, характерные для ладовых структур причетных напевов. Принадлежность песенному жанру в мелодиях этой группы сказывается как в строгой соразмерности мелодических оборотов, так и в наличии мелодического связующего оборота между строфами.

Е.Б.Резниченко

/Москва/

ОДИНОЧНЫЕ ПРИЧИТАНИЯ НЕСТАБИЛЬНОЙ ЗВУКОВЫСОТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

(на примере свадебных голошений Пинеги и Летнего
берега Белого моря)

I.

Голошения с нестабильной звуковысотной организацией — один из наименее изученных видов русской сольной причети. Он формируется под воздействием специфически плачeveго типа интонирования, отличающегося от речитативного причетного интонирования большей близостью к "спонтанному" плачу. Эта особая

манера пения, а также значительно бо́льшая, чем в причитаниях иных видов, свобода мелодического¹⁾ развертывания создает впечатление тотальной нерегламентированности звуковысотной организации. В действительности в мелодике этих голошений можно обнаружить достаточно четкие закономерности, однако они действуют не на всех ее уровнях. Звуковысотную организацию подобных плачей отличает специфическое соотношение стабильных и мобильных компонентов.

Не регламентированы конкретные интервальные соотношения между тонами различной высоты и — как следствие — диапазон; эти параметры могут значительно меняться даже в рамках одного исполнения. Стабилен же звуковысотный контур, но выражен он не тонами неизменной и точно фиксированной высоты, а лишь определенной направленностью мелодического движения (точнее, интонирования) в том или ином участке формы. Структура напева определяется координацией этого контура с ритмической формой.

Плачевое интонирование, как и всякое явление устной традиции, существует на уровне мышления и на уровне живого звучания.²⁾ Существующий в сознании исполнителей тип интонирования может воплощаться даже у одной плачей в различных конкретных формах.

Если данный тип интонирования формирует мелодическую композицию голошений, то конкретная форма интонирования оказывает влияние на звуковысотную шкалу. Выражается это в том,

1) Термины "мелодия" и т.п. могут применяться в данном случае лишь условно.

2) Гиппиус Е.В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий. — В кн.: Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980, с.25.

что наиболее "плачевые" по интонации и эмоциональному строю исполнительские версии оказываются обычно и самыми рельефными по мелодическому рисунку. Однако мелодическая композиция остается неизменной даже и при очень "стертом" интонировании и разрушается лишь при проговаривании причетных текстов (неизбежные при этом минимальные колебания высоты голоса - явление совершенно иного порядка).

II.

Данный тип плачевого интонирования имеет ареальный характер распространения. Пинежье и Летний берег Белого моря - регионы, где он охватывает все сольные голошения: похоронные, рекрутские, бытовые, свадебные.

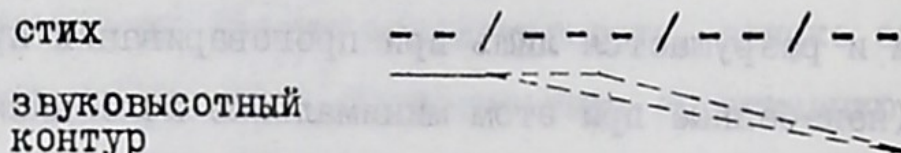
Для местной свадебной причеты этот тип - ведущий, он сопровождает практически все прощальные обряды. Групповая же причеть появляется в ритуале лишь эпизодически. Картина географического распространения одиночных и групповых голошений и на Пинеге, и на Летнем берегу такова: групповые плачи распространены, в отличие от сольных, не повсеместно; причем их напевы дают сравнительно небольшие ареалы, в то время как сольная причеть практически едина внутри каждой традиции.¹⁾

Сольные причитания названных зон отличаются между собой и по ритмике, и по звуковысотной организации.

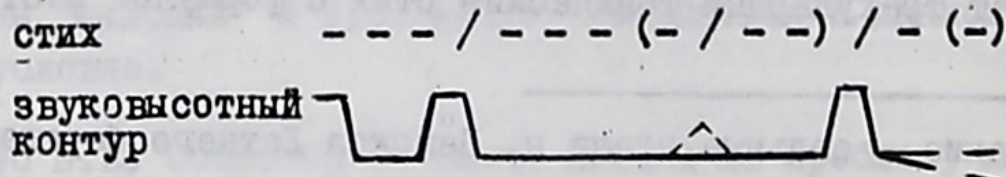
В поэтических текстах одиночных плачей Летнего берега преобладает трехударный тонический стих с формулой 2.3.2.2;

¹⁾ Исключение - сольные плачи п. Нёнокса Летнего берега.

в музыкальной ритмике заметна тенденция к равномерной сегментации. Звуковысотный контур строго нисходящий; зона мелодической вершины охватывает, как правило, анакрузу, первое стиховое ударение и один-два последующих слога:



Тонический стих пинежской сольной свадебной причеты, по нашим наблюдениям, допускает большее варьирование слоговой нормы. В нем преобладает двухударность, формула обычно $2.4(3,5) \cdot 2(I)$; иногда стих расширяется до трехударного. Появление нового ударения практически не влияет на другие уровни структуры причитания: и в двух-, и в трехударном стихе акцентируются, выделяются долготностью лишь крайние ударения (если срединное ударение и подчеркивается, то лишь незначительно). С крайними ударениями связаны и два мелодических икта: приходящиеся на них слоги интонируются значительно выше остальных. Иногда появляется и третий икт, отмеченный таким же повышением, — это односложный возглас, который часто предваряет каждый причётный стих. Остальные слоги обычно интонируются ниже, в полуречевой манере. Могут возникать и версии мелодической композиции, иногда даже на протяжении одного причета (например, все слоги анакрузы интонируются в зоне мелодической вершины). Часто ритмически и интонационно подчеркивается и последний слог стиха (это может быть самый низкий звук).



Достаточно высокий уровень структурированности, а также сам факт допущения исполнителями "условного" голошения, которое лишь имитирует спонтанный плач (в большей или меньшей степени), — все это свидетельствует, что данные причитания имеют такой же "несpontанный и обязательный" характер, как и иные образцы этого жанра. "Именно эти черты ... переводят явления психофизиологического характера ... в разряд социальных фактов" / Байбури А.К.. Причитания: текст и контекст. Artes populares, 14. Budapest, 1985, p. 64 /.

В.В.Листочкина

/Москва/

СВАДЕБНАЯ ТРАДИЦИЯ СРЕДНЕГО ТЕЧЕНИЯ МЕЗЕНИ

Свадебная традиция деревень Пылема, Смоленец, Березник /Лешуконский район Архангельской области/ отличается единством, что выражается в общности этнографического и музыкального материала.

Свадебный обряд включает в себя следующие этапы: сватовство, богомолье, "поседка", рукобитье, девешник, расплетание косы, прощание с красотой, баня, отъезд к венцу, "приездный" стол, "почётный" стол, "баенный" стол.¹⁾ Данный ритуал при-

¹⁾ Выделены только те этапы ритуала, которые сопровождаются исполнением свадебных причитаний и песен.

надлежит к типу северной русской свадьбы, определяемой исследователями как "свадьба-похороны". С точки зрения музыкального оформления, свадебный ритуал среднего течения Мезени принадлежит к типу причётной свадьбы. Об этом свидетельствует контраст довенечной и послевенечной частей обряда, связанный в первую очередь с наличием и отсутствием причётных форм соответственно в первой и второй половине свадьбы. Показательно, что и сами исполнители применяют термин "свадьба" только к первой – причётной – половине свадьбы и говорят, что "свадьбу плакали".

В данной традиции существует два вида свадебной причёты. Групповая причётка является ведущим музыкальным жанром первой половины свадебного ритуала, сольная выступает как периферийное явление. Этим двум видам причёты соответствуют два политекстовых напева.¹⁾

Песни же распределяются в обряде довольно равномерно. Часть песен группируется вокруг венца, выделяя его как центральную часть обряда. Они звучат после рукобития и в день венца: при проводах молодых к венцу и при встрече их от венца в доме жениха. Другая группа песен – величания и корения – связана с обрядовыми столованиями, как в довенечной, так и в послевенечной частях обряда.

Таким образом, благодаря такому распределению песен в обряде создается некая симметричная форма в музыкальной драматургии, где осью симметрии является венец. С другой стороны,

¹⁾ Описанию причётной традиции данного региона посвящена статья Резниченко Е. "Напевы свадебных причитаний Мезени и Зимнего берега Белого моря". – В кн.: Труды ГМПИ им. Гнесиных, в печати.

венец выступает также гранью, разделяющей обряд на контрастные половины с ведущим значением причети вначале и отсутствием ее в послевенечной части.

Песенный репертуар свадьбы средней Мезени насчитывает 13 песен, которые распеваются на четыре политекстовых напева. На один напев может исполняться от двух до пяти поэтических текстов.

Первый политекстовый напев полифункционален, так как на него поются как песни, группирующиеся вокруг венца, так и величальные и корильные песни. Поэтические тексты этих песен широко распространены во многих свадебных традициях Русского Севера. В их основе лежит двухударный тонический стих /2.2.2/, координирующийся с неравносегментным напевом строфической организации.

Второй политекстовый напев связан с одним корильным и двумя величальными текстами. Интересно, что данный напев координируется с поэтическими текстами различной стиховой организации. Так, стих двух первых песен имеет фразовую форму, при которой поэтическая строфа складывается из слоговой группы основного смыслонесущего текста /насчитывающей от пяти до восьми слогов/ и припева /"ехи", "реди-ладо"/. В основе поэтического текста третьей песни лежит стих силлабической организации 4+3, а форма поэтической строфы авв. Напев имеет строфовую организацию и принадлежит к формам временного ритма со строго закрепленными временными масштабами разделов формы.

Третий политекстовый напев объединяет три величальные песни приездного стола и рукобития. Силлабический стих 5₇+5₇

координируется в пении со строфическим напевом временного ритма.

На четвертый политекстовый напев поются два величания свадебным чинам на приездном столе. Силлабический стих 5+5 в этих песнях координируется со стиховым напевом временного ритма.

Описанная нами узколокальная традиция имеет как общерегиональные, характерные для традиции всего течения Мезени, черты, так и свои специфические особенности. Так, песни, группирующиеся вокруг венца, распространены повсеместно в мезенском бассейне и объединяют данную свадебную традицию с другими на Мезени. Специфически же местной особенностью является наличие большого количества свадебных величаний, тексты которых распеваются на три функционально определенных политекстовых напева, не известных в других мезенских традициях.

В.А.Лапин

/Ленинград/

СВАДЕБНОЕ ГРУПОВОЕ "ГОЛОШЕНИЕ" - ПЕСНЯ ИЛИ ПРИЧЕТ?

Предметом нашего внимания является локальная традиция группового свадебного "голошения" подружек невесты, ареал которой охватывает западное Приильменье /бассейн Верх.Луги и нижнее течение Шелони/ и прилегающую восточную часть Гдовщины /верхнее течение рр.Плюсы и Желчи/.¹⁾ Групповое голошение

¹⁾ Полевые материалы автора и студенческих экспедиций ЛПИК (рук. Е.Е.Васильева)

сопровождало здесь все основные действия довенечной части обряда - с просватанья до отправления к венцу.^{I)} Свадебное групповое голошение, в отличие от индивидуальных свадебных и похоронных причитаний, дифференцировано в социальном и половозрастном отношении: исполнялось только девушками-подружками и всегда либо от своего имени /"Мы пойдете-ка..."/, либо - чаще - от имени невесты.

Традиция группового голошения на обследованной территории неоднородна. Гдовские и приильменские групповые голошения четко различаются как в структурно-стилевом отношении, так и на уровне терминологического осознания этого феномена самими носителями традиции. Термин "голошение" зафиксирован только на Гдовщине. В приильменско-лужской традиции групповое голошение получило песенное название "Зоря" на Верх.Луге и "Воля" на Шелони и южнее /в обоих случаях по инициальному поэтическому образу первого голошения/.

По комплексу структурно-стилевых характеристик рассматриваемые голошения демонстрируют огромный диапазон возможностей, территориально в той или иной степени дифференцированных. Специфика данной традиции группового голошения в целом заключается в своеобразном сочетании признаков, характерных для различных музыкальных жанров. Так, вся образно-поэтическая система, одностиховая строфа, недопевание клаузульного окончания строки или глиссандирующий сброс вниз сближают групповые голошения с индивидуальными причитаниями; ясность слоговой основы стиха

I) Подробнее см. статьи Бурьяк М. и Лапина В. в сб. "Русский Север", Л., 1986г.

/5+5, 5+5+5, 5+5+6, 6+6+5/, четкая структурно-ритмическая координация его с напевом — с хороводно-плясовыми и свадебно-величальными; слогообрывы и словоповторы, огласовка, повторы части стиха, огромные, композиционно значимые внутрислоговые распевы, сложная форма мелострофы — с лирическими свадебными и протяжными песнями. Очевидно, что некоторые из указанных признаков получили то или иное претворение в отдельных локальных севернорусских традициях группового голошенья, например, в поморских "свадебных стихах" /Е.Резниченко/ или в восточно-вологодских "причетных песнях" /Б.Ефименкова/. Однако в едином комплексе все перечисленные признаки выступают только в интересующей нас традиции. Создается впечатление, что здесь в групповых голошениях испробованы и проверены многие принципиальные композиционные и ладомелодические "идеи" русской песенности.

Достаточно большое количество материалов, появившихся за последние полтора-два десятилетия, и степень изученности локальных "островков" севернорусского группового голошенья делают возможной и необходимой попытку осмыслить этот феномен в целом. Собственно музыкальная драматургия русской свадьбы во множестве ее локальных разновидностей не может быть до конца понята вне связи ее с этнографической стороной ритуала. Внутренний смысловой и композиционный стержень свадьбы — система оппозиций, глубинный смысл которых восходит, очевидно, к архаичным институтам родовой свадьбы и переходных обрядов — инициаций. Эта система смысловых оппозиций не могла не сказаться и на музыкальной стороне свадьбы, также включающей различные, иногда оппозиционные, музыкальные жанровые разновидности,

всегда определенным образом соотносённые с обрядовыми действиями, их участниками и основными обрядовыми символами.

К привычным оппозиционным парам категорий "песни-плачи", "свадебные лирические - свадебные величальные", "свадебные - несвадебные" в связи с севернорусской свадьбой нужно добавить еще одну пару: "индивидуальные причитания - групповые голошенья". Думаем, что свадебное групповое голошение девушек - это не "фактурный" вариант индивидуального причитания и не один из типов причети вообще. Сама форма группового голошенья должна быть отнесена к важнейшим обрядовым символам, которые участвуют в обряде и в то же время подвергаются многократно дублированной "расшифровке". Так, в поэтических образах шелонской "Воли" спрессована программа всех основных ритуальных действий, которые будут происходить с невестой вплоть до отправления к венцу. По нашему убеждению, групповое голошение - самостоятельный вид русского музыкального фольклора. Возможно, групповое голошение девушек на свадьбе, имеющее самостоятельный обрядовый статус и восходящее к архаичным слоям свадебной обрядности, - одно из самых ярких проявлений восточнославянской /русской/ "плачевой культуры", концепцию которой выдвинула Т.А.Бернштам. Существенно также отметить, что групповые причитания имеют ареальный характер распространения. Приильменский ареал голошенья хорошо соотносится с ранней этнической территорией ильменских /новгородских/ словен, выявляемой по историческим источникам. Это, во-первых, подкрепляет тезис об архаичности формы группового голошенья, а во-вторых, дает основание для одного общеметодологического вывода.

