

Б. Б. ЕФИМЕНКОВА

О МУЗЫКАЛЬНОМ СКЛАДЕ ПРИЧИТАНИЙ ВОСТОЧНЫХ РАЙОНОВ ВОЛОГОДСКОГО КРАЯ

«Сколько людей с колыбели до смерти провели с каждой из исконных народных мыслей-интонаций, сложившихся в любимые мелодии. Никогда не «стирающиеся», они свидетельствуют глубже и неизгладимее, чем старинные монеты, о пережитом человеческом, ибо интонируют они былы души, интонируют всегда свежо, всегда эпически прекрасно...»

(Б. Асафьев)

1.

Причить, плач, причет, причитание, гоношение, вопль — различные названия одного и того же жанра, который служит для выражения горестных, порою трагических переживаний, настроений, ситуаций.

Плачи свадебные, завоенные, бытовые лирические, гоношения по умершим всегда были тесно связаны с повседневной жизнью народа, всегда отражали социальные отношения и верования, свойственные той или иной эпохе.

Общественная функция причиты оказала решающее влияние на формирование жанра.

Древнейшая из известных нам разновидностей плача — причитание по умершему — существовала, очевидно, уже в период доклассового общества, в то далекое от нас время, когда над каждым довлело коллективное мировоззрение, психология общины, выражавшаяся в верованиях, обычаях, языке.

В силу законов ассоциативного мышления напевы причитаний, как и других древнейших песенных жанров, прикреплялись не к тому или иному тексту, а к общественному назначению. Связь напева с определенным общественным явлением и определенной родовой группой привела к стабилизации напевов плачей по умершим в устойчивых формулах, подобных формулам заговора. От точности их воспроизведения

зависела, по верованиям древних, успешность обрядового действия.

Конечно, с развитием общества природа причети усложнилась, но ее уставной характер — как общей и обязательной для всех формы выражения горя — сохранился. Ведь возникшие позднее свадебные причитания тоже в значительной степени были продуктом общественных отношений эпохи феодализма, в которых главенствующую роль играли экономическая, социальная структура и мировоззрение сельской общины.

Вековой традиционный мирской уклад всегда определял содержание и форму причитаний, устойчивость их поэтических и музыкальных средств выражения. И, может быть, не случайно в восточных районах Вологодского края, где в силу особенностей исторического развития сельская община сохранила свою силу и влияние в несоизмеримо большей степени, чем во многих других частях русской этнической территории. — плачи распространены повсеместно до сих пор во всем богатстве их разновидностей.

Впервые вопрос о связях песенных форм с социальной средой и бытовым укладом русской народной жизни затронул С. Капустин еще в 80-х годах прошлого века¹. После его небольшой и во многом наивной, поверхностной статьи только Б. Асафьев вновь поднял эту проблему, объясняющую специфику многих жанров народного творчества.

По утверждению Асафьева, общность работы, игр, интересов, переживаний находит отражение в ритмах и интонациях на пева, который становится не только «эмоционально понятным каждому сочлену данной социальной группы»² но и превращается в необычайно стойкое звуковое образование — символ определенных жизненных явлений и чувствований. «В их ритмах люди ощущают свои жесты, позы и движения во время знакомой им всем работы и игры; в мелодической сопряженности тонов, содержащей исконные попевки и не менее исконные комбинации их, социально сроднившиеся группы лиц испытывают, вследствие одинакового раздражения, одинаковые чувства. Благодаря такого рода естественному отбору в мелосе и ритме песен не остается ничего субъективно-личного»³.

Подобные напевы отвечают потребности любого человеческого общества в таком музыкально-интонационном языке, который был бы понятен каждому и необходим для передачи

¹ С. Капустин. «Законы строя русской народной песни в связи со строем общинной жизни русского народа. Известия РГО, т. XX, вып. 2, 1884.

² Б. Асафьев. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.—Л., 1965, стр. 105.

³ Там же.

другим своего душевного состояния, для вызова общего настроения, сопереживания, сочувствия в беде, согласия усилий в работе. Потребность эту Асафьев считал более насущной, чем «чувство красоты и художественная идеология»¹.

Напевы причитаний по умершим в восточной части Вологодчины несомненно относятся к этому типу и являются формулами большого внутреннего обобщения. В практике своего использования — в повторяющихся из поколения в поколение сходных ситуациях — они были определенным образом осмыслены и превратились в символы конкретных явлений и сопутствующих им переживаний.

Следствием этого должна была явиться неизменность, формульность основных музыкальных попевок причета, которая стала одной из особенностей его художественной формы.

Сам напев вологодских причитаний по своему образному строю не отражает всю глубину связанных с ним чувствований. При первом знакомстве поражает скучность его музыкально-выразительных средств. Тем не менее на огромной территории короткая ниспадающая попевка в объеме терции, иногда кварты, повторяясь с поразительной неизменностью у разных исполнителей, производит почти мгновенное воздействие на окружающих. Даже при воспроизведении плача для записи редко кто из исполнителей и слушателей может удержаться от слез.

Секрет воздействия напева не только в его музыкальной образности, экспрессии выражения, но и в его формульности, в его теснейшей и многовековой связи с определенными жизненными явлениями. Каждый член общины с детства усвоил вместе с напевом все разнообразие ассоциаций, пробуждающихся в сознании при исполнении напева плача, который стал символом пережитого не только отдельной личностью, но и рядом поколений. Он — хранилище родовой памяти, сигнал для определенного психологического эмоционального возбуждения, в результате которого целые группы лиц испытывают одинаковые чувства, впадают в уже знакомое душевное состояние вплоть до его внешних проявлений — поз, жестов, движений.

Задача, роль напева как символа глубокого обобщения определила его характерные черты: интонационную устойчивость, лаконизм, обобщенность, отсутствие непосредственной связи с образным содержанием текста, простоту, порою даже некоторую примитивность музыкальных средств выражения.

Общественная функция плача отвела неодинаковые роли двум его важнейшим компонентам: напеву и тексту — и тем

¹ Там же, стр. 113.

определенную качественную разность их эстетической природы, художественных и стилевых черт.

Поскольку именно напев способен воздействовать более обобщенно, чем текст (в силу специфики музыки как искусства), он целиком принимает на себя символическую функцию. Но художественное воздействие не может ограничиться только символической обобщенностью. Природа поэтического искусства ставит иные задачи, требует конкретности выражения. И эту художественную конкретность, художественную правду плач обретает через текст.

Конечно, и в тексте есть традиционные сюжетные мотивы, образы, и в текстах происходит отбор и закрепление определенных поэтических формул, приемов композиции (особенно в связи с действием). Но тексты подвижнее, изменчивее напевов хотя бы потому, что тесно связаны с конкретными ситуациями и людьми, с их индивидуальными особенностями. Напев — нечто данное и величное для певца, текст — возникает в результате личного творчества, импровизации — с большей или меньшей степенью использования традиционных приемов. Все известные вопленицы были прежде всего выдающимися поэтессами, и их находки становились образцами для подражания.

В Вологодском крае обращает на себя внимание тот факт, что мастерицы причета, создававшие развитые тексты, варьировали напев в гораздо меньшей степени, чем рядовые исполнительницы, известные скорее как певицы, нежели как плачени. Так, Федора Дмитриевна Каракова (д. Калинино Никольского района), от которой мы записали разнообразные по содержанию плачи, связанные не только с ее жизнью, но и с жизнью соседей, — от плача к плачу, от строфы к строфе повторяла с поразительным постоянством напев-формулу причета. Прасковья Петровна Подольская (д. Большое Оксилово Никольского района), спевшая нам замечательные по красоте колыбельные песни, свадебные песни-причитания, — человек, одаренный именно музкально, даже на протяжении одного небольшого плача непрерывно варьировала его мелодию, не выходя, однако, за пределы формулы, не разрушая ее. Она считала себя рядовой плачей, — «как все», — так же относились к ней и окружающие.

Постоянство напева и изменчивость текста приводят к мысли о самостоятельной выразительности их, об отсутствии образных связей (кроме, разве, самых общих) между текстом и формой его интонирования.

Вологодские плачи дают такую картину: напев — скромная, лаконичная, устойчивая формула. Текст — необычно развитая именно с художественной стороны, красочная, подвижная часть плача, с тонкой детализацией и богатым арсеналом всевозможных поэтических средств выразительности — высо-

кая (если не высшая!) ступень художественного творчества народа, воплотившая его необычайную талантливость, тонкость душевной организации, многообразие, богатство внутренней жизни.

Напев и текст воспринимаются как явления качественно разные по своей художественной природе. Аскетизм, примитивизм первого¹ ярко контрастирует богатству, сложности красок второго, как бы соединяя несоединимое — искусство начальной, далекой ступени эстетического освоения человеком действительности и традицию более поздних времен, (двух-трех последних столетий) с дифференциацией, тонкостью художественной выразительности.

Конечно, лаконизм и некоторая обобщенность напева свидетельствуют не столько о его древности как такового (подобные соображения гипотетичны), сколько о привнесенной из этой древности основной функции — служить сигналом к пробуждению тех самых переживаний и чувств, которые связываются каждым поколением с напевом, обогащая его ассоциативно, которые растут и углубляются вместе с развитием человеческого общества и которые вызывают к жизни все новые и новые поэтические краски.

Таким образом, текст обогащается через развитие своих средств выразительности. Напев, оставаясь неизменным, расширяет непрерывно сферу своего эмоционального воздействия через рост связанного с ним круга ассоциаций, чувств, переживаний, которые текст никогда не исчерпает до конца, ибо неисчерпаемо многообразие душевного мира человека.

2.

Музыкальный анализ одиночных гоношений² раскрывает по-иному проблему соотношения слова и напева в плаче. Если по своему образному строю напев и текст выступают как явления разного эстетического порядка, то их форма, ритмика, особенности интонирования говорят о теснейшей структурной связи этих двух компонентов причета.

Очевидно, и в тексте, и в напеве многовековой практикой закреплены единые композиционные принципы, которые позволяют почти без изменения и очень органично, легко соединять типовой напев с множеством текстов, отвечающих всему разнообразию характеров, темпераментов их создателей и исполнителей.

¹ Речь идет о напевах похоронных плачей, чья формула лежит в основе и песенных групповых свадебных причитаний.

² В восточных районах Вологодской области существуют два типовых напева причета: для одиночного гоношения (по умершим, рекрутам, плачи невесты на свадьбе) и для группового свадебного причета подружек невесты.

Композиционные принципы усваиваются в народной практике как непременные признаки самого жанра причета. Хорошая плачевая легко импровизирует текст по любому слухаю, для этого она обладает не только запасом традиционных поэтических мотивов и оборотов, но имеет достаточно тренированное ухо, чуткое к определенной ритмической организации слова. (Поэтому, между прочим, темы и сюжеты сегодняшнего дня легко проникают в традиционный жанр, не разрушая его формы).

Важность осознания закономерностей формы интонирования стиха прекрасно понимали и сами исполнительницы причетов. Одна из них, Прасковья Петровна Подольская (д. Большое Оксилово Никольского района) убежденно сказала: «А кто и нисколько не умеет. У него и горя много, да сложения не знает».

Основными правилами «сложения» вологодских гоношений, важнейшими особенностями их типового напева служат, во-первых, мелодическое движение от вершины-источника (терции лада) к нижнему опорному тону; во-вторых, устойчивая норма песенных слогов и соответственных им счетных музыкальных времен в напеве плача (варьирование количества слогов и соотношения длительностей на слог крайне незначительно и не нарушает общего принципа композиции, постоянной временной протяженности напева); в-третьих, устойчивость ритмической организации стиха, ее строгое соответствие певческой форме.

Напевы-формулы одиночных плачей, распространенных в бассейнах рек Юга и Сухоны¹, имеют ряд настолько сходных черт, что выступают как варианты единого типового напева.

Его отличительные признаки: узкий объем (терция, реже кварты за счет опевания устоя), нисходящий тип движения мелодии от вершины-источника (терции лада), речитационно-силлабический склад (каждому слогу соответствует звук, внутрислоговая попевка из двух-трех звуков изредка приходится только на начальный возглас), односторочная форма напева постоянной временной протяженности, опирающаяся на равнослоговой стих, теснейшая связь с речевой интонацией, проявляющаяся как в музыкальной ритмике, отражающей стиховой ритм (отсутствие внутрислоговой мелодики, преобладание триольных или трехдольных ритмических оборотов), так и в нечеткости интонирования, нестабильности ладовых степеней (колебания терции, понижение II ступени).

Каждый район вносит и свои местные черты в напев-формулу. Наиболее простой его вариант распространен в Никольском районе: девяти слогам стиха соответствуют девять зву-

¹ В Никольском, в северо-восточной части Бабушкинского и в Нюксенецком районах области.

ков напева. Это короткая речитативная фраза, не обрамленная, как обычно, длительными устоями — терцовым в начале и тоникой в конце; возглас «ой!» слит и с музыкальной, и с поэтической формой:



Энергия развертывания напева — одно усилие, одно дыхание, один всплеск, который начинается с толчка, со своей вершины, — короткое и яркое «интонационное *diminuendo*», выраженное и нисходящей мелодической линией, и динамикой интонирования. Еще Асафьев говорил о дыхании, как о направляющем факторе мелодического движения, о том, что им определяется длительность фразы и у голоса, и у инструмента¹. В плачах это выступает особенно наглядно. Все певицы интонируют начало напева энергично, тогда как его завершение идет уже как бы на выдохе. И каждая варьирует степень замедления (темповое *diminuendo*, и величину заключительной паузы, которая подготавливает повторение напева.

Типовая схема напева чрезвычайно проста, логика его развертывания обнажена. Неизменность ритмического рисунка оставляет очень небольшие возможности для мелодического варьирования в терцовом диапазоне.

Некоторые певицы делают попытки расширить в развертывании напева его звуковой объем за счет опевания верхнего опорного звука лада.

Несколько иной вид имеет типовой напев гоношения в д. Калинино. Он завершается на II-й ступени, что делает плач более непрерывным: неустойчивое окончание как бы вводит в повторение мелодии причета.

Исполнительница его — Каравчова Ф. Д. — одаренная поэтесса, повторяла этот напев с редким постоянством от плача к плачу. Его варианты единичны, а между тем причеты Каравчовой достигают иногда 80-ти и более стихов!



В причтаниях Никольского района обращает на себя внимание свобода ладового наклонения: терция типового напева колеблется у различных певиц. Одни интонируют ее как большую, мажорную (Барболина, Каравчова), другие как ма-

¹ Б. Асафьев. Речевая интонация. М.—Л., 1965, стр. 20.

лую (Подольская). Эти колебания терции, вообще типичные для плача, иногда происходят у одной и той же исполнительницы и даже в рамках одного причета.