По нашему убеждению, региональная музыкальная типология русской свадьбы может быть построена только при исторической точке зрения, с учетом разновременности формирования отдельных ее стилевых пластов. Очевидно, что ареалы стадияльно сравнительно позднего, "классического" слоя свадебной песенности соотносятся в общем плане с крупным регионально-диалектным членением русской этнической территории. Столь же очевидно и то, что типологическое исследование наиболее архаичных пластов, в том числе группового голошенья, должно быть ориентировано скорее всего на этноплеменные различия восточных славян. Такой подход еще совершенно не разработан, хотя пристальное внимание к ареальному изучению и конкретные опыты картографирования, осуществленные в последние годы, свидетельствуют о том, что мы движемся в правильном направлении.

Е.Е.Васильева

/Ленинград/

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ГДОВСКОЙ СВАДЬБЫ
/ К ПРОБЛЕМЕ ДИНАМИКИ СООТНОШЕНИЯ ПЕСЕННЫХ ЖАНРОВ /

В ряду ритуализованных форм традиционного праздничного быта свадьба — одно из главных звеньев. Локальная традиция Гдовщины, как многие традиции Севера, Северо-востока и Северо-запада России, не имеет развёрнутых праздников годового круга, располагающих системой специфических обрядовых действий и особыми музыкально-поэтическими формами. Здесь основой годового круга являются общинные праздники с такими неизменными чертами, как гостьба, сбор всей "роды" в деревне, празднующей

свой престольный /"годовой", "пивной"/ праздник, и регламентированное гулянье. В них входят отдельные элементы, связанные с производственно-аграрной магией и космогоническими представлениями. В этом ряду свадьба выступает как яркий, наиболее разработанный и индивидуализированный "пик" праздничной жизни общины. Цикл свадебных песен содержит материал более архаичный, специфический и внутренне контрастный, чем другие жанровые виды, составляющие корпус локальной песенной традиции.

Обряд организован рядом оппозиций, нашедших свое отражение также и в песенных формах.

Характеристики групп песен и голошений, как собственно музыкальные, так и функциональные сведены в таблице. Следующий ниже текст раскрывает некоторые узловые положения их существования в обряде. Голошения звучат от последнего этапа сватовства до приезда жениха в дом невесты; ими насыщены все прощальные обряды, начиная с момента "окручения красы" /'ёлочки/. В поэтических текстах голошений нашли свое отражение основные моменты прощальных обрядов. Тексты насыщены специфическими поэтическими формулами, организованы позиционными повторами. Основная форма голошений — коллективное голошение подруг и невесты, при этом текст произносится от лица невесты. Наряду с групповыми эпизодически зафиксировано сольное голошение /матери, реже — невесты/. Песни / условно — "невестинские"/, сопровождающие некоторые моменты обряда до венчального дня, сохранились в памяти главным образом в связи с трагической ситуацией: когда невеста — сирота.

Три группы песен, обозначенные литерами, функционируют в обряде как напевы-формулы. Значение напева-формулы, коорди-

нирующегося с семисложным стихом и имеющим в основе в-квантитативную ритмику /А/, в музыкальной драматургии свадьбы неоднозначно: с одной стороны, он связан со свадебным поездом, т.е. партией жениха; с другой, отмечает моменты передвижения, отправления, входа. Тексты, как правило, кратки и четко соотнесены с конкретными действиями.

Напевы-формулы, координирующиеся с девятисложным стихом /В и С/ звучат в застолье^{I)} и всегда сопровождаются круговой пляской. Среди текстов есть обязательные /обычно их вспоминают как первые песни застолья/: "Растопляйся парна баенка", "Поотлетала лебедушка" и др., в которых излагаются важнейшие моменты обряда, с самой традицией исполнения они уже не соотносятся. В других локальных традициях песни с этими текстами принадлежат к собственно обрядовым. Оба напева-формулы /В и С/, координирующиеся с 9-тисложным стихом, соединяются также с классическими величальными текстами, включая "Благодарствие". Эти напевы с точки зрения собственно музыкальных характеристик принципиально различны.

В застолье звучат также собственно величальные по тексту песни, разнообразные по форме, но в целом близкие хороводным и плясовым. К ним примыкают песни с классическими хороводными сюжетами, которые в гдовской традиции прочно закреплены за свадьбой /такие, например, как "Дрёма" - местный инципит "Ли-пенька", "Лугушка"/. Величальные песни этой группы, равно как песни с 9-тисложным стихом групп В и С, припевали женщины-"песняхорки" за плату всем гостям и свадебным чинам.

I) По представлениям информаторов, песенное содержание застолья в доме невесты и жениха в день свадьбы, а также при зазывании "роды" - общее.

Все песни застолья исполняются "с кичкам" /фальцетными возгласами/, их объединяет праздничный тонус, почти экстазическое состояние песни-пляски.^{I)}

Контрастные соотношения описанных групп песен и всех песен с голошениями, групповыми и сольными, разнообразны. Они подчёркивают движение обряда, выделяют его этапы и в то же время обеспечивают сквозное музыкальное развитие. Необыкновенное стилистическое разнообразие и богатство форм музыкального "решения" свадебного обряда, вероятно, связаны именно с отчетливо осознаваемой установкой на ряд оппозиций, благодаря чему в процессе жизни традиции эти формы и стилистические пласты не сглаживались, не поглощали друг друга, но продолжали оттачиваться, развиваться в диалектическом взаимодействии. В то же время между группами напевов образуются своеобразные круговые родственные связи, выстраивающиеся по ладовым характеристикам, ритмическим особенностям, строению стиха. Эти круги выходят за пределы свадебного цикла, объединяют песни разных жанров. Кроме того, можно угадать некоторые исторические события в жизни цикла свадебных песен этой традиции. "Невестинские" песни, как можно предположить, были самостоятельной частью цикла, благодаря структурному сходству с "плясовыми" формулами диффузировали в другую часть обряда. Контраст группового голошения и квартового напева-формулы /В/ - самый яркий благодаря сходству интонационно-ладовому и различию структур - оказался основным,

I) Обрядовая значимость круговой пляски - самого архаичного вида традиционной хореографии на Гдонщине - подтверждается тем, что песняхорки пляшут с "красой" - ёлочкой.

заслонил квинтовые "невестинские" песни. Форма песни-пляски — сама по себе наиболее "агрессивная" — привлекла, кроме других свадебных жанров, и несвадебные.

Процессы такого рода есть, вероятно, в любой локальной традиции. За разнообразием свадебных обрядов и циклов свадебных песен обнаруживается особое качество динамичности и связанная с ним трудноуловимость "исходного" общего ядра. Предпосылкой этого состояния является долгий продуктивный период жизни свадебного обряда и его интегрирующая роль в системе каждой определенной локальной традиции. В то же время некоторые конкретные "результаты" реализуют самые широкие и обобщенные процессы развития музыкально-песенного сознания и корпуса русского песенного фольклора в целом: развитие собственно обрядовых песен, свободных от совмещения функций / в этой группе свадебных песен, не имеющих "контрольного" стилистического ядра за пределами свадебного обряда, совершается максимум композиционных изобретений, происходит скачок в области ладового и мелодического мышления; они в значительной мере определяют лицо собственно русской песенности /; разрастание цикла причитаний, сопровождающееся поглощением песенных сюжетов; включение в свадебный цикл песен традиционных молодежных гуляний, следствием чего являются снятие функционально-жанрового закрепления форм и стилистические сдвиги в жанровой системе локальной традиции.

И.Б.Теплова
/Ленинград/

СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ В БАССЕЙНЕ ЛОВАТИ

/ К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ПЕСЕННЫХ ТРАДИЦИЙ /

Территория, охватывающая бассейн Ловати, обследована экспедициями Ленинградской консерватории в 1985 году /Великолукский, Локнянский районы Псковской области, Холмский, Поддорский районы Новгородской области/. Эта работа стала важной частью исследовательской программы, осуществляемой ЛОЛПК, по изучению песенных традиций русского северо-запада.

Как показывают наблюдения, музыкальная стилистика песенных традиций в бассейне Ловати неоднородна, имеет различные генетические истоки. На этой территории обнаруживаются три локальные зоны: в верхнем течении /южная часть Великолукского района, примыкающая часть Куньинского района Псковской области/, в среднем течении /северная часть Великолукского района, пограничье с Калининской областью, юг Холмского района Новгородской области/ и в нижнем течении /Поддорский район Новгородской области/. Основанием для выделения названных зон являются стилевые особенности свадебных песен.

Остановимся на характеристике каждой из музыкально-этнографических зон.

В жанровой системе песенной традиции верхнего течения Ловати свадебным песням принадлежит особое место. Здесь мы фиксируем развернутый этнографический и музыкально-поэтический комплекс свадебного обряда. Поэтические тексты свадебных песен имеют как тоническую, так и силлабическую организацию,

семи-, восьми-, десяти-, одиннадцатисложную стиховую форму. Важным показателем ритмической организации ряда напевов является раскоординированность стиховой акцентности и музыкально-временной протяженности, в результате которой возникает своеобразная синкопированная ритмика. Важно отметить, что свадебные песни верхнего течения Ловати обнаруживают общие стилевые закономерности с календарно-обрядовыми, распространенными на этой территории. Это выражается в общности принципов соотношения стиха и напева, в ведущей роли строго слоговых форм мелодики /один звук на один слог/. Интонационный строй свадебных песен отражает декламационную манеру произнесения музыкально-поэтического текста. Отмеченные закономерности выходят за пределы территории верхнего течения Ловати и связывают данную традицию с традициями южных районов Псковской области и западных областей России.

Песенные традиции верхнего и среднего течения Ловати обнаруживают общие черты. Вместе с тем, музыкальная сторона свадебного обряда в среднем течении уступает свадебной традиции верховья реки по развитости. Её отличительной чертой является наличие стилистически контрастных песен, исполняющихся в довенечной части обряда. Для свадебных песен этой зоны характерны следующие особенности: тоническая организация поэтического текста /при семи-, восьми-, девятисложной форме стиха/, преобладание мелодического распева над декламацией. По музыкально-стилевым признакам свадебные песни средней Ловати близки свадебным песням севернорусских традиций. Сходство прослеживается как в поэтических текстах, так и в ритмическом и мелодическом строении напевов.

Свадебные песни, зафиксированные в низовьях Ловати, немногочисленны. По особенностям музыкального языка они тяготеют к традициям Русского Севера. Стилистическая смена подчеркивается в целом иным, непесенным, инструментальным характером традиции, что отражается и в специфике жанровой системы /полное отсутствие календарных напевов/.

Смена музыкальной стилистики свадебных песен в бассейне Ловати отражает историческую динамику этнокультурных процессов, в результате которых, видимо, сложились выделенные нами локальные песенные зоны, что находит подтверждение в исторических свидетельствах расселения различных этнических групп славян.

Т.Б.Варфоломеева

/ Минск /

О НЕКОТОРЫХ ИТОГАХ РЕГИОНАЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ СВАДЬБЫ БЕЛОРУССКО-РУССКОГО ПОГРАНИЧЬЯ

Региональное изучение музыки традиционной белорусской свадьбы - это часть обширной многолетней программы исследования типологии белорусского музыкального фольклора в ареальном аспекте, предпринимаемой белорусскими этномузыковедами в последние годы.

Наиболее полно к настоящему времени изучен свадебный ритуал северного региона Белоруссии - Поозерья и, соответственно, белорусско-литовского и белорусско-русского (Смоленщина, Псковщина) ~~пограничья~~ (со стороны белорусской территории).

Важнейшие результаты изучения следующие: 1) выявлены специфические особенности северобелорусского свадебного ритуала, а также особенности музыкального осмысления всех основных его этапов; 2) определена роль текстового и музыкального компонентов песен и причетов в драматургии свадебного ритуала белорусского Поозерья; 3) установлены основные песенно-мелодические типы; 4) на основании изучения мелоса вскрыто явление стилевой динамики повсеместно распространённых типовых напевов и очерчены три стилевые диалектные зоны: восточная, центральная (с выделением северной подзоны) и западная.

Данные сравнительного анализа типовых свадебных напевов в областях белорусско-русского пограничья позволили выявить зоны белорусско-русского стилевого единства. Наиболее обширной такой зоной является восточное Поозерье, музыкальный стиль которого аналогичен стилю соседней Смоленщины. Граница, отделяющая стиль восточного Поозерья от центрального и западного, в значительной мере совпадает с границей расселения смоленских и полоцких кривичей (по наблюдениям белорусского этнографа М.Я.Гринблата).¹⁾ Это дает основание предположить, что стиль восточного Поозерья может быть соотнесен с культурой смоленских кривичей, а стиль центрального и западного Поозерья — с культурой полоцких кривичей.

При сопоставлении основных характеристик свадебного ритуала установленных зон наглядно выявляется его специфика в областях белорусско-русского пограничья.

¹⁾ Гринблат М.Я. — Белорусы. — Минск, 1968, с.130-134.

<u>Восточная зона</u>	<u>Центральная зона</u> ! <u>Западная зона</u>
Наличие в ритуале столбового обряда, отсутствие обряда "зборная субота" ¹⁾ (соответственно и песен, их сопровождающих)	Отсутствие в ритуале столбового обряда, наличие обряда "зборная субота" значение которого в свадьбе усиливается по мере продвижения на запад.

Слабая развитость каравайного обряда

Песни подчеркивающие преимущественно коллективную сторону ритуала, выражающие преимущественно песни, песен-советов, просьб, лирических, коллективные эмоции (наибольшая концентрация заклинательных, распорядительных, величальных, корильных песен).	Увеличение количества песен, выражающих наряду с коллективными эмоциями эмоции отдельных участников свадебного действа (наибольшая концентрация повествовательных на западе – особенно сиротских)	
Причитания II типа ²⁾ (со свободной мелодико-ритмической формой)	Причитания I типа (с устойчивой мелодико-ритмической формой)	Причитания I типа (встречаются в виде единичных образцов, как массовое явление не характерны)

1) "Зборная субота" - местное название прощального вечера невесты с подругами, последний вечер её девчества.

2) Варфоломеева Т.Б. Причитания традиционной свадьбы белорусского Поозерья. ИИЭФ АН БССР-Минск, 1982. -рукопись депонирована в НИО Информкультура Гос.б-ки СССР им.В.И.Ленина.2.10.83 ,

Типовые напевы со стабильными временными соотношениями; "моторный" тип ритмики; двух-, трех-, четырехдольные размеры. Квинтовый амбитус (часто с опеванием верхнего звука амбитуса). Мелодическое развитие динамично, преобладает восходящее или нисходящее движение. Манера интонирования эмоционально-приподнятая, "праздничная" (по Ф. Рубцову).

При преобладании типовых напевов со стабильными временными соотношениями появляются напевы с нестабильными временными соотношениями. Преобладают напевы эпически-повествовательного склада. Размеры шести-, девяти-, двенадцатидольные. Мелодическое развитие преимущественно волнообразное, тип мелодического развития вариантно-попевочный.

Амбитус квартовый.

Манера интонирования сказовая, повествовательная.

Амбитус преимущественно терцовый.

Манера интонирования напряженная.

Наличие подобных данных открывает реальную перспективу многопланового сравнительного изучения севернобелорусской свадебной традиции и аналогичных традиций других, в первую очередь соседних народов, в особенности русского, что может быть сделано совместными усилиями этнографов, историков, фольклористов-словесников и музыковедов, диалектологов.

В.А.Сигина

/Москва/

ДРАМАТУРГИЯ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА РУССКО-БЕЛОРУССКОГО ПОГРАНИЧЬЯ

Свадебный обряд русско-белорусского пограничья по особенностям ритуала, его драматургии, музыкальной стилистики, по своему жанровому составу представляет собой одну из локальных версий западного типа русской свадьбы. Свообразие этой версии создается благодаря маркированию отдельных основных "сюжетных" моментов в обряде и возникающему в связи с этим смысловому наполнению свадебного ритуала.