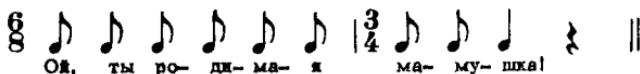
В основе напева-формулы одиночного гоношения Никольского района лежит девяностоговой стих с тремя дактилическими стопами:

Ой, на крутую могилушку
Ой, нет дорожки, тропиночки,
Ой, нет следочка единого.

Напев, в котором каждому слогу соответствует звук, повторяет этот стиховой ритм, но с одной особенностью — с дополнительным ударением на последнем слоге.¹ Поэтому триоли или группы по $\frac{3}{8}$ (в размере $\frac{6}{8}$), отвечающие дактилическим стопам стиха, во второй половине напева исчезают и дактилический ритм сменяется хореическим. При этом интонирование трех последних слогов стиха нередко замедляется, длительность каждого слога возрастает, что уравновешивает во времени обе половины напева (см. пример № 2).

Возникает четкая и симметричная ритмическая формула, в которой и первая, и вторая части содержат по два ударения:

3.



Она-то и лежит в основе типового напева одиночных гоношений по умершим, уходящим в армию, по случаю пожара или другого несчастья.

Сейчас не представляется возможным ответить на вопрос, отражает ли эта формула ритмическую организацию старинных, не дошедших до нас текстов плачей, которая закрепилась в напевах гоношений — или некоторое несоответствие ее ритмике современных текстов обусловлено иными причинами. Во всяком случае эта ритмическая форма причета неизменна на

¹ Отсюда обилие в окончании стихов ударного «ё»:

Ой, и не ступит-то дитятко,
Ой, за пороги высокиē,
Ой, не пройдёт, не пропадёт,
Ой, по высокому терему.

обширнейшей территории: мы встречали ее не только в Никольском, но и в Бабушкинском районах. Некоторая разница в записи напевов этих мест определяется, в сущности, свободой речитации, тем, что напев плача развивается на одном дыхании, а энергия дыхания у каждой певицы различная и зависит к тому же в каждом отдельном случае от настроения, обстановки исполнения, от индивидуальной манеры, — то есть некоторые ритмические разночтения отражают лишь оттенки исполнения, а не изменение основной ритмической формы типового напева. Ритмическое варьирование сводится или к дроблению одной из начальных ритмических групп (если в строке появляется «лишний» 10-й слог), или к некоторому удлинению одного из заключительных опорных звуков.

Подольская П. П. использует все возможности этого ритмического варьирования последней попевки плача:

4.



Вывод о важной роли ритма в напевах-формулах плачей, мелодика которых еще самым непосредственным образом связана со словом, напрашивается сам собой.

Речевая интонация в музыке может проявляться как в звуковысотной линии интонирования, так и в ритмике напева. И постоянство музыкальной формулы плача в вологодских причтаниях обеспечивается не только неизменностью мелодической линии, но главным образом устойчивостью ритмической организации напева-формулы, которая сохраняется во всех вариантах и обеспечивает ее запоминание и узнавание.

Е. Гиппиус писал: «В песнях, в которых на один слог стиха приходится небольшое число звуков мелодии, народ слышит и запоминает прежде всего ритмическое соотношение долгих

и кратких музыкальных времен, соответствующих слогам¹.

Будучи наиболее устойчивой стороной типового напева, ритм тем самым становится важнейшим средством его выразительности, не менее действенным, чем звуковысотный контур интонирования.

В Бабушкинском и, особенно, в Нюксеницком районах типовой напев гоношения выступает в более сложных вариантах. В этом территориальном стиле мелодическая формула развивается главным образом за счет выделения начального возгласа «Ой!» в самостоятельную ритмо-мелодическую группу.

Стих плачей Бабушкинского района содержит уже не девять, а десять слогов — ведь каждая стиховая строчка основного текста предваряется однослоговым возгласом-запевом уже отделенным.

5.



В напеве обособление восклицания достигается его протяженностью, а в ряде случаев и развитием внутристоловой мелодии, пока очень скромным (секундовым нисходящим — музыкальное воплощение интонаций естественного плача).

6.



Одновременно с выделением из речитации начального восклицания происходит удлинение последнего звука напева (на заключительном слоге стиха). В этом ярко проявилось стремление к симметрии ритмической формы. Речитативная фраза плача, знакомая по Никольскому району, оказывается между двумя устоями, протянутыми во времени: терцовым и нижним опорным звуком.

7.



Они дают начальный и конечный звуковысотный уровень интонирования плача, что способствует ощущению ниспадения мелодической линии напева, которое здесь выступает не так открыто, как в причетах Никольского района.

¹ Е. В. Гиппиус. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева. В кн.: М. Балакирев. Русские народные песни. М., 1957, стр. 234.

Логика мелодического движения та же: возвращение к верхней опоре, затем спад ко второй ступени (она интонируется уже на ударном слоге стиха — см. пример № 6) и разрешение ее в нижний устой, иногда с обострением ладового тяготения (вторая низкая — первая). Таким образом, все, что было намечено в типовом напеве Никольского района, получает здесь развитие. Не удивительно, что основные точки звуковысотного контура голошений этих двух районов совпадают.

8.



Однако объем напевов Бабушкинского района нередко расширен до квартового: появляется опевающая устой нижняя секунда.

9.



Но только у одной певицы (Л. Н. Бубновой) квартовый объем плача был выдержан на всем его протяжении. У остальных большая секунда снизу появлялась эпизодически.¹ Плачи Л. Н. Бубновой выделялись своим ладово-интонационным складом, завершающая их II ступень (с опеванием!) создавала ощущение смены опорных звуков, ладовой переменности.

10.



В этом отношении они как бы развиваются традиции калининских причетов Никольского района, той своеобразной разновидности типового напева голошения, которая завершением мелодии на II неустойчивой ступени способствует непрерывности музыкального развертывания плача.

¹ Как замена в кадансовой формуле II—I одного неустоя другим, ему консонирующем: VII—I.

Но и в Бабушкинском районе (в д. Рослятино) от Даниловой В. М. были записаны причеты, в основе которых лежал девяностоговой стих. Это была своего рода переходная форма от типового напева Никольского района к напеву-формуле, опирающейся на девяностоговой стих с однослоговым запевом-восклицанием Бабушкинского района.

Начальный возглас в причетаниях Даниловой выделен только в напеве, тогда как в текстах он еще слит со стихом, является ударным слогом первой дактилической стопы.

11.

Но в отличие от никольских плачей восклицание подчеркнуто не только главным акцентом (вершиной-источником мелодии), но и протяженностью, скромной внутрислоговой распевностью. Соответственно удлинен и последний слог стиха. Поэтому ритмическая формула плачей Даниловой является вариантом, тесно связывающим напевы-формулы двух соседних районов.¹

12.

¹ Интересно, что певица начинает причет девяностоговой строчкой стиха с запевом, но затем со второго или третьего повторения напева переходит к форме, типичной для текста плачей Никольского района, сохраняя, однако, выделение восклицания в мелодии.

В Нюксеницком районе (д. Городишина, Слободка, Юшково) тенденция к ритмо-мелодическому обособлению начального возгласа достигает своей кульминации. Вступительное восклицание превращается в самостоятельное построение, для закрепления ритмического рисунка которого одного слога уже недостаточно — в тексте возникает начинающая каждый стих постоянная группа слов: «Ой, тошнешенько!» в плачах по умершим, «Охти, мнешеньки!» — по рекрутам.

13.

Ой, то-ш-и-хе-шько, го-ду-бо-чи-ты ск.../зенькой/

Благодаря мелодическому развитию вступительного возгласа и растягиванию последнего звука времененная протяженность напева вдвое возрастает. На одном дыхании его спеть уже невозможно, поэтому местная формула гоношения имеет внутреннюю цезуру, которая делит напев на две фразы, несходные по характеру интонирования. Первая — ниспадающее поступенное движение с внутрислоговыми попевками, вторая — традиционная речитация (формула), составляющая основную часть типового напева.¹

14.

Ой, то-ш-и-хе-шько, мой ро-ди-мой ты ба - тю- /шко/

Мелодическая развернутость плачей Нюксеницкого района (по сравнению с Никольским и Бабушкинским) создает больше возможностей для варьирования. Однако и здесь все варианты не выходят за рамки типового напева, опорные точки которого прослеживаются в каждом отдельном плаче.

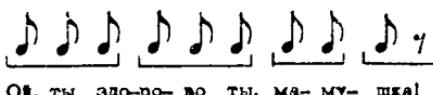
Обращает на себя внимание опять-таки устойчивость ритмической формулы напева. Последний слог восклицания «Ой, тошнешенько!» попадает при интонировании на место акцентированного возгласа «ой!» в девяностислоговом стихе, т. е. на начало типовой речитационной фразы гоношения. Она вошла составной частью в усложненный музыкальным развитием (распеванием начального возгласа) местный напев. Однако ее ритмо-интонационная организация настолько крепка, что попевка-формула не поддалась изменениям даже в качестве тематического зерна мелодии. И прежде всего она сохранила ре-

¹ У некоторых певиц и первая фраза напева опирается на формульную попевку и плач содержит не одну, а две формулы попевок — АА₁ (см. пример № 13).

читателю дактилического характера, что привело к возникновению напева, ритм которого уже не совсем вытекает из связанныго с ним текста.¹

Можно предположить, что развитие типового напева плача шло от речитативной формулы, опирающейся на девятислоговой стих (вариант Никольского района). По словам Асафьева², возможность чисто музыкального роста напева создается с появлением в тексте восклицаний, которые дробят его. Таким источником мелодического развития в плаче стал его начальный возглас, постепенно обособившийся и пустивший ростки внутрислоговых попевок.

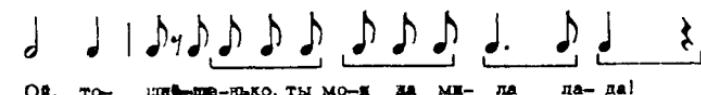
Никольский р - и:



Бабушкинский р - и:



Нюксеницкий
р - и:



запев-
-восклицание

ФОРМУЛА

Возможно, это отражает один из узловых моментов истории музыкального искусства: зарождение песенности в рамках речитации. Ведь причеты, наряду с былинами и простейшими хороводными напевами стоят на той самой грани, о которой говорил Асафьев, «на грани между бытовой и эпической (культурной) интонацией, между суровым мерным псалмодийным речитативом — и вот-вот готовым расцвести мелосом».³

3.

По сравнению с плачами по умершим, напевы причитаний подруг невесты значительно отличаются своими стилевыми качествами. И распространение напевов-формул первой, трагической части свадебного действия не идентично «географии» похоронных гоношений, а обусловлено границами песенных традиций края. Это вытекает прежде всего из того несомненного

¹ Не всюду в районе напев существует в таком усложненном виде: на самом берегу Сухоны в д. Нюксеница и Берёзово мы записали плачи еще без большого распевания возгласа — как в Бабушкинском районе.

² Б. Асафьев. Речевая интонация. М.—Л., 1965, стр. 22.

³ Там же, стр. 19.

влияния, какое оказала на формирование свадебного плача местная культура песни.¹

Поэтому обширная территория, включающая Никольский, Бабушкинский и Нюксеницкий районы уже не предстает единым целым, как при анализе плачей по умершим. Обособляется Никольский район (бассейн Юга), а Бабушкинский и Нюксеницкий, отнесенные нами при рассмотрении общего музыкального быта к центральному, наиболее богатому песнями району края, оказываются связанными и общим напевом свадебного плача.

Жанровая природа группового плача несколько иная и по своим истокам. Мелодическое начало вместо речитации, разнообразие ритмики, внутрислоговые попевки, двухголосие, совместное исполнение — внесены в эти мелодии развитой культурой пения. С другой стороны, по своему содержанию, обрядовой приуроченности и некоторым особенностям ритмо-интонационного склада, причитания девушки корнями уходят в древнюю традицию гоношения. Драма невесты, вынужденной покинуть родной дом, приволье девичества ради проклятой «бабьей» жизни в бесправии и тяжелой работе среди чужих — находят отражение в грустной, иногда драматической² лирике хоровых плачей, в мелодике которых подчас явно проглядывают интонации вопля.

В свадебных причетях-песнях уже можно говорить об общем единстве образного строя слова и музыки, правда, лишь в самом общем плане, поскольку напев плача является формулой и звучит с самыми разнообразными текстами. Опять-таки обобщенность напева как бы противостоит художественной филигранности стиха.

Но мелодии хоровых причитаний все же не утратили собственной яркой музыкально-образной выразительности, которую слово дополняет, конкретизирует.

И напевы, и тексты свадебных плачей глубоко поэтичны, эстетически прекрасны. Они равнозначны по своему художественному уровню — может быть, потому, что ближе к нам по времени своего возникновения. Ведь в какую-то эпоху и напев похоронного гоношения, наверное, отражал степень музыкально-эстетического восприятия события — и музыкальный образ плача был тождественен поэтическому. Но впоследствии он застыл, превратился в формулу-сигнал и связь его с текстом стала прежде всего структурно-ритмической.

¹ Напевы гоношений восходят к далёкому прошлому и являются в основе своей родовыми. Свадебные же плачи, по мнению проф. Е. В. Гиппиуса, сложились в творчестве профессиональных воплениц, оправившихся на местные песенные традиции.

² Но не трагической! Трагизм в свадебную игру вносят плачи невесты, которые исполняются на «голоса» похоронных воплей или на особым образом трансформированный свадебный напев (в Нюксеницком районе).

По своим стилевым качествам свадебные плачи являются типичными образцами северного женского пения: они узко-объемны (диапазон их — терция, квarta), прихотливы по ритмическому рисунку, создающему своеобразное «кружево» напева, вьющегося в тесных звуковых границах, просты по фактуре (двухголосие).

Свадебная игра Никольского района имеет два напева-формулы: лирико-драматический и праздничный. Оба называются «причотами», оба исполняются группами подруг невесты в важнейшие моменты действия: после просватанья, при варке пива, проводах «krásoty»¹ на девишинке и в свадебный день. Но если второй (скорый, «крутой») встречался нам всюду почти без изменений, то напевы лирического плача даже в сравнительно близких деревнях неожиданно оказались по первому слуховому впечатлению различными.

В деревне Калинино это была мажорная, светлая по характеру мелодия, основной терцовый диапазон которой расширялся за счет опевания верхней ладовой опоры.

16.



В соседней деревушке Чолпаново Аксинья Семенова Рогозина (62 лет) причитала нам на близкий, но все же иной голос, в котором терция интонировалась не всегда четко — в зоне между малым и большим интервалом, а вторая ступень часто понижалась.

17.



И, наконец, севернее — в деревне Большое Оксилово мы услышали собственно минорный напев (с устойчивой малой терцией).

18.