В основе драматургии свадебного действия лежит последовательная реализация перехода невесты из своего рода в чужой род. Кульминационным становится момент увоза невесты из дома родителей. Ситуация же отчуждения невесты от группы девушек обрисована, практически, нейтрально. Такой этап свадебного ритуала, как девичник, на исследуемой территории не получил широкого распространения.

Обряд расплетания и заплетания косы невесты существует, большей частью, в этнографическом оформлении и лишь иногда сопровождается песнями.¹⁾

1) Примечательно, что обе части этого обряда "разведены" и во времени, и в пространстве. В том варианте свадебного ритуала, когда молодые после венца едут в дом жениха, расплетание косы невесты происходит в доме ее родителей ("голову чешет крестная мать"), а заплетает косы невесте кто-нибудь из ее же родных в доме жениха. Тем самым подчеркивается и момент перехода в чужой род, и переход в иную возрастную группу. Но окончательно связь со своим родом еще не прерывается. Лишь после свадебного пира, на второй день после свадьбы происходит осмысление свершившегося перехода как приобщения невесты к группе замужних женщин.

Отсутствует здесь и традиция свадебных причитаний. Даже в сиротской свадьбе причитания не исполняются.

В целом же ситуация перехода, носящего, по определению Б.Ефименковой, инициальный характер, в свадебном обряде территории русско-белорусского пограничья не акцентируется.

Характерной чертой свадебной традиции данного региона является тесная связь с культом плодородия, с аграрными культами и культами растительности и животных. Но и эти ритуальные моменты не сопровождаются песнями. Исключения не составляет и столь распространенный на западнорусской территории каравайный обряд.¹⁾

Свадебный ритуал, до настоящего времени бытующий на территории русско-белорусского пограничья, имеет очень простую структуру:

- а) довенечная часть обряда (включающая такие этапы, как "заручины" /"запоины"/, утро свадебного дня, приезд свадебного поезда, выкуп невесты, отъезд к венцу);
- б) следующий после венца свадебный пир (либо в доме жениха с последующим посещением на второй день дома родителей невесты, либо первоначально в доме невесты с дальнейшим свадебным застольем - "отводинами" - в доме жениха).

Свадебный обряд совершается параллельно в двух пространственных плоскостях: в доме жениха и в доме невесты. Максимальную развернутость, многообразие и детальную проработку "сюжета"

¹⁾ Сохранилась лишь атрибутивная принадлежность каравая к свадебному обряду, а собственно "каравайных" песен зафиксировать в настоящее время не удалось, хотя упоминания об их существовании нам встретились.

ритуальное действие обретаёт в доме невесты. Именно довенечная часть обряда, где дается взгляд на мир "глазами" рода невесты, наиболее насыщенная песенным материалом, является центром всего музыкально-драматического действия.

Здесь же, на невестиной "сцене", большая роль принадлежит контактам двух родов.^{I)} Нарочитая условность "театрального" действия, комизм конфликтных ситуаций, стихия игры и песенный поток "дразнилок" и корильных песен придает сценам, где происходят встречи двух сторон, карнавальский характер.

Характерная для западнорусского типа свадьбы дифференцированность песен, сопровождающих движение свадебного поезда, свойственна и свадебному обряду исследуемого региона.

Состав музыкальных жанров свадебного обряда в музыкальной традиции русско-белорусского пограничья характерен и для западного типа русской свадьбы в целом. Это - песни, комментирующие обряд, прощальные песни и дразнилки.

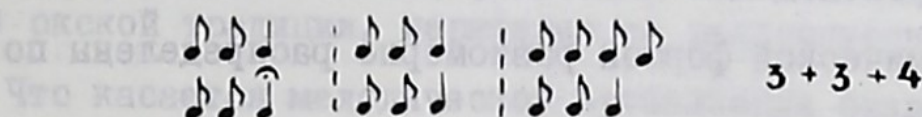
Наиболее многочисленна группа песен, отмечающих происходящее действие. Они доминируют в первой (довенечной) части свадебного "сценария". Моменты контактов двух сторон - исключительно сфера звучания корильных песен и дразнилок. Количество прощальных песен невелико: записаны единичные образцы.

Свадебные песни по своей музыкальной стилистике близки календарным песням. Их роднит характерная напряженность тембра звучания, тип многоголосия (бурдонная диафония), особенности звуковысотной организации напевов, в основе которой лежит принцип квартовой оппозиции опорных тонов.

^{I)} Со стороны невесты - "свашек" и "подневестниц", со стороны жениха - "дружек".

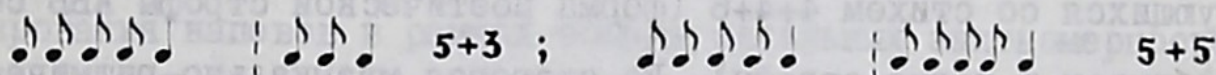
Можно выделить три основных ритмических типа свадебных песен:

I. Цезурированные ритмические периоды временной организации, координирующиеся со стиховой формой 3+3+4 (форма поэтической строфы АА) со слогообрывом в конце строфы:



На этот напев распеваются все тексты, комментирующие свадебный обряд.

II. Цезурированные напевы временной организации с текстами, имеющими структуру стиха 5+3 и 5+5 и форму поэтической строфы АА. Их слоговые музыкально-ритмические формы:



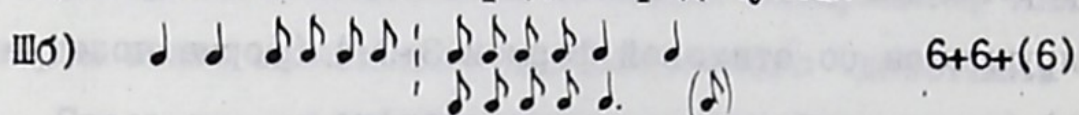
Несмотря на различие ритмических структур, общность мелодического типа позволяет объединить эти напевы в одну группу. Этот широко распространенный ритмический тип охватывает песни, звучащие в моменты контактов двух родов - корильные песни и дразнилки.

Наиболее многочисленную группу составляют напевы III ритмического типа, координирующиеся с поэтическими текстами разных структур. Напевы этого типа принадлежат к цезурированным формам временной организации. В основе их поэтических текстов - сцепление трех шестисложников со словообрывом в заключительной слоговой группе строфы (форма поэтической строфы ААВ).

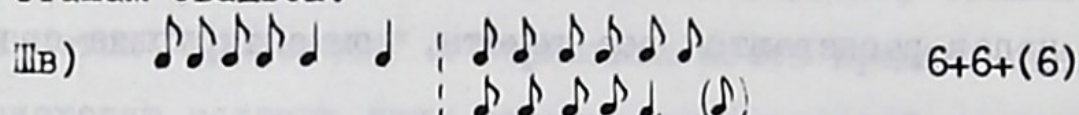
Этот тип существует в нескольких ритмических версиях, каждая из которых имеет функциональную закреплённость за определенным этапом свадебного ритуала.



Песни этой подгруппы выполняют важную функцию в свадебном обряде: их звучание отмечает кульминационный момент действия — переход невесты из своего рода в род чужой.

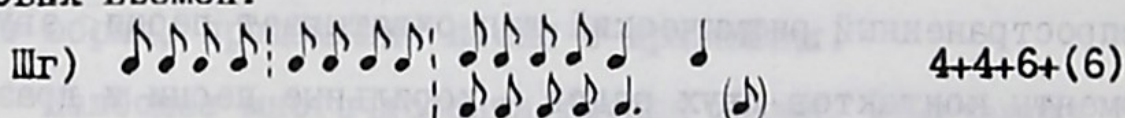


Комментируя происходящее действие, песни с подобной слоговой музыкально-ритмической формой равномерно распределены по всем этапам свадьбы.

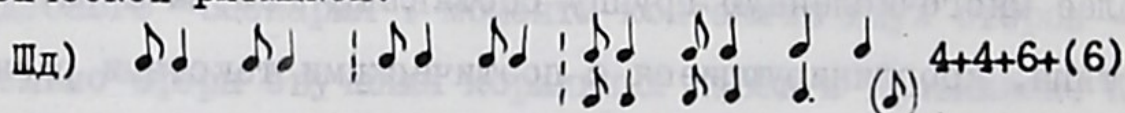


Моменты контактов родов (на "заручинах" и в послевенечной части свадьбы) отмечены звучанием песен данной подгруппы.

К Ш типу ритмической формы примыкает группа напевов, координирующихся со стихом 4+4+6 (форма поэтической строфы АВВ со словообрывом в конце строфы). Ее слоговая музыкально-ритмическая форма образуется за счет дробления двух первых нормативных слоговых времён:

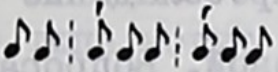


В свою очередь, среди подобных напевов выделяются версии с ямбической ритмикой:



Необходимо отметить, что и пиррихическая, и ямбическая версии этих напевов объединены общим мелодическим типом. Песни данных подгрупп (Шг, Шд) звучат в моменты встреч двух родов (на "заручинах" и на свадебном застолье).

Несмотря на многообразие конкретных ритмических форм напевов этого типа, их объединяет общность мелодического развития.

В целом, для свадебных песен территории русско-белорусского пограничья характерна временная организация напевов с опорой на силлабику. Но встречается группа сиротских свадебных песен с напевом, координирующимся с тоническим восьмисложным стихом . Это типичные образцы (и по мелодике тоже) окской традиции, периферия ее распространения.

Что касается мелодической организации свадебных песен, то по отношению к музыкальной традиции русско-белорусского пограничья будет справедливым говорить о распространении общерегиональных напевов с большой однородностью мелодического материала. Напевы, обладающие узколокальными чертами, очень малочисленны. В целом же, степень местной специфики зависит от степени варьирования напевов в рамках общерегиональных закономерностей организации мелодики и музыкальной ритмики.

С.В.Пьянкова

/Смоленск/

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ И ИНТОНАЦИОННОГО РАЗВИТИЯ В СМОЛЕНСКИХ СВАДЕБНЫХ ПЕСНЯХ

Одно из главных мест в народно-песенной культуре Смоленщины принадлежит музыкальным жанрам традиционной свадьбы: обрядовым, лирическим, величаниям, плачам.

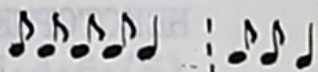
Характерной чертой смоленской свадьбы является наличие в обрядовых и величальных песнях так называемых напевов-формул. Общий напев либо общий тип интонаций объединяет песни, совершенно разные по содержанию и по своей приуроченности в обряде.

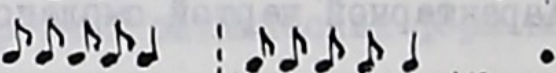
Для лирических свадебных песен напевы-формулы не характерны.

Песни смоленской свадьбы разнообразны по типу развития, метроритмическим и ладовым структурам. С точки зрения звуковысотной организации, среди них заметно преобладание песен с большетерцовой, условно "мажорной", основой. Вопросам формирования и интонационного развития свадебных напевов и посвящено наше исследование.

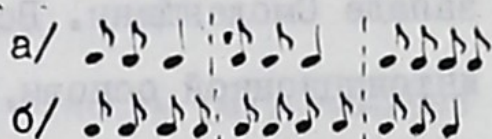
Принимая во внимание особенности строфики, ритмическую структуру напевов, их амбитус, мелодическую композицию и совокупность исполнительских приёмов, представляется возможным выделить три основные группы песен.

В первую группу песен входят обрядовые и величальные. Все напевы данной группы политекстовые, отличаются праздничным, жизнерадостным характером, довольно скорым темпом. В этой группе песен можно выделить шесть типов напевов, отличающихся друг от друга слоговой музыкально-ритмической формой.

I/ Напевы этого типа координируются со стихом силлабической организации 5+3 / поэтическая строфа АА / и имеют следующую слоговую музыкально-ритмическую форму:  Интонационная основа напевов - квинтовая /праздничная - по Ф.А.Рубцову/. Мелодическое строение напевов часто вопросо-ответное.

2/ На напевы второго типа поются поэтические тексты со структурой стиха 5+5 /поэтическая строфа АА/. Слоговая музыкально-ритмическая форма напевов:  Интонационная основа напевов также квинтовая, с вопросо-ответным строением мелодики.

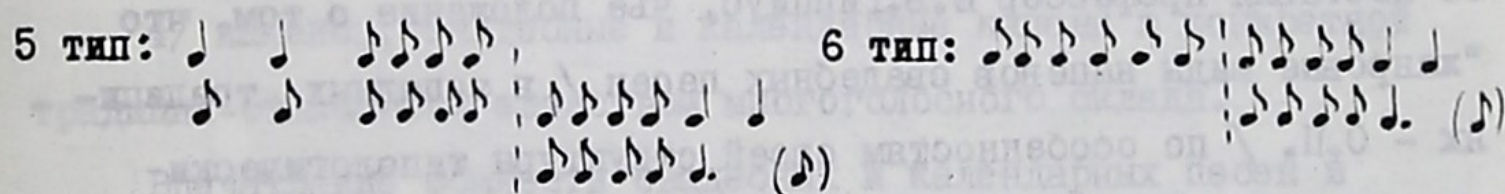
3/ Напевы третьего типа координируются с поэтическими текстами со структурой стиха 3+3+4 и 4+4+3 и имеют следующие слоговые музыкально-ритмические формы:



Напевы этого типа могут реализоваться в двух звукорядах: квинтовом и кварто-терцовом.

4/ Напевы четвертого типа, как и напевы второго типа, имеют слоговую музыкально-ритмическую форму  /стих 5+5/. Однако они поются в более медленном темпе, чем все остальные. В них преобладает мелодическое движение по трезвучию, что совсем не характерно для других напевов этой группы.

5/ Напевы пятого и шестого типа характерны для дразнилок. Они координируются с поэтическими текстами силлабической организации 6+6 /поэтическая строфа ААВ/В/. Напевы отличаются друг от друга конкретной слоговой музыкально-ритмической формой:



Для пятого типа характерна квинтовая интонационная основа, для шестого типа - кварто-терцовая.

Вторая группа объединяет напевы свадебных лирических песен с различными слоговыми музыкально-ритмическими формами. В этой группе преобладают напевы квартового амбитуса. Особенности интонационного развития сближают напевы этой группы с лирическими неприуроченными песнями Смоленщины.

Третья группа напевов, включающая обрядовые, лирические и величальные песни, в отличие от всех остальных, локализована на западе Смоленщины. Все напевы третьей группы, независимо от их интонационной основы, конкретной ритмической структуры и строфики, объединены особенностью ритмизации поэтического текста - синкопированной трехдольностью. Среди них можно выделить напевы равносегментной организации и цезурированные.

О.А.Пашина

/Москва/

О СООТНОШЕНИИ СВАДЕБНЫХ И КАЛЕНДАРНЫХ НАПЕВОВ В ЗАПАДНЫХ И ЮЖНО-РУССКИХ ПЕСЕННЫХ ТРАДИЦИЯХ

Проблема соотношения свадебных напевов и напевов других жанров в различных региональных песенных системах представляется достаточно сложной и до сих пор не исследованной. Впервые её поставил профессор Е.В.Гиппиус, чье положение о том, что "жанровые виды напевов свадебных песен / в западных традициях - О.П. / по особенностям своей структуры типологически родственны напевам календарных /песен/",¹⁾ послужило для нас отправной точкой. Однако эта мысль была выражена Е.В. Гиппиусом в общей форме и никак им не конкретизировалась.

Наша задача - попытаться конкретизировать это теоретическое положение на примере западных и одной из южнорусских тра-

1) Гиппиус Е. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях белорусского и украинского пограничья. - В кн.: Традиционное народное музыкальное искусство и современность /вопросы типологии/. Труды ГМПИ им.Гнесиных, вып.60. М., 1982.

ций, типологически родственной западным, и показать существующие в них разные формы соотношения свадебных и календарных напевов.

В западных традициях, к которым мы относим региональные песенные системы Белоруссии, а также традиции пограничных с нею территорий Брянской и Смоленской областей, централизующим компонентом жанровой системы являются календарные песни, представленные по всему годовому земледельческому кругу. Свадебные песни обнаруживают типологическую общность с ними по следующим параметрам:

1/ по строению поэтических текстов, в основе которых лежит силлабический тип стихосложения;

2/ и свадебные, и календарные песни принадлежат здесь к одному классу форм - временного ритма с цезурированным музыкально-ритмическим периодом;

3/ ладовые системы, в которых существуют свадебные и календарные песни, характеризуются узкообъемностью;

4/ наконец, свадебные и календарные напевы в конкретной традиции отличаются единством многоголосного склада.

Впечатление общности свадебных и календарных песен в западных традициях складывается также благодаря единой исполнительской манере, характеризующейся специфической темброинтонацией /поются "ва ўсю галаву", в некоторых районах - с гуканьем/, что связано в первую очередь с магической функцией этих песен. Однако, если рассматривать и сравнивать календарные и свадебные напевы на уровне структуры, то каждый из этих жанров будет иметь свои самостоятельные ритмические и мелодические формы. Таким образом, календарные и свадебные

напевы при их типологической близости в западных традициях всегда структурно разведены.

Необходимо отметить также различные закономерности в географическом распространении напевов, принадлежащих этим двум жанровым группам. Так, ареалы разновидностей свадебного ритуала и форм свадебных песен значительно крупнее ареалов календарных жанров и форм. Эта закономерность действует в рамках любой /западной или южной/ региональной песенной системы за исключением традиций позднего формирования.

Соотношение календарных и свадебных напевов в южнорусских традициях рассмотрим на примере одной из них. Её территория, охватывающая южные районы Брянщины и прилегающие к ним районы Курской, Орловской и Сумской областей, является периферийной для календарных песен, поэтому они представлены здесь фрагментарно и составляют лишь незначительную часть репертуара.

Практически в любой традиции, где есть календарные песни, существуют оппозиция песен зимнего цикла и песен весенне-летних. В этой традиции данная оппозиция выражена специфично. Если зимние календарные песни, представленные зимними поздравительными и масленичными, отмечающими границу зимнего и весеннего периодов, здесь также типологически родственны свадебным, имеют собственные, отличные от свадебных, музыкальные формы, то в песнях весенне-летнего цикла специфические музыкальные формы почти отсутствуют.^{I)}

Описываемая южнорусская традиция характеризуется довольно развитым этнографическим комплексом, который охватывает весь годовой земледельческий круг. Это связано, на наш взгляд, с

I) За исключением единичных форм, имеющих локальное значение.

особенностями заселения данной зоны: на территорию коренного славянского населения позднее наложилось несколько миграционных волн переселенцев из разных областей России. Эти группы переселенцев привнесли в местную культуру календарные представления тех мест, откуда они переселились. Связь данной традиции с традициями других регионов прослеживается как в текстах песен, так и в некоторых этнографических деталях. Возникает некоторое несоответствие между богатством этнографического комплекса и незначительным количеством собственно календарных музыкальных форм, сопровождающих лишь зимний период годового земледельческого цикла. Отсутствие собственно календарных напевов весенне-летнего цикла восполняется здесь за счет заимствования напевов других жанровых групп, чаще всего свадебных.

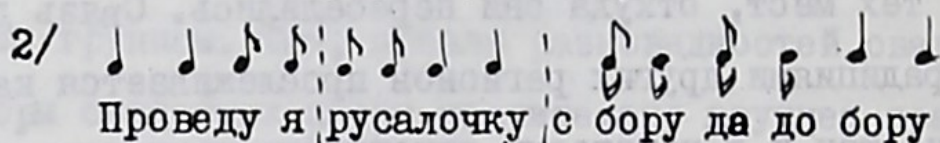
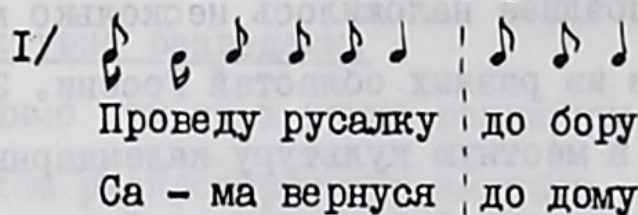
Так, один из основных напевов местной свадьбы, имеющий следующую слоговую музыкально-ритмическую форму:

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (♪)

выступает также в качестве календарно приуроченного напева. Причем, в каждом селе напев приурочивается к какому-то одному моменту весенне-летнего календаря: либо к заклинанию весны, либо к качанию на релях от Пасхи до Троицы, либо к обряду вождения кукушки, Купале, жатве. Таким образом, в рамках данной традиции напев функционирует как полижанровый /и как календарный, и как свадебный/. Его приуроченность к тому или иному обряду ярко проявляется в поэтических текстах.

Спорадически подобные явления встречаются и в западных традициях. Например, при проходах русалки на территории русско-белорусско-украинского пограничья исполняются песни с календарно-обрядовыми текстами, но на свадебные напевы, имеющие

слоговые музыкально-ритмические формы:



Мы расцениваем приведенные факты как случай перехода напева из свадебной системы в календарную, а не наоборот, поскольку данные ритмические формы распространены в качестве свадебных на очень широкой территории и не имеют буквальных аналогий среди календарных форм в других традициях. Интересно, что и сами исполнители определяют эти напевы как свадебные /"у нас Купалу спивают на свадебный голос"/. Известны и другие случаи функционирования свадебных напевов и напевов других жанров /в частности хороводных/ в качестве календарных.

Дальнейшая разработка данной проблематики поможет, как нам кажется, вскрыть глубинные механизмы функционирования традиций на уровне пересечения структурных и жанровых характеристик напевов.

С.А. Жиганова

/Москва /

СВАДЬБА ЗАПАДНЫХ РАЙОНОВ КУРСКОЙ ОБЛАСТИ

/ бассейна реки Сейм /

Свадебный ритуал западной части Курской области^{I)} относится к типу "свадьбы-веселья", распространённому в западных

^{I)} материалом для исследования послужили записи экспедиций ГМПИ им. Гнесиных 1979-1984 г.г. в Рыльский, Хомутовский, Глушковский р-ны Курской области.

и южных областях России. Это подтверждается, в частности, относительной самостоятельностью и неодновременностью ритуализации в местной свадьбе двух планов "перехода" - территориального (в другую семью, род, общину) и инициального (в другую возрастную группу). Воплощение территориального перехода - это кульминация ритуала - выкуп и увоз невесты; инициального - обряд повивания, происходящий чаще всего в доме жениха. Особенностью свадьбы данного типа (в отличие от северной) можно считать равнозначность расплетания косы и повивания.

Еще одна существенная черта местного ритуала - яркая выраженность символического плана действий в обряде; наличие нескольких линий предметного выражения идеи "перехода" невесты: свадебное деревце (ёлка), каравай, курица. Свадебная символика также ориентирована на два плана "перехода":

- 1) "набор" предметов - символы разных инициальных групп;
- 2) главная функция предметов - территориальное перемещение вместе с невестой в дом жениха.

Противопоставление двух родов обуславливает регламентацию свадебных чинов, иерархию по степени значимости (например, выкуп сначала у дружек, потом у старшей дружки, потом у братьев; выделение в группе свах старшей, "ранней" свахи).

Режиссура свадебного действия осуществляется в первой половине свадьбы дружками, во второй - свахами. Передача руководства ходом ритуала от дружек к свахам может восприниматься как символическое выражение инициального перехода. С другой стороны, противопоставление дружек невесты и бояр жениха как представителей разных родов отлично от отношений свах со стороны

к родов как
естной свадьбы
делённом в
происходящей в

прощальные"

ных; величальные
в доме жениха;
вивания, а также
другой. Харак-
теризующей ее
полное отсутствие
обязательна

не песни объеди-

СТЬ НЕВЕСТЫ

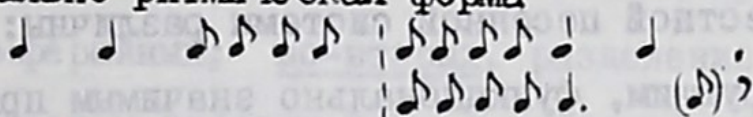
ПЕСНИ СВАДЕБНОГО

пиров, выделяют-

тих 5+5+6(7)
у

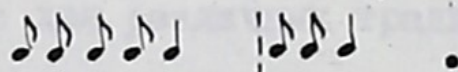
2

2) напевы, опирающиеся на силлабический стих 6+6(+5);
их слоговая музыкально-ритмическая форма



эти песни связаны с контактами двух родов;

3) напевы, имеющие в основе силлабический стих 5+3,
слоговая музыкально-ритмическая форма



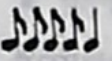
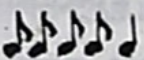
Их функция не столь однозначна; предположительно, они исполняют комментирующую роль в ритуале.

Все напевы относятся к одному мелодическому типу. Он характеризуется:

1) узкообъемным звукорядом (в пределах терции, в некоторых исполнительских версиях расширяющейся до квинты) с высотными вариантами ступеней;

2) единым типом ладовой структуры, в основе которой — оппозиция главной опоры лада и звукового комплекса 2/II ступеней.

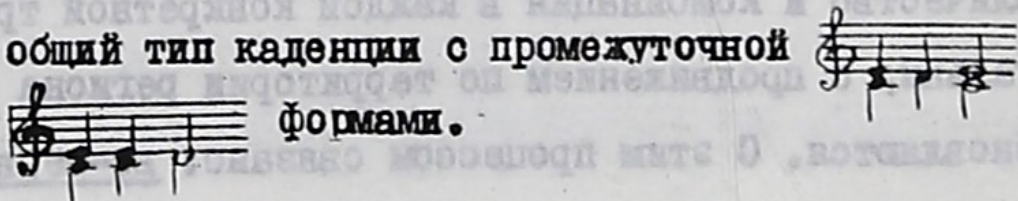
Разнообразие напевов возникает в результате координации ладовой структуры с различными ритмическими формами.

Общность принципов координации особенно наглядна благодаря подобию ритмических звеньев разных форм: пятисложника ; простого и ямбического вариантов шестисложника  и .

Основные принципы координации мелодики и ритмики заключаются в следующем:

1) ладовая оппозиция реализуется преимущественно в зоне звучания долгих звуков;

2) образуется общий тип каденции с промежуточной и заключительной



Таким образом функции ритмического и ладомелодического компонентов местной песенной системы различны: ритмика является дифференцирующим, функционально значимым признаком, в отличие от мелодики, подчёркивающей общность музыкального материала.

Е.А.Дорохова

/ Москва /

СВАДЬБА РУССКИХ СЕЛ ВОСТОЧНОЙ УКРАИНЫ

(к вопросу о соотношении западных и южнорусских
свадебных традиций)

При всём внешнем многообразии свадебных традиций юга Европейской части РСФСР, Белоруссии и Украины их можно рассматривать как разновидности одного типа восточнославянского свадебного ритуала, определяемого исследователями как "свадьба-веселье". Локальные разновидности этого типа обряда связаны с маркированностью отдельных этапов ритуала (таких как "надел", "каравай", "посад" и др.), что влечёт за собой увеличение в конкретной традиции "удельного веса" специальных песен, связанных с тем или иным этапом свадьбы.

Соотношение общего типа ритуала и его локальных разновидностей прослеживается и на уровне ритмики свадебных песен. На территории данного обширного региона существует некий общий набор ритмических типов свадебных песен. В то же время их количество и комбинация в каждой конкретной традиции индивидуальны; с продвижением по территории региона они частично обновляются. С этим процессом связано: во-первых, выделение

всякий раз одного-трёх ритмических типов в качестве ведущих в местной свадьбе; остальные ритмические типы при этом выступают в роли периферийных; во-вторых, разделение всего региона на зоны с минимальным набором форм и их достаточно четкой функциональной дифференциацией в обряде и зоны интерференции, где ритмические типы напевов, характерные для различных традиций, сосуществуют, в силу чего четкая функциональная приуроченность напевов нарушается.

Эти положения справедливы для той части региона, где миграция населения была минимальной (Белоруссия и прилегающие к ней области РСФСР).

Специфика свадебных традиций южных областей России связана с особенностями заселения этой территории. С конца XVI века по начало XVIII века здесь проходило несколько миграционных волн, связанных со строительством различных оборонительных линий. В то же время на части южнорусской территории сохранился слой коренного населения, в значительной степени определивший облик локальных традиций. И хотя переселенческие группы привносили в них новые элементы, структура подобных традиций (жанровая система, ритмическая типология) оставалась прежней. В этом случае можно говорить об ассимиляции переселенческих групп коренным населением.

На территории так называемого "Дикого Поля" полностью отсутствовало коренное население. Освоение этих мест осуществлялось переселенцами из разных областей России, и музыкальная культура складывалась на основе различных локальных традиций.

Степень стилового единства подобных музыкальных систем зависела, с одной стороны, от состава переселенческих групп, с другой стороны, такое единство могло сложиться и позже в результате особых этнических процессов, например, в результате этнической изоляции.

Как правило, подобные традиции представляют собой пеструю, неоднозначную картину. В них нет ведущего компонента жанровой системы, нет единства даже внутри одного жанра; в каждом жанре наблюдается обилие напевов, в том числе политекстовых. В роли объединяющего стилового компонента выступает сфера мелодики.

Свадебная традиция русских сел, расположенных в верховьях р. Северский Донец (на территории Шебекинского района Белгородской области, Харьковского, Чугуевского и Балаклейского районов Харьковской области) складывалась в первой трети XVIII века. Она представляет собой одну из локальных разновидностей ритуала типа "свадьба-веселье". Это подтверждают такие черты местной свадьбы, как развитость каравайных обрядов; параллельность обрядовых действий, выполняемых в доме невесты и в доме жениха (печенье каравая, "посад"); нефиксированность церковного венчания (оно предшествует "посаду" и выкупу косы); развитость эпизодов, связанных с контактами двух родов ("своденки", выкуп, застолья у невесты и у жениха, а также всевозможные переходы и переезды участников обряда из одного дома в другой).

По таким признакам, как последовательность основных этапов ритуала, ритмические типы свадебных песен, корпус песенных текстов местная свадебная традиция выходит за рамки указанной территории, распространяясь также на всю Белгородскую область

и значительную часть территории Войска Донского. Специфической её особенностью можно считать большое количество медленных песен, комментирующих обряд, при почти полном отсутствии скорых с приплясом.

При всём обилии напевов местной свадьбы (27, из них 14 политекстовых) в её музыкальной драматургии намечаются некоторые закономерности. Так, можно выделить три основные функциональные группы свадебных напевов:

1) сопровождающие "прощальные" обряды ("посад", "повивание"); центральными в этой группе являются цезурированные напевы, координирующиеся с силлабическим стихом со слоговой нормой 7+7, 5+3, 5+5+7, 5+5+3; подобные типы ритмических форм широко распространены в западных традициях также в качестве "прощальных";

2) "каравайные", выделенные структурно среди остальных в местной свадьбе; в других этапах ритуала не встречаются. Этих напевов мало, они различны по своей организации, большей частью монотекстовые;

3) связанные с контактами двух родов; ведущими здесь являются также цезурированные напевы, координирующиеся с силлабическим стихом со слоговой нормой 5+3, 6+6, 4+4+3.