¹ Krásota — лента из косы невесты, символ девичества.

Даже беглое сравнение их выявляет родство напевов, сходство основных терцовых попевок, промежуточное положение чолпановского варианта между калининским и оксиловским.¹

Интонации плача слышны в этих напевах неоднажды: наиболее ярко в оксиловском варианте. Манера гоношения определяет динамику и интонационный контур основных терцовых попевок, начинающихся с акцентированной верхней ладовой опоры и завершающихся на неударном слоге стиха. Вершина-источник напева как бы притягивает к себе мелодическую линию, которая каждый раз безудержно尼克нет. И это неоднократное возвращение к одному и тому же звуку, подчеркивание одних и тех же интонаций-попевок создают ту монотонию повторяемости, которая и вызывает ассоциации с похоронным воплем, бесконечным в своей безнадежности.

Более того, тщательное рассмотрение мелодического контура напева группового плача убеждает в том, что его опорные точки прямо совпадают с музыкальной формулой похоронного гоношения: двукратное подчеркивание терции в начале напева и ниспадание мелодической линии к устою.

19. свадебный плач



В чолпановском варианте формула гоношения входит в напев как одна из основных тематических попевок.

20. свадебный плач



Постоянный возврат к опорным звукам, их опевание с альтерацией неустойчивых тонов, подчеркивающих их тяготение, нестабильность ладовых ступеней — тоже от гоношений.

¹ Интересно, что сами деревни лежат в том же порядке вдоль дороги, ведущей на север: Калинино — Чолпаново — Б. Оксилово.

И, наконец, явный отпечаток традиционного стиля одиночного плача сказался и в том, что оксиловский и чолпановский напевы заканчиваются на неударном слоге стиха с недопеванием последних слогов, с завершением напева посреди слова:

Мне сегодняшняя ноченька
Да не спалось, да не лёжало...
Да не спалось, да не лёжалося
Да мне во сне да много видел...
Да мне во сне да много виделось
Да наяву мне все казало... (и т. д.)

Строфовая организация стиха имеет цепную форму: АВ, ВС, СД... — и каждая строфа начинается повтором предыдущей строчки, но полностью, без брошенных слогов.

Калининский вариант, сохраняя тот же интонационный контур, мелодически наиболее развит и потому близок песне. Он отличается не только общей светлой настроенностью¹, но и необычностью формы напева и текста плача. Проводы красоты — драматически развитый обряд, и композиция причета поэтому целиком определяется логикой действа, отраженной в стихе.

Весь текст плача как бы поделен на своеобразные смысловые «абзацы», им соответствуют своего рода «музыкальные периоды», величина которых зависит от развитости какой-то части драматической игры.

Возникает напев, необычайно протяженный во времени за счет многократного повторения второго предложения формулы. Строфовая форма плача исчезает: напев становится одноразовым, а текст односторонним (как в одиночном гоношении).

21.

Уж как но- иче да но-не - чи, да но иче я я ро- что по- па ра- по- те- э- то өй ие мө- сто я во- при- жму ко жа- но- иче я от-

Уж как но- иче да но-не - чи, да но иче я я ро- что по- па ра- по- те- э- то өй ие мө- сто я во- при- жму ко жа- но- иче я от-

¹ Интересно, что именно в Калинине похоронные гоношения имеют диапазон большой терции. Возможно, это как-то сказалось и на мажорности свадебного плача.



час да все то пе- ре чи, да
 дам да ли- вью кра- со ту, да
 ды- - мой то ма- му- шке, да
 йдёт да мо- ж ма- му- шка, да
 бо- - тку ть- жё- лу- ю, да
 ря- ет ли- вью кра- со ту, да
 тут да мо- ей кра- со те, да
 ме- - сто. ие ме- сте- чко, да
 ёй же по о- бы- ча- ю, да
 к се- - рдцу ре- ти- во- му, да
 ле- - нью се- - - - - рде- шно- му.
 час да все то пе- ре чи, да
 дам да ли- вью кра- со ту, да... и т. д.

Красоту отдают поочередно сестрам, подругам. Внутри большого причета возникает ряд мелких, каждый связан с новым поворотом действия и непрерывен в своем развертывании (музыкально-поэтическом). Возможным это становится только в хоровом исполнении.

«Когда много девок, всё тянут, и тянут, и тянут. Если одна кончит, другая подхватывает и не перестают они. Вот если красоту отдают мамушке, уже пока она не потеряёт да к себе к сердцу не прижмёт, — всё поют до конца. А тоди останавливаются, отдыхают — и другой причет начинают: «уж отда姆 сестре». И опять снова отдыхают», — поясняла нам лучшая причитальщица деревни Федора Дмитриевна Каравчова (65 лет).

Так возникает своеобразная «цепная» форма напева группового плача, ограниченная смысловыми цезурами текста и соответствующего действия. А весь плач о красоте превращается в цикл отдельных, завершенных по содержанию музыкальных построений, каждое из которых можно считать небольшим самостоятельным причетом — «плачем в плаче».

Это важно формообразующее средство жанра. Ведь свадебные плачи длинны необычайно — и в одних случаях «цепной» текст (д. Чолпаново, Б. Оксилово), в других — «цепной» напев (д. Калинино) скрепляют их форму, придают ей стройность линий, композиционную ясность и завершенность.

Анализ ритмической организации типовых напевов свадебных причитаний тоже приводит к интересным выводам.

В основе медленного лирического напева свадебного плача лежит двухударный тонический стих восьми-девятислоговой нормы, но в отличие от гоношений он имеет строфическую форму. Двум полустишиям поэтической строфы отвечает музыкальный период из двух сходных предложений. И если под строкой текста подписать слоговой ритм плачей, то мы убе-

димся в том, что все варианты типового свадебного напева имеют одну и ту же ритмическую организацию и что последняя определяется стиховым ритмом, акценты текста строго соответствуют реально звучащим музыкальным ударениям (выраженным большей длительностью, совпадением с опорными звуками напева: тоникой и терцией лада).

22.

д. Калюжно



д. Чолшановс



и. Б. Оксилово



Единство интонационно-ритмической организации этих плачей позволяет рассматривать их как варианты опять-таки общего для района территориального напева-формулы свадебной обрядовой причети.

Второй типовой напев свадьбы Никольского района связан с праздничной стороной драмы. По отношению к нему народный термин «причот» звучит несколько неожиданно, так как жизнеутверждающий, моторный характер напева с типичными для свадебных величальных, плясовых интонациями «притоптывания» никак не вяжется с областью выразительности причета.

Очевидно, только общность драматургических функций в действе, состава исполнителей (подруги невесты), места и времени звучания (в доме невесты до венца), формульность напева, его ритмики и приемов композиции с собственно свадебными групповыми плачами закрепили в народной традиции термин «причот» и за этим светлым, праздничным типовым напевом предвенечного столованья.

23.

Уж как но- че да но- че че, но- че час да то- пе- ре- чи.
Но- че час да то- пе- ре- чи, что не от ле- су, от ле- су,
Что не от ле- су, от ле- су, не от ле- су, от ле- су, от тём-ко-го.

В отличие от лирического, напев свадебного дня почти не варьировался на всем протяжении пути от г. Никольска до д. Б. Оксилово. Все местные варианты не только походили

друг на друга, но и совпадали с напевом, записанным экспедицией Ф. Истомина — С. Ляпунова в районе Никольска в 1893 году.¹

В чем же причина устойчивости скорого напева и интонационного варьирования «полого» (медленного)? Почему некоторые тексты исполнялись певицами с легкостью то на медленный, то на «крутоя» напев? Почему в текстах лирических и праздничных встречается так много общих мест, одинаковых зачинов, как, например, «уж как нонче да нонечи»?

Оказалось, что и в основе праздничного типового напева лежит тот же ритмический период $4/8 - 5/8 - 4/8 - 5/8$ стиха и напева, который организует и лирический свадебный плач ($4/4 - 5/4 - 4/4 - 5/4$).

Из-за быстрого темпа он дан как бы в уменьшении, в сжатии. Недаром в народе этот напев называют «крутым»:

24.

Слоговой ритм
свадебного плача



Слоговой ритм
«крутоя» напева
свадьбы



В отличие от свадебного лирического плача скорый напев воспроизводит ритмическую структуру стиха в чистом виде, как бы «первым планом», так как почти не имеет внутристоговых попевок. Быстрый темп, речитация не позволяют дробить основной ритмический остов, и его слоговой ритм совпадает с ритмическим рисунком мелодии. Отсюда и устойчивость напева, ибо интонационное варьирование в узком терцом объеме без ритмического² крайне ограничено в своих возможностях. Его исчерпывают местные варианты, не вызывая, однако, слухового ощущения мало-мальски заметной разницы.

¹ См. Песни русского народа, СПб., 1899, стр. 69 (№ 10).

² Небольшое отступление от ритмо-формулы встречается лишь в родюкском варианте, где два основных ударения несколько растянуты, благодаря чему возникает периодический ритм:



Любопытно, что такова же запись Ляпунова, сделанная «под Никольском», без точного указания места записи. Деревня Родюкино, пожалуй, ближайшая к городу, лежит километрах в трёх от Никольска и у самой дороги.

Иначе обстоит дело с лирическим плачем. Медленный темп, распевный характер мелодии способствуют возникновению внутрислоговых попевок, ритм которых накладывается на основной, продиктованный стихом, вуалирует типовую ритмическую схему, тем самым и мелодически индивидуализируя местные варианты формулы.

Слоговой ритм: 26.



Ритм слоговых попевок:



Значит, оба типовых свадебных напева Никольского района подчинены единому стиховому ритму, который господствует в основной части драмы. Вот почему певцы могли с легкостью переносить из лирического плача в «крутой» отдельные строки, зачины или даже весь текст. Подобный случай произошел в д. Б. Оксилово во время записи свадьбы. Один из причетов обряда проводов красоты женщины запели вдруг на скорый «голос», опомнились только в середине плача — и вновь перешли тут же на медленный («пологий», по народной терминологии) напев.

Этот «лейтритм» свадебных текстов, закрепившись в напевах-формулах, стал оказывать обратное влияние на слово. Ведь напев, повторяясь со строгой неуклонностью своего ритма, вызывает разную протяженность одних и тех же слов, смешение ударений в словах, то есть ту игру акцентов, которая превратилась в средство поэтической выразительности, стала приемом своеобразной «инструментовки» стиха, придающим ему яркую музыкальность. Вот так, по-разному может звучать в плаче одна и та же группа слов.



Типовой напев свадебной причети Бабушкинского и Нюксеницкого районов распространен на огромной территории. Уже не десятки, а сотни километров разделяют те деревни, в которых мы записывали эту мелодию и — что удивительно! — без существенных изменений.



Не всюду эти свадебные песни-плачи называли «причотами». В Бабушкинском районе термин «причот» относился только к одиночному гоношению, здесь развитому необычайно: к плачам по умершим (при погребальном обряде, на могилах, на поминках), по рекрутам, к воплям невесты на свадьбе (на похоронный напев). А хоровые печальные песни девушек — подруг невесты — величали «припевками». Возможно, бросающееся в глаза несходство сольных и групповых причатий вызвало и разницу терминологии.

В Нюксеницком районе различали не «причоты» и «припевки», а «причобы» по покойникам и рекрутам, с одной стороны, и «причобы» свадебные — с другой. Этой классификации уже по жанровым разновидностям способствовал тот факт, что в свадебной игре Нюксеницкого района речитативное гоношение не использовалось совсем — и невеста причитала на тот же общий для всех свадебных плачей напев, что и девушки, но с некоторыми специфическими особенностями.

Напев-формула свадебного плача этой огромной территории обнаруживает четкую закономерность и симметрию своего ритмо-интонационного строения.

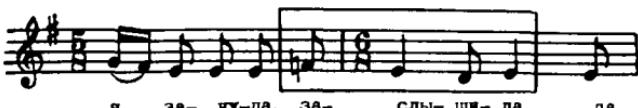
Диапазон напева — малая терция с нижней большой секундой, появившейся в результате опевания тоники.

Понижение II ступени встречается не во всех местных вариантах и, как правило, только при опевании тоники¹.

29.



я за- чу- ла, за- слы- ши- ла, да



я за- чу- ла, за- слы- ши- ла, да

Строфовой напев связан со стиховым по форме текстом, что приводит к цепной повторности стиха:

Я зачула, заслышила
Да я зачула, заслышила
Да звончата колокольчики,
Да звончата колокольчики,
Да посередъ поля чистого,
Да посередъ поля чистого,
Середъ широкие улочки...

Каждый стих поется как с первым, так и со вторым предложением музыкальной строфы. Это объясняет ритмическое сходство обеих половин напева и тождества ритма слоговых времен первой и второй фраз.

30.



я за- чу- ла, за- слы- ши- ла да

Зво-чча-ты ко- ло- ко- льчи-ки да

Первая фраза — опевание нижнего опорного звука и «отталкивание» от него к верхнему краю диапазона, терции лада, кульминации всего напева, после которой начинается обратное движение снова к опорному звуку (2-е предложение). И эта вершина — цель предыдущего мелодического развития — подчеркнута своей протяженностью (♩, иногда ♩.)

¹ То же наблюдается как в причетах Никольского района, так и в сольных голопшениях Бабушкинского и Нюксеницкого районов.

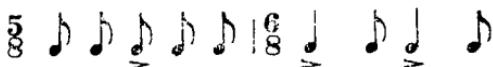
Остановка на ней как бы накапливает «запас» энергии движения, стимулирующий дальнейшее развертывание напева к его завершению и разрядке этой напряженности верхней границы диапазона.

Логика музыкального развития и вносит свой акцент, отсутствующий в тексте:

при-не-си ко-су ба-тю-шко да

Он повторяется в заключительном обороте второго предложения, так как цепная форма текста приводит к ритмо-интонационной симметрии музыкальной формы. Поэтому ритм —

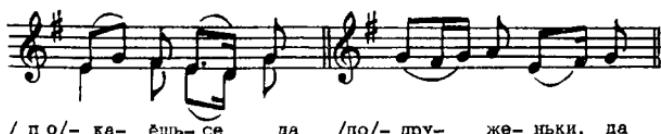
32.



лежит и в основе второго предложения музыкального периода и тоже воплощен сменой двух попевок: речитационной и собственно мелодической. Но направление их движения иное, обратное первой части напева — от терции лада к его нижнему устою, опевание его и закрепление.

Предложения периода имеют, таким образом, вопросо-ответное строение. Распевание ударных слогов стиха в заключительном обороте напева смягчает, нивелирует ритмические акценты.

33.



ФОРМУЛА:



ЕЁ РАСПЕВЫ:





При этом и характер мелодических попевок тоже «уводит» напев от подчеркивания опорного звука, что снимает категоричность цезуры и придает непрерывность мелодическому движению.