Таким образом, распределение ритмических типов напевов в структуре местного свадебного ритуала аналогично тому, каким мы его наблюдаем в западных традициях.

Особенности формирования местной песенной культуры, в частности, проявились в чертах, не характерных для традиций территорий с автохтонным населением:

I) в множественности версий каждого ритмического типа;

- 2) в разнообразии строфики в однотипных ритмических структурах;
- 3) в наличии рефренов в тех формах, которые не имеют их в западных традициях;
- 4) в координации одного ритмического типа с несколькими мелодическими и наоборот.

Т.В.Дигун

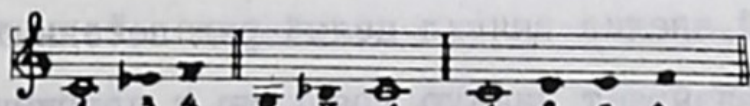
/Чехов/

О ТИПОЛОГИИ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН ПРИТОКА ДОНА СЕВЕРСКОГО ДОНЦА

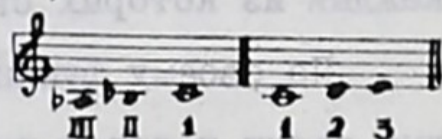
Свадебные песни широко распространены на казачьей территории Северского Донца (от десяти до двадцати напевов в каждом хуторе). Песенная традиция описываемого ареала неоднородна по своим стилевым признакам, в ней целесообразно рассматривать порознь две локальные разновидности. Одна из них охватывает хутора верхних донецких станиц (от Митякинской до Калитвенской станицы), другая - нижних (от Белокалитвенской до Нижне-Кундрюченской). Остановимся на типологии свадебных напевов Митякинско-Калитвенского ареала.

На уровне музыкально-ритмического строения большая часть свадебных напевов имеет временную организацию, равносегментные и акцентные слоговые музыкально-ритмические формы представляются явлением периферийным. (Описание характерных ритмоструктур дано в статье С.А.Анашкиной "Свадебная обрядность донецких казаков". - В кн.: Сборник трудов ГМПИ им.Гнесиных, вып.ХХІХ. М., 1976).

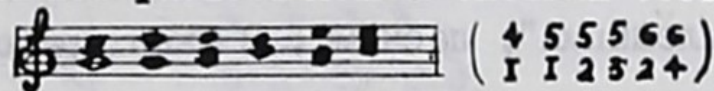
Система опорных звуков свадебных напевов выявляет их принадлежность к одному типу ладовых форм - с главным опорным звуком, которому противостоит по высоте группа оппозиционных звуков. Наиболее характерны напевы со следующей горизонтальной структурой лада: 1) с квартовой конструктивной основой



2) с большетерцовой конструктивной основой



Все напевы распеты в стиле вариантной гетерофонии, их мелоструктура усложнена созвучиями. Самая распространённая в бассейне Северского Донца форма вариантной гетерофонии - с эпизодически обособливающимся верхним подголоском, имеющим (в моменты солирования) самостоятельную вертикальную структуру лада. Его опорой служит квинтовый по отношению к главной опоре звук. Возникает разветвлённая система созвучий:



В.И.Трохин

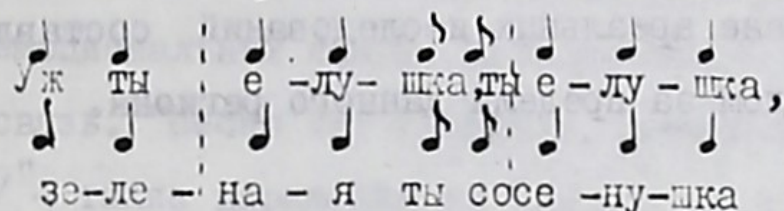
/Подольск/

ВЕРХНЕОКСКИЕ СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ

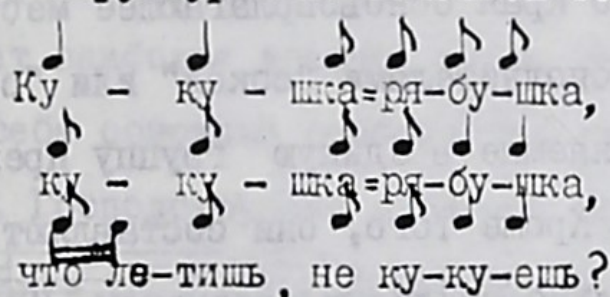
Комплекс свадебных песен верховьев Оки стилистически неоднороден, как неоднородна вся местная песенная традиция в целом. Структурный анализ выявил целый ряд песенных типов, каждый из которых связывает данную традицию с другими.

По своему функциональному назначению верхнеокские свадебные песни делятся на несколько групп. Одну из них, наиболее значительную в количественном отношении / и в этом смысле претендующую на центральную роль/, составляют величальные песни, исполняемые во время застолий при встрече двух родов, главным образом, на свадебном пиру в доме молодого. При большом разнообразии конкретных ритмических форм и мелодических форм их объединяет типологическое родство с плясовыми, так называемыми "алилешными", песнями. В южных районах России существуют традиции, где подобные песни имеют полифункциональное значение и являются централизующим компонентом в свадебном жанре. На верхней Оке "алилешные" песни-величания занимают в обряде строго определенное место. Наряду с ними в местной свадьбе существуют песни, типологически отличные от величальных и выполняющие другие функции в обряде. Они сопровождают действия, символизирующие прощание невесты с девичеством и со своими родственниками /так называемые "прощальные песни"/, встречу жениха в день свадьбы, когда он приезжает за невестой; проводы свадебного поезда в дом жениха и другие моменты свадебного обряда. Песни каждой из перечисленных функциональных групп представлены на территории

верхнеокского бассейна, как правило, не одним, а двумя или несколькими музыкально-ритмическими типами, которые, как и "алилешные" величальные, имеют распространение и за пределами данной традиции. Так, например, в северных районах верхней Оки распространены песни из группы "прощальных" с ритмической организацией, опирающейся на девятисложный двухударный стих:



Песенные формы такого рода характерны для севернорусских традиций, где они занимают в свадебном обряде доминирующее положение. На верхней Оке по мере продвижения с севера на юг такого рода ритмические формы теряют своё значение, а в роли "прощальных" начинают выступать песни с силлабической формой стиха 6+6+6 и структурой поэтической строфы ААВ:



К юго-западу от калужско-тульской границы данная ритмическая форма вытесняет все остальные, встречающиеся в дове-
 нечном цикле верхнеокского свадебного обряда. Одновременно с этим исчезает обычай петь величальные песни на свадебном пиру и других обрядовых столованиях. Все это в целом приводит к изменению характерного для верхней Оки соотношения функциональных обрядовых действий и связанных с ними типов песенных структур, что дает основание говорить о границе верхнеокской свадебной традиции.

Исследование верхнеокского свадебного обряда показывает, что он включает в себя музыкально-стилевые черты как северных, так и южных песенных традиций. Большое количество напевов, разнообразие музыкально-ритмических форм в цикле местных свадебных песен говорит о сравнительно позднем формировании обряда. Дальнейшее изучение свадебной традиции, следует, на наш взгляд, вести в плане ареальных исследований, составляющих её компонентов с выходом за пределы данного региона.

Н.Н.Гилярова

/Москва/

О ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОСВЯЗЯХ

МЕЩЕРСКИХ "СОКОЛЬНЫХ" ПЕСЕН

В свадьбе Мещерского края основополагающее место занимают песни, называемые исполнителями "сокол" или "сокольные", и, таким образом, объединяемые в единую группу прежде всего по местной терминологии. Кроме того, они составляют особую группу и по своим музыкально-стилевым признакам. Их мелодика, ладовая организация, песенное стихосложение, слогоритмическая форма, многоголосие столь своеобразны, что позволяют рассматривать "сокольные" песни как одно из уникальных явлений в фольклоре средней полосы России.

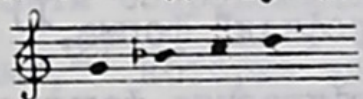
"Сокольные" песни исполняются в наиболее ответственные моменты свадебного обряда до венчания: на запое, просватанье, девичнике, во время свадебного поезда жениха и в момент, когда везут постель.

Особую проблему представляет связь "сокольных" песен с другими жанрами мещерского фольклора. Генетические корни "соколов" находятся в одном из самых древних пластов русской песенности — плачах, которые как похоронные, так и свадебные, являются также одними из наиболее популярных жанров Мещеры.

Связи плачей и "соколов" проявляются прежде всего в образно-эмоциональной сфере. Необыкновенно сильна их ассоциативная связь. "Песню эту услышишь, поневоле закричишь / заплачешь /" — такие выражения мы слышали от исполнителей неоднократно. В некоторых сёлах "сокола" называют "дразнилкой", так как на его исполнение невеста была обязана ответить плачем.

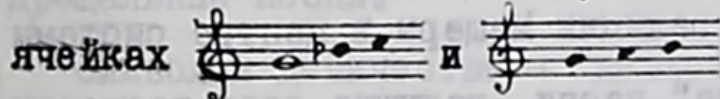
Наблюдаются и прямые текстовые параллели в плачах и песнях, но не часто.

На глубинном уровне выявляются интонационные связи этих жанров. Жанр плача, повсеместно сохранившийся в регионе, представляет наиболее древний пласт песенности Мещеры и включает в себе основные особенности ладового мышления мещерских певцов. Господствующая в песнях ангемитонная попевка в звукоряде



часто встречается и в плачах. Там она может быть представлена полностью; но также встречается

большое количество плачей, основанных на трихордовых ладовых



ячейках. Отличие заключается в положении основного устоя: нижний или терцовый тон в плачах, квартовый с последующим спадом голоса в песнях.

Совпадает исходный тип стихосложения: в основе текстов лежит тонический стих. Однако в плачах, более импровизационных по своей природе, он предстаёт в своей ранней форме, когда при увеличении или уменьшении количества слогов в стихе

соответственно изменяются временные масштабы формы. В "сокольных" же песнях, напротив, временные масштабы разделов формы закреплены, что является одним из важнейших типологических признаков.

Существуют записи, при анализе которых наглядно виден процесс плавного перехода одного жанра в другой. Песню "Наша реченька" из д. Лихунино Клепиковского района Рязанской области певцы не относят к "сокольным". Пелась она на девичнике подружками невесты. Однако напев основан на "сокольных" попевах, совпадают также звукоряды и стиховой тип, представляющий сложное сочетание признаков тонической и силлабической систем. Форма песни импровизационная и не складывается в строфическую, что сближает её с рязанскими плачами.

Жанр "сокольной" песни, в свою очередь, оказался взаимосвязан также с традиционной лирической песней Мещерского края, что прежде всего выражается в системе распевания песенных основ: мелодии, текста и ритма /Курс лекций А.В.Рудневой. Архив МГДОЛК /. Строфическая организация "соколов", где преобладающей оказывается, условно говоря, "двухстрофная" форма,¹⁾ аналогична строфике протяжных песен. Эти строфические формы мы находим и в некоторых образцах хороводных песен.

Таким образом в песенной традиции Мещеры в центре системы оказываются свадебные "сокольные" песни, ведущие свое происхождение от плачей и воспринявшие черты традиционной лирической песни.

1) См. Музыкальная фольклористика, вып. I. М., 1973, с. 14.

Т.В.Кирюшина

/ Москва /

ТРАДИЦИОННАЯ СВАДЬБА БАСЕЙНА РЕКИ УНЖИ

Свадебный обряд /"сварьба" по местному выражению/ бассейна реки Унжи¹⁾ относится к северному типу русской свадьбы. Свадебная групповая причеть и свадебные /"сваребные"/ песни: прощальные и величальные, - являлись в прошлом ведущими жанрами местной музыкальной традиции.

Свадебный ритуал в бассейне Унжи существовал в ряде местных версий и состоял из следующих основных этапов: сватовство, сговоры, баня, вечерина /девишник/, обряды утра свадебного дня, встреча свадебного поезда, пир в доме невесты, пир в доме жениха /"красный стол"/.

Сговоры - начало собственно прощальных обрядов. С этого момента невеста называлась "сговорёнкой" и начинала причитать /"выть"/. Всё дальнейшее развитие свадебного ритуала в его довенечной части сопровождалось групповыми причитаниями невесты с подружками,²⁾ которые звучали до отъезда свадебного поезда к венцу. На сговорах /реже - в конце сватовства/ начинали петь и прощальные песни.

Символом девичества - "девьей красотой" - в Поунжье была наряженная ёлочка, которая выносилась подругой невесты с обширными приговорами. Этот обряд мог быть приурочен к различным

1) Исследуемый ареал включает бассейн среднего течения Унжи и её притока Ней /Кологривский, Мантуровский, Нейский, Чухломский районы Костромской области/.

2) Невеста, как правило, исполняла только самое начало "вытья", и после того, как подружки подхватывали напев, она начинала "рявкать" /рыдать/ в определённые моменты /чаще в конце каждой строфы/.

этапам свадьбы (к сговорам, вечерине, началу свадебного пира) и завершался пением прощальных песен. Обычно прощальные песни пелись до венца. Исключением является традиция центральной части обследованного региона, где вынос красоты, сопровождаемый пением прощальных песен, осуществлялся на свадебном пиру, который проходил сначала в доме невесты.¹⁾

В этом случае после пения прощальных песен делалась небольшая пауза, а затем исполнялись величальные песни. Величали молодых, их родителей, дружку, поезжан, гостей. Вечером молодые уезжали в дом жениха, и на следующий день пир продолжался там.

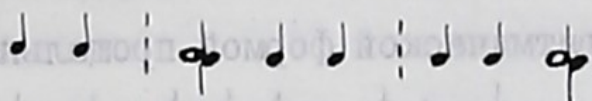
Помимо собственно свадебных песен и причитаний, в музыкальном материале свадьбы Поунжья встречаются песни и других жанров. Пением "Дубинушки" с припевками эротического содержания сопровождался один из центральных моментов "красного стола", который был распространен повсеместно и назывался "тянуть лапшу". Кроме того, лирические песни и частушки могли быть приурочены к различным этапам обряда.

Групповые причитания являются ведущим жанром в свадебной традиции бассейна Унжи.²⁾ В каждой группе деревень существует свой политекстовый напев, на который интонируются все тексты

1) Возвращение свадебного поезда из церкви в дом невесты — черта, не характерная для северного типа ритуала и, напротив, часто встречающаяся в западных и южно-русских разновидностях свадебного обряда.

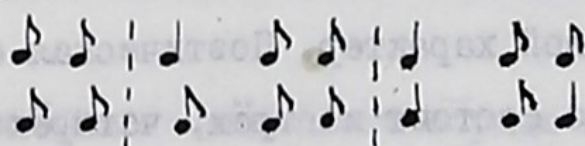
2) В некоторых деревнях невеста-сирота "воет" в утро свадебного дня на могиле родителей на "медвежий" голос /напев похоронной причеты/.

групповых причитаний. Для поэтических текстов свадебных причитаний бассейна Унжи характерен стих тонической организации с формулой 2.2.2. Напев имеет стиховое строение. В различных местных версиях слоговой музыкально-ритмической формы напева варьируется величина последнего слогового времени, иногда величина слогового времени, на которое приходится первый ударный слог:



В ансамблевом исполнении на фоне однорегистровой гетерофонной фактуры причета звучат вопли /"рявканье"/ невесты.

Прощальные песни поются также на один политекстовый напев, свой для каждого куста деревень. Все местные версии напева координируются с тоническим двухударным стихом 2.2.2. Поэтическая строфа состоит из двух стихов /чаще типа ав с цепным повтором, реже - типа аа/. Напев строфовой, состоит из двух мелодических построений, соответствующих стихам, часто вопросо-ответного мелодического строения. Слоговая музыкально-ритмическая форма частей мелострофы может быть как идентичной, так и в чем-то различной:

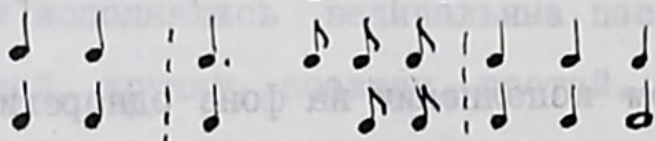


Прощальные песни поются либо в однорегистровой фактуре, либо в двухрегистровой /с тонкими голосами/.

В региональной песенной системе бассейна Унжи особо выделяется группа величальных песен, в которую входят напевы различной ритмической организации.

Первую группу песен составляют величания жениху и его родне, которые в большинстве населённых пунктов Поунжья пелись на один политекстовый напев. И по своему стихосложению, и по

особенностям музыкальной ритмики все версии этого напева типологически родственны местным прощальным песням и групповым причитаниям. Так, поэтические тексты опираются на девятисложный тонический стих 2.3.2, формы поэтической строфы и мелострофы родственны поэтической и музыкальной строфике прощальных песен, их слоговая музыкально-ритмическая форма вызывает аналогии со слоговой музыкально-ритмической формой прощальных песен и групповых причитаний:



В основе другой большой группы величальных напевов лежит структурный тип "Камаринской". Все записанные мелодические версии напева очень близки друг другу.

Для третьей группы величальных напевов характерна равно-сегментная музыкальная ритмика с четырёхвременным сегментом.

Четвёртую группу песен образуют величания гостям. В основе слоговой музыкально-ритмической формы этих величаний лежат повторенные шести- или восьмивременные ритмические периоды. Это песни более поздней стилистики. Часть из них имеет ярко выраженный плясовой характер. Поэтическая строфа величаний гостям чаще всего состоит из трёх, четырёх стихов с рефреном /типа аав, авв, аа^Iвв^I, аввв/. Мелострофа складывается соответственно из трёх - четырёх построений, каждое из которых опирается на стих и имеет формы, подобные поэтическим. Слоговая музыкально-ритмическая форма частей строфы бывает как идентичной, так и различной: ||: :|| а в

Если в свадебном ритуале бассейна реки Унжи сочетаются черты, характерные как для северной (баня, развитый цикл прощальных обрядов, специфическая северная терминология), так и

для западно- и южнорусской (свадебное деревце как символ невесты, пир в доме невесты после венца) традиций, то по музыкальной драматургии и составу музыкальных жанров местная свадьба, несомненно, относится к северному типу обряда.

Н.Ю.Менькова

/ Москва /

О ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЕ ТРАДИЦИОННОЙ СВАДЬБЫ ВОСТОЧНОЙ ЧАСТИ ВЛАДИМИРСКОЙ ОБЛАСТИ

Материалом для нашего исследования послужили экспедиционные записи, сделанные студентами МГДОЛК на территории Селивановского, Вязниковского и Гороховецкого районов Владимирской области в 1986 году, а также описания местного свадебного ритуала, выполненные Б.И.Рабиновичем. Анализ материалов позволяет сделать вывод о существовании единой свадебной традиции на территории восточной части Владимирской области, охватывающей Ковровский, Вязниковский, Гороховецкий, Селивановский и Муромский районы.¹⁾

Основные моменты местного свадебного обряда таковы:

- 1/ сватовство;
- 2/ "богомолье" /включающее собственно богомолье и вечерку/;
- 3/ "неделя" /время приготовления невестой приданного и свадебных даров, начинается непосредственно в конце богомолья/;
- 4/ "гостинцы" /гулянье в доме невесты с участием жениха накануне свадьбы/;

¹⁾ Для окончательного определения границ ареала данной традиции в настоящее время нет исчерпывающих материалов.

- 5/ "баня" /вечером после гостинцев, когда уйдет жених/;
- 6/ утро свадебного дня /обряды до приезда поезда/;
- 7/ приезд поезда /"поезжанины"/ и отъезд к венцу;
- 8/ пир у жениха;
- 9/ "горные" /"гордые"/ - застолье в доме жениха с прибывшей невестинной роднёй на второй день свадьбы.

Музыкально-поэтический ряд данного свадебного комплекса в своём временном развёртывании образует несколько крупных разделов, в каждом из которых доминирующая роль принадлежит одному жанру:

- а/ весь период от конца богомолья до приезда поезжан в музыкальном отношении оформляется как регламентированный обрядом последовательность причетов невесты²⁾ /куда включаются и причеты ее матери/ и дополняемая немногочисленными в наших записях обрядовыми свадебными песнями подружек;
- б/ с момента приезда поезжан и до отъезда к венцу ведущая роль отводится чисто словесному жанру - рифмованным шуточным монологам подружек при встрече поезжан, "продаже красы" /наряженной ёлки или сосны/, выкупе стола и приданого /"присказки", "приговорки" в местной терминологии/. По сведениям Б.И.Рабиновича, этот эпизод начинался развёрнутым монологом дружки;
- в/ первая половина свадебного пира - кульминационная зона, наполненная непрерывным звучанием величальных песен.

2) В наших материалах имеется только одно неподтверждённое свидетельство о групповых причитаниях невесты и подружек; по свидетельствам большинства исполнительниц, невеста причитала на свадьбе одна.

Начальный и заключительный разделы свадьбы, связанные с обрядовым застольем: вечерка, составляющая вторую часть богомолья, и вторая половина свадебного пира с продолжающим его гуляньем 2-го свадебного дня, — в местной традиции предполагают свободное использование несвадебных жанров, соответствующих данной обрядовой ситуации /плясовых, шуточных, ~~спорных~~ хороводных, частушек со свадебной тематикой и др./.

Таким образом, имеющаяся в нашем распоряжении совокупность произведений местного свадебного фольклора позволяет выделить традиционное "жанровое ядро", которое составляют I/ причет; 2/ свадебные величания; 3/ свадебные обрядовые песни; 4/ рифмованная речь /"приговорки"/. Разделы, условно названные нами "причётный" и "величальный", имеют сходную внутреннюю музыкальную организацию. Каждый из них связан с непрерывным звучанием одного /в причетах невесты и ее матери/ — двух /в величальных песнях/ формульных напевов, на которые исполняются все традиционные тексты этих жанров. Формульные напевы кратки, однострочного строения, с опорой на тоническое стихосложение.

М.А.Лобанов

/Ленинград/

РОЛЬ СВАДЕБНЫХ ПРИЧИТАНИЙ ГОРЬКОВСКОЙ ОБЛАСТИ В АРЕАЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

В последние годы музыковедов-фольклористов интересуют ареальные исследования. В идеале результатом ареального исследования должно быть выявление территории распространения

локальностилевых традиций или, как сказали бы диалектологи, "частных систем" народной песни. Но на практике дело сводится к изучению народной музыки какого-нибудь небольшого района, заранее заданного то ли историко-географическими или этнографическими данными, то ли современным административным делением. И поэтому ответ на конечный вопрос ареального исследования здесь готов фактически еще до начала работы.

Предзаданность территории снимает необходимость соотносить целое и частное (дело касается соподчинения узколокальных и более широко распространенных музыкально-фольклорных явлений) и оставляет непряясненным в общерусском масштабе значение границ ареалов. Перспектива же разработки музыкально-фольклорной географии связывается в этом исследовательском варианте с постепенной ликвидацией "белых пятен", с приращением вновь изученных районов к уже обследованному массиву.

Приходится отметить недостаточность эмпирического пути. Ведь представления о частных системах русского музыкального фольклора формируются не только "снизу", от единичных фактов, но и "сверху", когда обозревается вся территория его распространения с помощью оптимально отобранных, снятых с определённой частотой показателей. Уместно вспомнить опыт русской диалектологии, резко шагнувшей вперед, когда в начале XXв. широко, по единому плану собранные лингвистические данные были сведены на карте. Благодаря этому научному опыту возникло представление об иерархической упорядоченности русского языка в его частных (диалектных) системах: говоры складываются в группы, группы говоров слагаются в наречия. Установленная

иерархия позволила найти место каждому из диалектных явлений – ведь степень значимости элемента определяется здесь степенью его территориальной распространённости. И, наконец, структурирование систем диалектов получило логическое обоснование: в качестве объекта картографирования было принято "различие" (оппозиция) признаков, а не произвольно выхваченный языковой факт.

Подобный этап должна пройти и музыкальная фольклористика, если она стремится поставить свои ареальные исследования на современный научный уровень. Для этого необходим специальный сбор материалов, равномерно представляющих каждую местность. Понятно, путь к общерусской карте народной музыки не короток, но его могут сократить такие счастливые, хотя и редкие в собирательской практике случаи, как полевая работа на территории, где выявляется резкая смена одних стилевых характеристик другими. Подобный случай представился мне в Горьковской области.

На землях нижегородского края, пересекаемых крупнейшими реками Окой и Волгой, встретились и соприкоснулись две существенно отличные друг от друга музыкально-фольклорные традиции. Одна, южная, охватывает правобережье Оки и правобережье Волги, другая сосредоточена в заволжско-ветлужских районах. Уже приходилось отмечать, что границей ареалов ряда важных показателей (распространение жанров календарно-обрядовых песен, типа многоголосия и манеры пения) стал естественный рубеж – Волга.¹⁾ Как соотносится с ним распространение в Горьковской

¹⁾ Лобанов М.А. Песенная культура Горьковской области. – В кн.: Современность и фольклор. М., 1977; Он же. Песни и сказки пушкинских мест. Фольклор Горьковской области. Вып. I. Л., 1979, с. 13; Он же. Системные черты в календарно-обрядовых песнях Горьковской области. – В кн.: Музыка народного календаря/Тезисы докладов/ М., 1985.

области различных видов причитаний, жанра, особенно удобного для картографирования местных традиций, поскольку он имеет повсеместное распространение и уже составленную карту своих локальных традиций, сделанную по филолого-этнографическим показателям.¹⁾

Карта ареалов разновидностей нижегородских причитаний по иерархической подчинённости (меньшие территории входят в более крупные) может быть составлена на основе 4-х показателей:

I. Протяжённость напева при его повторении от стиха к стиху причёта. Возможны два варианта:

- а) сохранение протяжённости мелодии;
- в) расширение либо сжатие ее протяжённости.

II. Устойчивость стиха:

- а) выдержанный безрифменный стих (размеры 5+5, двухударный стих 8-9-тислоговой нормы);
- в) свободный безрифменный стих, имеющий некоторую периодичность ритмических компонентов; стих расширяется за счёт нанизывания групп в его середине:

Мила ты моя доченька /голубочка сизая/ /

Не понежила я тебя /моя мила доченька/ при своей-
то бедности //

- с) промежуточная разновидность - распатанный стих, сочетающий блоки строк свободного и выдержанного стиха.

III. Форма напева:

- а) одностиховая, которая может иметь, во-первых, слитное

1) Харитонов В.И. Полесская традиция причитания в Полесье на восточнославянском фоне. - В кн.: Славянский и балканский фольклор. М., 1986, с.60.

строение; во-вторых, двухфразовое с различным соотношением фраз: 1) напев может состоять из двух неповторных фраз; 2) из двух повторных фраз, отвечающих полустихиями; 3) - из двух повторных фраз, границы которых не совпадают с границами полустихов ;

в) аморфная (что соответствует I-в), где мелодическим движением отмечены начало и конец построения, в центре - речитация на самом высоком звуке.

IV. Плачевая словообрывная пауза (за словообрывом следует повторение гласного оборванного открытого слога или завершение - опять-таки с повторением оборванного гласного - закрытого слога):

а) если она есть, то может быть расположена, во-первых, в клаузуле ("Ох, подите-ко вы, любимы подру...-(у)женьки"); во-вторых, в начале второй фразы ("Безо поры, бе...-(э)зо времечка"); в-третьих, в первой половине напева ("Ой да шчо за го...-(о)стики да за приезжия"); в-четвёртых, по всему напеву ("Бла...-(а)слови ме...-(э)ня, го...-(о)споди да").

в) плачевой словообрыв отсутствует.

Показатель изменяемости протяжённости напева даёт наиболее крупные ареалы: I-а - от верховий Тёши у Лукоянова к приокским районам и далее - вся заволжско-ветлужская часть Горьковской области; I-в - по рекам Алатырь и Пьяна, в сторону Сурь. Эти территории, вероятно, соотносятся с ареалами владимирско-поволжских говоров северновеликорусского наречия на нижегородских землях. Предполагаю, что этот простой показатель делит причитания на две большие группы в общерусском масштабе.

С показателем I коррелируются показатели II и III, важные для более мелких членений. Так, расхатанный стих локализован в верховьях Алатыри и уступает место свободному стиху по мере движения на восток. Слитные по структуре одностиховые напевы концентрируются по левобережным притокам Ветлуги, а выше Варнавина отчасти переходят на правый её берег. Своеобразная структура несимметричной повторности зафиксирована только в междуречьи Ветлуги и Керженца, симметричной — по волжским берегам; напевы неповторного двухфразового строения встретились по Оке.

Плачевые паузы — свидетельство интеграции двух крупнейших традиций, перехода ареальных признаков за волжский рубеж. При этом в каждой из наиболее крупных зон существуют свои виды пауз. Так, по Пьяне и Алатыри пауза в клаузуле устойчиво показывает окончание периода, а многочисленные мелкие паузы встречаются в напевах, локализованных в районе междуречья Керженца и Ветлуги, выше Варнавина они пропадают. Территориальное членение по показателю плачевого словообрыва слабо увязывается с намеченной выше иерархией и, вероятно, показывает смену систем, управляющих развитием музыкального жанра, перемещение источника историко-культурных переживаний.

Звукоряды напевов причитаний (в подавляющем большинстве нижегородских причетов — микроладовые структуры трихорда или заполненной терции, иногда с субквартой) идентичны в обоих крупнейших ареалах. Преломляясь в мелодиях той или иной местной традиции, эти звукоряды преобразуются в локально характерные напевы под воздействием факторов формостроения и манеры исполнения. Поэтому показатель звукоряда, как и ряд

других, не упомянутых мной, малоэффективен для разграничения ареалов (точнее, их частей), столкнувшихся на территории Горьковской области.

Настоящее исследование проведено на фрагментарном материале и требует уточнения. Подтвердится ли изложенная концепция территориального членения? Если ответ окажется положительным, то в распоряжении музыкальной фольклористики есть надежная точка отсчёта на будущей карте распространения типов русских причитаний.

Н.Д.Борцов

/Горький/

О СПЕЦИФИКЕ НИЖЕГОРОДСКОГО

СВАДЕБНОГО ОБРЯДА

(на примере правобережья и южных районов Горьковской области)

Свадебный обряд Горьковской области отличается богатство локальных разновидностей, обусловленное исторически сложившейся неоднородностью данной этнографической зоны: на территории Нижегородского края, расположенного по обе стороны Волги, наряду с русским населением истари проживали разные народы, объединённые общностью экономических и культурных отношений.

Левобережье Волги, относительно однородное по этническому составу (в районах Тоншаево, Шаранге, Тонкино сохранилось небольшое число марийских деревень), изучено достаточно хорошо: здесь обнаружено три свадебных традиции – Городецкая, Вятская и Заветлужская, наиболее полно исследованная.¹⁾

¹⁾ Березин П.А. Свадьба в Заветлужье. - Горький, 1981.