Цепная форма стиха приводит еще к одной особенности в композиции плача: к обособленности первого стиха в самостоятельное построение — своего рода неполную строфу (из одного предложения). Ей соответствует одностroчный музикальный запев на основе второго предложения периода, но иногда и с элементами начальной попевки. В дальнейшем он не повторяется и со второй строфы устанавливается типичный облик напева — формулы.

34.

Я за- чу- ла, за- слы- ши- ла, да и за- чу- ла, за- слы- ши- ла, да зво- ично- ты ко- ло- ко- лич- ки, да

Если певицы не повторяют первый стих (что обычно в одиночных плачах), то типовой напев возникает уже в начальном стихе. Однако первая попевка и в этом случае, как правило, несколько видоизменена — явление, обычное в зинах.

35.

Он, - - - и си- зы- е го- лу... бу- шки, мор-



Из приведенного примера видно, какие изменения происходят в напеве-формуле при его сольном исполнении — в плачах невесты городищенской свадьбы (Нюксеницкий район) появляются такие характерные черты голошений, как отбрасывание двух последних слогов стиха, глиссандирование голоса вниз от устоя (второй и четвертый такт), восклицания «ой!» в начале плача. Если хоровые причеты-припевки девушек звучат очень четко по ритму и в устойчиво-подвижном темпе, то в плачах невесты этот же напев приобретает общую замедленность и ту свободу — ритмо-интонационную, динамическую, темповую, — которая возможна только в сольном исполнении и зависит от настроения, характера певицы, от ее индивидуальной манеры и мастерства.

Мелодика свадебного плача Нюксеницкого района, подобно песням-причетам Никольского района, испытала при своем формировании заметное влияние типового напева голошений по умершим. Обе фразы свадебного плача (речитативная и распевная) заимствованы из похоронного вопля. Это отчетливо слышится во всех местных вариантах напева (в одиночных ярче, чем в групповых).

36.

плач по умершему

причет свадебный (групповой)

Сравнительный анализ убеждает в том, что и в основе свадебных причетов-припевок Нюксеницкого и Бабушкинского районов лежит напев-формула похоронного вопля, которая

получила музыкальное развитие уже в новой жанровой разновидности, — на более высокой ступени народного песенного творчества.

4.

Своеобразие причитаний Тарногского района стоит, очевидно, в тесной связи с некоторыми особенностями развития этой части Вологодчины, в прошлом именуемой Кокшеньгой.

Река Кокшеньга — приток Ваги, впадающей в Северную Двину. Тарногский район лежит севернее водораздела, отделяющего реки, текущие через Архангельскую область к Белому морю, от Сухоны и ее притоков, которые связывают друг с другом восточные районы края. Такое географическое положение привело к тому, что в прошлом Кокшеньга была по существу отрезана от соседних районов Вологодской области и тяготела по своим экономическим и культурным связям к Важским землям.¹

По свидетельству этнографов², и населена Кокшеньга пришельцами с Ваги — потомками новгородских колонистов, которые принесли сюда свои обычаи, свои художественные традиции. Действительно, северная часть области издавна была вотчиной Великого Новгорода, но насколько музыкальное творчество кокшаров³ было связано с новгородской культурой, сейчас судить трудно.

Причеты Тарногского района сходны с плачами из других мест Вологодчины по содержанию, поэтике, сюжетным мотивам, композиции, стихосложению. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить, например, тексты свадебных причитаний:

Причет при заварке пива к свадебному столованью:

Никольский район

Час варит да варит батюшко
Да варит пиво-то пьяноё
Да перевару зелёную,
Да ко какому дню — праздничку?
Да Михаил да на проходе,
Да маслёнка да на доступе,
Да девице на девишичёк,
Да красоте на разлушкичёк.

Кокшеньга

Ой! Ты схоже красное солнышко,
Да мой корминец ты батюшко,
Дак ты вариши пиво-то пьяноё
Да куришь нёба-то синёё
Да ко какому же праздничку?
Да гляданет не случалосе
Да во году лишна праздничка,
То в нас прошла-то Девятая,
Не наступил Покров — праздничек.

¹ Даже в настоящее время попасть от пристани Нюксеница (Сухонское пароходство) в Тарногский городок можно только на попутной машине, хотя их разделяет лишь 50 км. Дорога становится непроезжей после дождей, а воздушное сообщение с центрами края недостаточно и опять-таки нерегулярно. Железных дорог нет.

² См. М. Едемский. Свадьба в Кокшеньге. «Живая старина», 1910. вып. I, стр. 3, 5, 6.

³ Так называли жителей Кокшеньги.

Но напевы плачей Кокшеньги и их влияние на текст настолько специфичны, что причеты уроженцев края сразу же распознаются на слух даже далеко за его пределами.

Очевидно, тут мы имеем дело с двумя различными по «возрасту» пластами культурного наследия: тексты причетей, особенно свадебных, как и сама свадебная игра, формировались уже после XV века, когда весь край был объединен под властью Москвы и новые экономические отношения связали его районы с центром России и друг с другом. Характер стихосложения позволяет еще более приблизить к нам время их возникновения: в основе причитаний восточных районов Вологодчины лежит равнослоговой стих с устойчивыми ударениями.

Напевы же плачей сохранили своеобразие более давней местной музыкальной традиции, сложившейся задолго до рождения текстов. Поэтому разница песенной культуры в каждом районе края очень ярко выступила в типовых напевах причитаний, на которые интонировались общие тексты. В плачах Никольского, Бабушкинского, Нюксеницкого районов огромную роль играла речитация, поэтому напевы-формулы гоношений и созданных впоследствии на их основе свадебных причитаний имели сходный ритмо-интонационный строй, вытекающий из ритмики и речевого интонирования стиха.¹

В центральной части Тарногского района — в окрестностях Тарногского городка и в Озерковском сельсовете традиция речитативного гоношения отсутствовала и плачи по умершим, рекрутам, на свадьбах — были песенными по своему характеру и мелодическому складу.

Характернейшей особенностью всех без исключения напевов тарногских плачей является отсечение двух последних слов стиха возгласом «ох!», с которого начинается и которым заканчивается плач:

Ох! Ой вы плотнички да рабо.....ох!..тнички,
Вы спорядовны сусе.....ох!.. дюшки,
Мон родимые де.....ох!.. дюшки,
Да уж вы сделайте до.....ох!.. мичёк
Да схожу красному со.....ох!.. лнышку,
Да вы родимому баох!.. тюшку.
(и т. д.)

(Из надгробного гоношения, д. Речка)

В хоровой свадебной причети этот возглас исполняется невестой во время паузы хора.

Разворачивание напева типично — ниспадание от верхнего терцового тона к тонике с ее опеванием.

¹ Этим объясняется также интонационная близость немногих речитативных плачей, записанных нами в Тарногском районе, к напевам — формулам правобережья Сухоны.



Остановка на третьем от конца слоге — тоже явление достаточно частое в жанре гоношения. И если бы напев повторялся далее с новой строчкой текста, ничего необычного в плачах Тарноги не было бы.

Однако сразу же за кажущимся завершением строфы причета вновь появляется возглас «ох!», за которым следует новая строка стиха, а попевка, договаривающая два недостающих слога, и только потом уже знакомая по первой строфе часть напева с новым текстом, два слога которого вновь отделяются оханьем.

Где же граница музыкальной строфы плача? Совпадает ли она с возгласом «ох!», или это — внутренняя цезура, не вытекающая из текста и напева, но узаконенная местной традицией?