Правобережье Волги (с примыкающими южными районами) по составу населения более разнообразно: помимо русских здесь живут чуваш, мари, татары-мишары, мордва (эрзя, мокша, теряхане). Их многовековое общение привело к взаимообогащению жизненных и культурных укладов (указанный процесс особенно активно протекал среди мордвы и русских). Это взаимодействие, по-видимому, притормозило формирование устойчивых традиций в свадебном обряде. Так, этнографами дореволюционной поры отмечалась "пестрота" свадебного обряда в Арзамасском, Княгининском, Лукояновском уездах. Это и побудило нас к изучению свадеб в данном регионе.

Накопленный во время фольклорных экспедиций последних семи лет материал привёл к следующему выводу: свадебный ритуал в его старинном виде не бытует в сегодняшней деревне.¹⁾ От хранителей фольклора многих местностей нами было зафиксировано описание отдельных фрагментов и всего обряда (с некоторыми локальными отличиями) от просватанья и до свадебного пира в домах жениха ("горны") и невесты ("отгостки").

Анализ собранного материала показал также, что музыкальная сторона свадьбы имеет существенные пробелы. Утверждая, что музыка издревле сопровождала все этапы свадебной игры, старожилы южных районов Горьковской области не всегда могли припомнить многие обязательные для данных моментов свадьбы напевы.

1) В некоторых сёлах фольклорные ансамбли могут воспроизвести свадебный обряд (как бы в концертном исполнении).

Забвтыми, очевидно, оказались наиболее старые напевы. Иногда образовавшиеся "пустоты" заполнялись "случайными", т.е. не имеющими отношения к свадебному обряду песнями, чаще — позднего слоя. Возьмем, к примеру, просватанье. Напевов, исполнявшихся в вечер приезда сватов в дом невесты, найдено не было. Только в посёлке Тагино фольклорный ансамбль сообщил нам песню сватов "Ждали, ждали, наконец, дождались мы друга", которая по типу мелодического строения и складу многоголосия может быть отнесена к XIX веку.

Проникновение "случайных" песен в обряд объяснимо и другими причинами: внедрялись и оседали "пришлые" песни. Например, если невесту брали из другой деревни, ее родня и гости могли "вплести" в местный свадебный обряд напевы своей стороны (в том числе и свадебные, приуроченные). Впоследствии они переинтонировались: в них привносились элементы местной интонационной и певческой культуры.

В свадебном обряде имеется этап, в котором звучание "случайных" песен было закономерным. Это — свадебный пир: завершающее ритуал действие носило наименее канонический характер, и приуроченные песни (величальные жениху, невесте, родне, свахе и т.п.) перемежались с неприуроченными. Таким образом, записывая ныне образцы, которые сами хранители фольклора относят к "свадьбишным", необходимо выделить именно те, что имеют действительную принадлежность к свадебному обряду. Выявляя своеобразие музыкального языка напевов каждой конкретной свадьбы, следует опираться на те из них, что входят в песенную культуру данной местности.

Исследуя собранный в фольклорных экспедициях материал,

можно заметить, что из всех этапов свадьбы наиболее всего сохранился девишник — две его разновидности. Особый интерес представляет первый вид девишника: к невесте ("сговóренке") собирались подруженьки, невеста "вопила"; плачи в различных местах интонировались по-разному (варьировался и поэтический текст); плач невесты-сироты отличался от плача невесты, имеющей родителей; она пела также обязательную грустную песню ("Река моя, реченька, раскруглое озеро" — с.Юрьево, с.Гагино; "Кинареечка" — с. Большое Жедрино Дальне-Константиновского района; "Вы не сердитесь, подружки, что невесела сию" — с.Малое Сескино). Девушки также пели специальные жалостные ("квелильные") и "долгие" (неприуроченные) песни.

Девишник второго вида — иной по характеру и содержанию: к невесте и подругам приходил жених, к моменту его появления выпекались блины, украшался голубь. В течение вечера звучали различные песни (со второй половины XIX в. — под гармонику). Драматический центр смещался на утро свадебного дня. И тогда невеста "вопила": "Ах, вставайте-ка, милые подруженьки". Далее шли плачи матери, подружек, пелась "Трубонька".

Благодаря своеобразности музыкального склада плачи образуют особую группу среди приуроченных свадебных песен. Богатство и многообразие их мелоса выявляется в сравнении этих напевов с плачами левобережной (северной) свадьбы, в которых можно обнаружить следы формульности (чаще всего интонируется слитное терцовое образование, могущее видоизменяться, но всегда узнаваемое). Большинство плачей правобережья основывается на трихордах в кварте, квинте, на звукоряде, в котором

сливаются два трихорда. (Подобная звуковая основа проявляется в плачах мордовской свадьбы). Встречаются напевы, охватывающие тетрахорд в пределах сексты. Развитию мелодического и ритмического рисунков в плачах присуща большая свобода, и только пристальное рассмотрение каждого напева позволяет найти в нём интонационное ядро, менее всего подверженное варьированию.

Исследование музыкального языка песен нижегородской свадьбы южного региона только начинается, но уже сейчас очевидно, что дальнейшее изучение их мелоса, ритмики, многоголосия и т.п. может обогатить наши представления о русской свадьбе как целостном явлении культуры русского народа.

М.А.Енговатова

/ Москва /

ЗАКАМСКИЕ СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ СО ВТОРИЧНОЙ МЕЛОДИКО-РИТМИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИЕЙ

Предметом нашего внимания является определённый тип свадебных прощальных песен со вторичной композицией, до сих пор в литературе не описанный.

Данные напевы функционируют в Закамье ¹⁾ в контексте свадебного обряда, представляющего собой разновидность северно-русского ритуала с резким контрастом двух его половин. Прощальные песни (по местной терминологии "невестины", "девичьи") начинают петься с первого дня свадьбы, пронизывая вместе с сольной причетью не только цепь прощальных обрядов (во время девешника, ритуальной бани, последнего вечера в доме невесты, прощального стола утром в день венца), но практически сопровождая

1) - территория междуречья Волги и Камы, ограниченная с юга Закамской укрепленной чертой.

все обряды первой половины свадьбы, в том числе запой, рукобитие, традиционные хождения девушек к жениху и т.д. Характерно, что к этому же типу напевов относится также ряд величаний (жениху, жениху и невесте), звучащих в первой половине свадьбы. Таким образом, удельный вес напевов этой группы в местной свадебной традиции очень велик.

Их характерные признаки следующие. Слоговая музыкально-ритмическая форма этих песен является следствием координации напевов с тоническим двухударным девятисложным стихом (2.3.2.). Напевы имеют строфовую форму, которую, начиная со второй строфы, образуют два мелодико-ритмических периода, опирающихся на два стиха. Слоговая музыкально-ритмическая форма каждого периода состоит из трёх неравномерных сегментов. Типологическим признаком ритмических форм является строение среднего сегмента, имеющего в подавляющем большинстве напевов трёхвременное строение с дроблением одного из времён (в связи с четырёхсложным строением среднего сегмента стиха).

Прощальные песни представлены в Закамье многотекстовыми напевами.¹⁾ С точки зрения звуковысотной организации напевы также типологически едины. Их интонационное сходство является прежде всего следствием общности звуковой шкалы, в которой реализуются напевы. В первом мелодико-ритмическом периоде это секста, ограниченная сверху 6, снизу I ступенями лада.

¹⁾ Политекстовые напевы в данной традиции встречаются в другой типологической группе песен, тексты которых совмещают признаки силлабического и акцентного стихосложения, а напевы имеют равносегментную ритмику; они исполняются на свадьбе во время встречи двух сторон — жениха и невесты, — например, на запое, рукобитье, при приезде свадебного поезда и т.д.

Во-втором мелодико-ритмическом периоде она расширяется вниз до септимы или октавы при сохранении верхней границы амбитуса напева. Интонационная общность напевов формируется также тем, что в качестве опорных звуков и созвучий в них выступают звуки и комплексы одних и тех же ступеней лада - I, II, III, 4, 5. Вместе с тем, в каждом напеве эти звуки и терцовые комплексы выступают в новой комбинации. Мелодическое развёртывание в большинстве песен на протяжении всего ритмического периода непрерывно и образует единую волну, обрисовывая иногда довольно сложный, но нечленимый мелодический контур.

Вторичные ритмические композиции возникают в части таких напевов как следствие цезурирования напева внутри одного ритмического периода. В закамских свадебных песнях встречается три формы цезурирования напевов:

1) расчленение цезурой одного или обоих ритмических периодов на два относительно равных построения, при этом девятисложный стих преобразуется в две пятисложные группы;

2) появление цезуры в момент второго ритмического икта на седьмом слоге стиха;

3) появление цезуры в момент первого ритмического икта на третьем слоге стиха (наиболее редко встречающаяся форма).

В результате цезурирования в напевах образуется до четырёх самостоятельных ритмических построений, которые имеют, как правило, устойчивые ритмические формулы. Вместе с тем, типовая ритмическая форма периода сохраняется.

Не всегда наличие ритмической цезуры приводит к коренному преобразованию мелодического контура. Но в части напевов ритмическое цезурирование сочетается с глубоким мелодическим цезурированием, результатом чего является образование самостоятельной вторичной мелодической композиции. В этом случае при расчленении периода на две половины (первая форма ритмического цезурирования) в нём образуются два мелодических построения, каждое из которых приобретает форму завершённой мелодической ячейки. Начальная ячейка первого периода кончается основным опорным тоном или терцовым созвучием первой ступени лада. Во втором периоде в момент мелодико-ритмической цезуры (третья четверть формы, точка золотого сечения) чаще всего происходит переинтонирование опорного тона или созвучия, в качестве которого выступает комплекс второй ступени.

Утверждение опорного тона I ступени лада в конце первой мелодической ячейки в ряде напевов столь значительно, что приводит к восприятию его исполнителями в качестве финального тона мелострофы и перенесению сольного запева "внутрь" формы, в её вторую четверть. Так, среди закамских свадебных прощальных песен появляется обширная группа напевов чрезвычайно оригинального строения — с "внутренним" запевом. Характерно, что наличие столь специфического явления принципиально не изменяет напевы, сохраняющие перечисленные выше типологические признаки.

Значение напевов данного типа выходит за пределы закамской традиции. Картографирование этого явления поможет, вероятно, обрисовать территорию, на которой в типологически северных напевах свадебных песен происходят процессы, характеризу-

ющие их тяготение к южным (в частности, окским) традициям.

Т.М.Ананичева

/Москва/

РИТМИЧЕСКИЙ СКЛАД РУССКИХ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН ПРИСУРЬЯ

Бассейн реки Суры и ее наиболее крупных притоков Пьяны, Алатыря, Барыша, Изны включает в себя часть территорий Горьковской, Пензенской, Ульяновской областей РСФСР, а также Мордовской АССР и Чувашской АССР. Здесь в тесном соседстве расположены русские, мордовские, чувашские и татарские села. Многовековое общение местных жителей привело к взаимопроникновению их музыкальных культур.¹⁾ В данном случае объектом нашего исследования стали напевы традиционных свадебных песен, записанных в русских селах бассейна реки Суры и ее притоков.

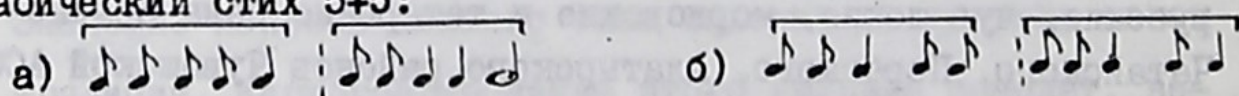
Напевы русских свадебных песен Присурья принадлежат к формам временной организации, их ритмические структуры опираются либо на тонический, либо на силлабический стих. Ритмические типы подавляющего большинства напевов свадебных песен характеризуются полифункциональностью, поэтому при выявлении их типологии наиболее целесообразно учитывать структуру стиха, лежащую в их основе, а не обрядовую функцию.

1) — Фольклорными экспедициями ГМПИ им.Гнесиных были обследованы русские, чувашские, мордовские и татарские села Красно-Четайского, Порецкого, Алатырского районов Чувашской АССР, Лукояновского, Починковского, Больше-Болдинского районов Горьковской области, Ардатовского, Атяшевского, Дубенского, Больше-Березниковского, Кочкуровского районов Мордовской АССР, Никольского, Сосновоборского, Кузнецкого районов Пензенской области, Сурского, Карсунского, Инзенского, Барышского районов Ульяновской области.

Одну из наиболее многочисленных групп традиционных свадебных песен составляют напевы, ритмические структуры которых опираются на девяти-, реже восьмислоговой двухударный тонический стих. Песни этой группы поются невесте, жениху, свахе, супружеской паре из числа гостей при встрече свадебного поезда. Наиболее стабильными элементами их ритмических структур являются первый двухслоговой и третий трехслоговой сегменты. Анакруза при этом либо спондеическая $\overline{\text{♩} \text{♩}}$, либо ямбическая $\overline{\text{♩} \text{♩}}$; как исключение, встречается хореическая анакруза. Наиболее распространёнными формами клаузулы являются дактилическая $\overline{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}$, трибрахическая $\overline{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}$, форма типа кретика $\overline{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}$, реже — анапестическая $\overline{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}$. Устойчивостью характеризуются и временные соотношения ударных и предударных слогов стиха. Средние сегменты анализируемой слоговой музыкально-ритмической формы имеют более десяти разновидностей ритмических ячеек.

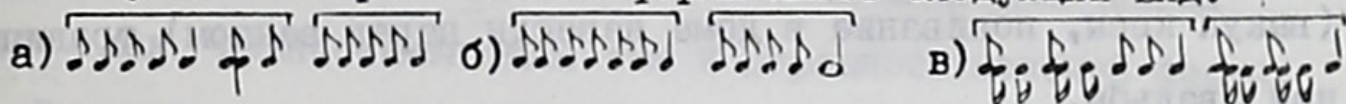
Вторая группа напевов родственна первой, но объединяет меньшее число напевов. В нее входят песни, исполняемые жениху, невесте, свату, холостому парню, а также ряд плясовых свадебных песен. Напевы этой группы имеют ритмическую структуру "Камаринской", опирающуюся на II-слоговой тонический стих.

Третью группу составляют песни, обращённые к родителям невесты на запое, величальные жениху, женатым и холостым гостям, песни встречи поезжан, проводов невесты и жениха. Напевы этой группы имеют цезурированные формы, опирающиеся на силлабический стих 5+5:



Четвёртая группа объединяет песни, исполнявшиеся невесте, жениху, дружке. В их основе лежит силлабический стих 7+5 и 5+3,

слоговые музыкально-ритмические формы имеют следующий вид:



Кроме песен, вошедших в перечисленные группы, в Присурье бытует большое количество иных, имеющих более ограниченные обрядовые функции. Напевы этих свадебных песен координируются с меньшим числом текстов. Ритмические структуры этих песен представлены либо равносегментными, либо цезурированными формами.

Функциональная неоднозначность местных свадебных песен и многообразие ритмических структур, характерных как для северных, так и для западных и южнорусских традиций, могут быть объяснены условиями формирования местной песенной культуры, складывавшейся в результате контактов различных переселенческих групп.

Е.М.Шипкина

/Астрахань/

СВАДЬБА НИЖНЕГО ПОВОЛЖЬЯ

Песенная региональная система Нижнего Поволжья относится к традициям позднего формирования, складывавшимся в результате контактов различных переселенческих групп. Исторические условия становления местной традиции обусловили её сложность, много-составность, соединение в ней стилевых признаков, свойственных различным, типологически несходным песенным системам.

Так, свадебный обряд Нижнего Поволжья ¹⁾ сочетает черты

¹⁾ Данное исследование проведено на материале, записанном при обследовании 67 сел в Волго-Ахтубинской пойме и дельте Волги (Астраханская область); при этом проанализировано около 70 описаний свадебного обряда и свыше 300 напевов свадебных обрядовых песен.

как севернорусской (ритуальная баня), так и южнорусской (выкуп косы, повивание в доме невесты перед венцом) традиционной свадьбы.

Общей для всего региона является последовательность основных этапов ритуала:

- 1) сватовство;
- 2) договор двух сторон ("запой", "богомолье", "кладка", "своды");
- 3) "вечорки", "девишник";
- 4) обряды утра свадебного дня (в доме невесты): хождение на кладбище, ритуальная баня, "повивание";
- 5) прибытие поезжан и выкуп косы;
- 6) обряды вечера свадебного дня (в доме жениха): "брачный вечер", "горной", "дары";
- 7) обряды второго дня: "ряженье", "поиски тёлки", хождение "на поклон", "на блины", "отзывный вечер", "опохмелки".

Состав музыкальных жанров местной свадьбы стабилен на всей территории региона. Это плачи; "опевальные" невесте; величальные и корильные; песни, комментирующие обряд.

Напевы "опевальных" песен представляют типологически однородную группу; они относятся к формам неравносегментной организации и координируются с 9-II-сложным тоническим стихом.

Группу величальных и корильных песен характеризуют:

- 1) цезурированные напевы, координирующиеся с силлабическим стихом 4+4+3 и 3+4;
- 2) напевы равносегментной формы (с 5-временным сегментом), координирующиеся с 9-II-сложным тоническим стихом;

3) напевы, координирующиеся с 8-9-сложным тоническим стихом как равносегментной, так и неравносегментной формы.

В группу песен, комментирующих обряд, вошли:

1) песни с цезурированными напевами, координирующимися с силлабическим стихом 7+5 и 6+6;

2) песни с напевами равносегментной формы, координирующимися с силлабическим стихом 4+4 и 5+5.

Все формы этой группы функционально закреплены в местном свадебном ритуале.

Свадебные плачи Нижнего Поволжья нестабильны по структуре.

Отличительной чертой местной свадьбы, связанной с историческими условиями формирования песенной системы Нижнего Поволжья, является отсутствие в ней общерегиональных напевов. Все они, кроме распространённых повсеместно плачей, имеют узколокальную специфику.

Можно отметить лишь некоторые общерегиональные особенности, касающиеся звуковысотной организации свадебных напевов, в частности, значительную роль разного рода ангемитонных образований, а также преобладание секундово-квартовых оппозиций опорных звуков в ладовой структуре напевов.

Анализ свадебных напевов выявил локальные зоны преобладания различных типов многоголосной фактуры: функционального двухголосия в верховых районах Волго-Ахтубинской поймы, одно- и двухрегистровой гетерофонии на левобережье Ахтубы, а также ряд переходных и смешанных форм в отдельных локальных традициях.

Т.И.Калужникова

/Свердловск/

СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ И ПРИЧИТАНИЯ СРЕДНЕГО УРАЛА

Средний Урал как фольклорный регион ещё не исследован всесторонне. Одной из важнейших проблем, стоящих сегодня перед уральской музыкальной этнологией, является проблема собирания и изучения обрядовых жанров фольклора, в значительной степени определяющих особенности и местного песенного стиля. Из традиционных обрядовых жанров на Среднем Урале наиболее широко известны свадебные песни и причитания, в настоящее время почти не изученные.

Наша задача — охарактеризовать свадебные песни и причитания, записанные в последние годы в одиннадцати районах Свердловской области.

В исследовании среднеуральского свадебного фольклора автор считает целесообразным:

1) сосредоточить главное внимание на рассмотрении формульных (политекстовых — по Е.В.Гиппиусу) напевов, составляющих интонационную основу традиционной свадьбы;

2) анализ формульных напевов проводить в русле типологического метода современной фольклористики, опираясь на понятие песенного типа, которое включает в себя характеристику структуры и формы стиха, ритмической и мелодической форм напева при ведущем значении ритмико-синтаксических параметров;

3) учитывая приуроченность свадебных песен и причитаний к определённым этапам действия, установить их функции в драматургии целого.

Анализ имеющихся в нашем распоряжении материалов выявляет характерность для среднеуральской свадьбы трех групп напевов одной причётной и двух песенных.

Причитания исполняются коллективно и могут бытовать в одном населённом пункте в "крутой" и "пологой" версиях. Их типовые черты: десятисложный стих, сочетающий признаки как то-нической /двухударность с анапестической анакрузой и дактилической клаузулой/, так и силлабической /5+5 слогов/ организации; цезурованный слогоритмический период, состоящий из двух разных ритмических построений; ладомелодический каркас, нередко основанный на терцово-квинтово-трезвучном соотношении опор; стиховой принцип в организации текста и напева.

Первая группа песенных напевов близка описанной причётной. Для неё характерны двухударный тонический стих восьми-девяти-слоговой нормы с анапестической анакрузой и дактилической клаузулой; нецезурованный слогоритмический период; доминирование стиховых форм в тексте и напеве; индивидуальность ладомелодической формы в большинстве образцов.

Песенные напевы второй группы координируются со стихом силлабической организации с разными слоговыми нормами /5+5, 6+6, 7+7, 7+5/, причём в каждом населённом пункте ведущей является одна из структур. Напевы относятся либо к формам временной организации, либо к равносегментным формам. Напев и текст, как правило, имеют строфовую организацию при разнообразии мелодической композиции напевов.

Стилистика названных групп напевов оказывается функционально значимой в обряде. Проявляется это в том, что каждая группа родственных напевов служит воплощению одной из драма-

тургических линий традиционной уральской свадьбы. Одна из них связана с прощанием невесты с отчим домом, волей. Другая — с контактами двух родов.

"Прощальные" обряды, такие как "вытьё зорь" от просватанья до венца, баня и обряды невесты-сироты в предсвадебный день, утреннее бужение невесты, раздача "девьей красоты", расплетание косы, отказ невесте от хлеба-соли в родительском доме, благословление к венцу в день венца, сопровождаются причётными и близкими им песенными напевами, причём в наиболее драматичные, кульминационные моменты звучат причитания. Характерно, что музыкальный материал довенечной части свадебного ритуала включает очень немного неформульных напевов и вовсе не содержит песен других жанров / не свадебных, но включаемых в свадьбу/. Это способствует его интонационной целостности и благодаря этому особой роли в музыкальной драматургии.

Вторая драматургическая линия, связанная с контактами двух родов, прослеживается в следующих этапах свадебного обряда: на просватанье, обручении, во время приезда свадебного поезда, чтобы ехать к венцу, на праздничном столе в доме невесты, во время "окручивания" молодой, на застолье у жениха, в обрядах второго дня свадьбы. Здесь звучат напевы второй группы, к которым могут присоединяться также неформульные свадебные напевы и даже вторично приуроченные образцы других жанров (хороводные, лирические, частушки).

Приведённые наблюдения — итог первоначального этапа в изучении свадебного фольклора Среднего Урала. Его дальнейшие задачи состоят в фиксации свадебного обряда на всей территории Среднего Урала, составлении каталога песенных и причётных напевов уральской свадьбы и их картографировании.

О.Ю.Бобрышёва

/Челябинск/

СВАДЕБНЫЙ ОБРЯД МИАССКОГО РАЙОНА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

Территория, входящая ныне в Челябинскую область, издавна была известна под названием Исетского края. Коренное население составляли башкиры, мещеряки, татары, калмыки. Русские стали появляться здесь с 17 века. Первый миграционный поток состоял из крестьян Северного Поморья, Прикамья, Верхнего и Среднего Поволжья. Вторым составили выходцы с Украины, Дона /казаки/, Центральной России. Третий — переселенцы из центральных и южных губерний России /Рязанской, Тамбовской, Смоленской, Нижегородской/. Третья миграционная волна была связана со строительством военных крепостей в 18 веке, а также развитием горнозаводской промышленности.

Однако близкое соседство различных культур не привело к их смешению. В окрестностях Миасса в 17-18 веках сталкиваются два основных миграционных потока — северный и южный, поэтому в песенных традициях отдельных населённых пунктов преобладают либо северные, либо южные черты. В местах наиболее старых русских поселений преобладают северные черты материальной и духовной культуры.

Нами обследовано семь наиболее старых сел Миасского района. Единый стиль местного пения был сформирован здесь под влиянием севернорусской песенной культуры. Элементы песенных традиций других регионов России, привнесённые сюда в более позднее время, представлены незначительно.

В настоящее время местная традиционная музыкальная культура в значительной степени утрачена. Свадебный обряд уже давно ушёл из активного бытования, лишь иногда на деревенских свадьбах звучат величальные плясовые песни. Тем не менее нам удалось записать около 80 свадебных песен и выяснить этнографическую сторону свадебного обряда по воспоминаниям исполнителей.

Местный свадебный ритуал включал следующие основные этапы:

1) досвадебный / в него входят: просватанье, девичьи вечера, последний ужин в доме отца накануне дня венчания/;

2) второй этап – наиболее драматический, насыщенный различными событиями /прощание невесты с семьёй, ритуальная баня, расплетание косы, одевание к венцу/;

3) свадебный пир в доме жениха, который происходит в день венчания.

Основные свадебные чины:

со стороны жениха – "тысячка", "большой" крестный; первая сваха – "коренная", вторая сваха – "пристяжная";

со стороны невесты – также две свахи; роли "коренных" свех часто принадлежат крестным жениха и невесты;

друзки, среди которых выделяется старший дружка;

родственники жениха и невесты называются "свадебьянами", а все посторонние, не приглашённые на свадьбу, – "почеглазниками".

Каждый из этапов свадьбы связан с определёнными музыкальными жанрами: собственно свадебными, к которым относятся причёт, прощальные и величальные песни, а также иные (хороводными, плясовыми, лирическими), приуроченными к свадьбе.

Музыкальное наполнение основных этапов ритуала следующее:

I этап - хороводные и лирические /на девичьих вечерах/, а также свадебные прощальные /во время ужина/;

II этап - причеты невесты, её матери, подруг /при расплетании косы/, прощальные песни, величальные /после приезда свадебного поезда/;

III этап - преобладают величальные песни, для которых характерно наличие политекстовых напевов. Кроме того, в это время исполняются также различные хороводные и плясовые песни.

В ансамблевых формах исполнения свадебных песен отмечено два типа фактуры:

1) терцовое двухголосие ленточного типа с выделением в запеве солирующего нижнего голоса;

2) дублирование тонким голосом в октаву партии нижних голосов.

Л.Л.Куприянова

/Москва /

СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ ОРЛОВЩИНЫ

В РЕПЕРТУАРЕ ДЕТСКИХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ГРУПП

Торжественность и красота свадебного обряда с давних времён не только привлекала внимание детей, но и служила поводом к игре в свадьбу - с куклами, изображающими основных действующих лиц, с пением отдельных свадебных песен.¹⁾

¹⁾ Левина Н.М. Кукольные игры в "свадьбу" и "метище". -

В кн.: Крестьянское искусство СССР. Л., 1928, с.201-204.

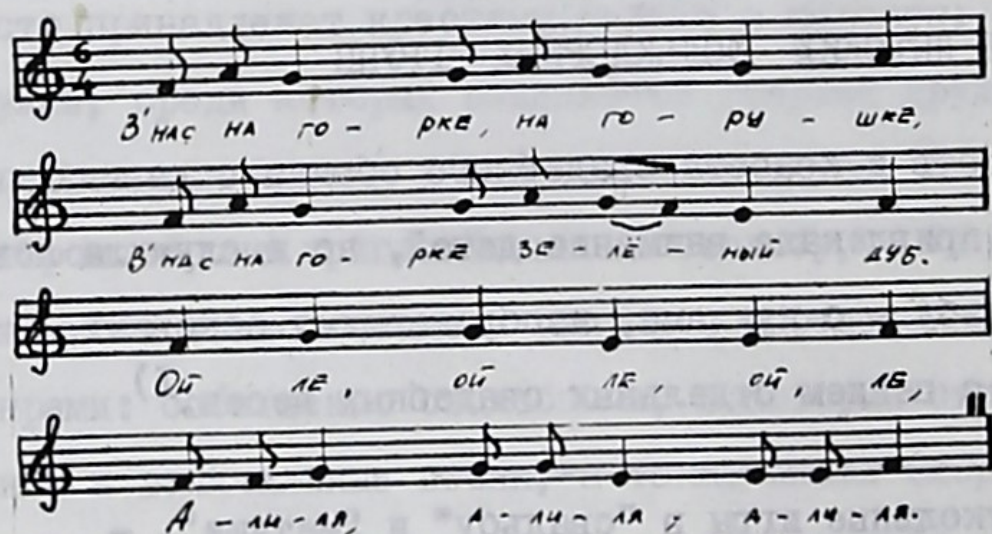
И по сей день образная яркость, самобытность и красочность свадебных песен Орловщины могут найти отклик в любой фольклорной детской группе.

Наиболее простые по структуре песни становятся прекрасным материалом для освоения детьми. При этом обучаемые не только получают представление о родном музыкально-поэтическом языке, но и имеют возможность проявить творческую инициативу, найти "свой" вариант напева в рамках данной традиции.

Процесс освоения песни складывается из следующих этапов:

- 1) декламация текста нараспев с соблюдением ритмического рисунка - освоение ритмо-слоговой структуры песни;
- 2) определение общего звукоряда и места расположения стабильных и варьируемых звуков;
- 3) пропевание в унисон одного за другим нескольких вариантов основного напева с различным текстом;
- 4) поиск / в индивидуальном порядке / своих вариантов напева;
- 5) попытка соединения вариантов напева в рамках гетерофонной фактуры.

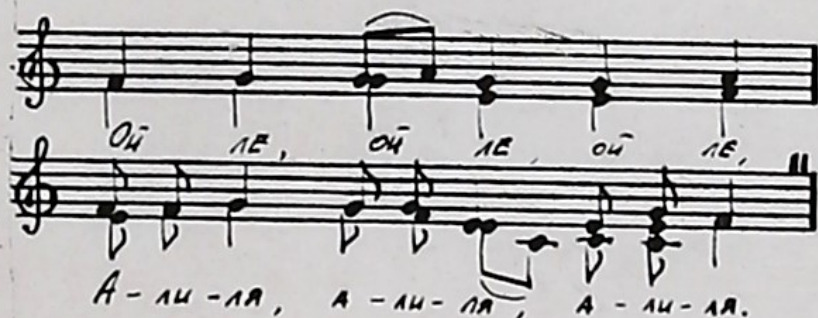
В качестве примера приведём свадебную величальную песню:



В данном случае припевную часть строфы очень полезно использовать в качестве упражнения для распевания. Одновременно с подготовкой голосового аппарата к пению дети знакомятся с ритмической и интонационной основой напева.

Далее работа над песней идёт по приведённому выше плану. Большим подспорьем в работе руководителя группы является фонограмма исполнения песни в оригинале и семиканальная её нотация. Материалы подлинника дают возможность определить допустимые границы искомых вариантов.

После ряда практических занятий, на которых шёл поиск вариантов, припевная часть партитуры сложилась следующим образом:



При отборе свадебных песен для детей большое внимание следует уделить доступности как поэтического, так и музыкального текста.

В работе над поэтическим текстом применяется сокращение наиболее сложных для восприятия фрагментов, замена их более подходящими вариантами, наконец, попытка сочинения новых вариантов с сохранением ритмоструктуры оригинала.

Разобраться в элементах музыкального текста помогают разного рода творческие задания, фиксирующие внимание на ритме, ладо-интонационной структуре, фактурных особенностях.

В условиях работы детских фольклорных групп включение в репертуар свадебных песен существенно обогащает его, даёт возможность детям приобщения к истокам национальной культуры