В пользу первого предположения говорит следующее:

а) Появление возгласа неожиданно и не подготовлено предшествующим развитием мелодии, поэтому оно скорее начинает напев.

б) В плачах других мест (и не только Вологодского края) возгласы всегда начинают строфи плача.

в) Сами тарногские причеты в целом начинаются этим возгласом и завершаются им. Два слога последней строки текста так и остаются «брошенными».

г) Восклицание «ох!» приходится на верхний звук напева и может рассматриваться как его вершина-источник (что тоже является типичным жанровым признаком мелодики плача).

д) При этом музыкальная строфа завершается на третьем от конца стиховой строчки слоге. Недоговаривание двух последних слогов — широко распространенный выразительный прием в причитаниях разных районов России.

Если считать восклицание началом напева, то границы музыкальной и стиховой строфы не совпадают, и запись плача будет выглядеть так.

В речитативных гоношениях других мест Тарногского района такая градация напева представляется очевидной, так как вытекает из логики музыкального развития; например, в плачах, записанных от уроженки деревни Черепаниха Марушенского сельсовета Юровой М. Е.

В плачах Юровой начальный возглас действительно является вершиной-источником напева, из которого вытекает речитативная формульная попевка, уже знакомая по плачам Нюксеницкого, Бабушкинского районов.

В распевных же плачах Кокшеньги (записанных в Озерковском сельсовете, в деревне Речка) такое объяснение формы напева не представляется бесспорным и плач допускает запись, при которой совпадут цезуры стиха и напева:

Это в свою очередь подтверждается тем, что:

а) Возглас «ох!» является вставным и так же «разрезает» напев в строго определенном месте, как и текст. Поэтому он не связан с предшествующим мелодическим развертыванием, и после него напев продолжается с того же звука, на котором был прерван.

б) Последнее особенно наглядно в хоровых свадебных притчаниях, где охает одна невеста над хором и во время его паузы, после которой девушки допевают строчку до конца и начинают новую. Возглас можно «вынуть» без ущерба для мелодической линии напева:

41. девушки

Oх! Ой, мо- я си- за- я го- лу...

невеста девушки
Ох!

бу- ш/я/-ка, мо- я что ми- ты да- ла-

невеста девушки
Ох!

я по- дру... бы... же- ю- ка, да- к
ва- ла, да- к

в) Следующая за возгласом попевка носит заключительный характер (опевается опорный звук) и одновременно подготовливает повторение напева. Это — оборот-связка.

г) Вершиной-источником напева является не возглас «ох!», а попевка, приходящаяся на начало стиховой строчки и тоже подчеркивающая верхний опорный тон лада — его терцию.

Интересно, что в речитативных напевах (таких, как выше приведенный плач Юровой) музыкальная цезура выражена отчетливо, и несовпадение стиха с напевом кажется бесспорным, ибо оно как раз и служит сглаживанию этих довольно резких границ мелодической строфы.

В притчаниях Кокшеньги характер самого напева обеспечивает ту непрерывность мелодического потока — ту непрерывность высказывания, которой и служит в речитативном плаче прием несовпадения стиховых и музыкальных цезур. Возможно, плачи Кокшеньги выросли из кратких речитативных гонощений, но их внутрислоговая мелодия отодвинула на второй план те композиционные приемы, которые некогда сглаживали четкость внутренних цезур. Вот почему они допускают различные варианты строфовой формы.

В отличие от Никольского, Нюксеницкого и Бабушкинского районов, в Кокшеньге не два самостоятельных по мелодике типа плача (одиночный и групповой), а две разновидности, два варианта общего для всех жанровых видов причета формульного напева:

1) первый --- используется в одиночном гоношении, имеет малоразвитую внутрислоговую мелодию и, как следствие этого, меньшие размеры музыкальной строфы, меньшее слоговое время (см. примеры №№ 38, 39, 40).

Слоговой ритм и опорные точки напева выявляют его интонационную основу.

42.

Ой, мо-я ро- ди- ма- я се...

Близость этой формульной попевки речитативным гоношением южных районов несомненна:

43.

Плач Тарногского района

Плач Бабушкинского района

2) второй — в свадебном хоровом плаче.

Напев свадебных причитаний вдвое превышает размеры одиночных гоношений, ибо при том же слоговом ритме слоговое время его равно не четверти, а половине.

44.

Ой, мо- я си- за- я го- лу... ох!... буш- ка, мо- я ми- да- я по- дру... ох!... жен- ка, лак

Ниспадающий характер формульной попевки как бы растворяется в этой кружевной распевности. Однако он проступает как в отдельных частях напева (начало первого такта, весь второй такт), так и в его опорных точках.



Интересно, что и при таком разрастании напев сохраняет одностroочную форму одиночного гоношения, его слоговой ритм, его принцип непрерывного мелодического развертывания на основе прежде всего ритмического варьирования попевок, ибо узкий диапазон ограничивает их интонационное разнообразие. Поступенное движение, опевание, терцовый шаг, секундовое сопряжение тонов — исчерпывают возможности звуковысотного варьирования. Зато ритмический рисунок внутристологовых попевок кажется неисчерпаемым в своем обновлении.

Слоговой
ритм



Ритм внутрен-
них
слоговых
попевок

а) основного напева



б) минорного варианта



И совершенно кружевной выглядит та же мелодия в «уличном» плаче невесты, которая ведет свой напев параллельно хору, но в более низком регистре (девушки при выходе на улицу переходят на фальцет — на квинту, сексту выше прежнего тонального строя).



Здесь приходится говорить уже не о проявлении ритмики стиха в напеве, а о том, что внутрислоговая мелодика и протяженность во времени каждого слога совершенно затушевывают акцентность слова.

Ведь в основе тарногских плачей лежит все тот же равнослоговой стих (строчка=9 слогам) с двумя главными ударениями.

/ты/	мо- я	си-	за-	я	го-	лу...	ох!...	буш-	ка,	
	мо- я	ка-	са-	та-	я	ла...	ох!...	сто-	чка,	
	мо- я	ро-	ди-	ма-	я	се...	ох!...	стри-	ца,	
	да коль	бе-	ло	ты	у-	мы...	ох!...	ла-	се,	
	да коль	бо-	дро	ва-	ря-	ди...	ох!...	ла-	се,	Тарногский р - и
	да да-	ле-	ко	ли	сря-	ди...	ох!...	ла-	се?	д. Речка



Ой,	ты	мо- я	си-	за-	я	го-	лубушка!	
Ой,	ты	ми- ла-	я	да	не-	ве-сту-	шка!	
Ой,	что	над	то-	бой	да	слу-	чи- ло-	се!
Ой,	что	над	то-	бой	да	до-	спе- ло-	се!
Ой,	весь	че- го	мы	да	не	ду-	ма- ля,	
Ой,	весь	че- го	мы	да	не	ча-	я- ля!	

Нюксенский р - и

д. Березове



Стиховой ритм плачей обоих районов одинаков. Но если на правобережье Сухоны он определяет и мелодику плача, то в Кокшеньге, особенно в свадебных причитаниях, соотношение напева и текста меняется. Напев развертывается по законам протяжной песни, разнообразие временных соотношений внутрислоговых попевок создает узорчатый ритмический рисунок, который не зависит от количества и расположения ударений в тексте. Наоборот, равнослоговая (во времени) основа напева способствует нивелировке стиховых ударений. В тексте оглашаются и поются даже согласные звуки (голубушка, подруженика) — напев кажется непрерывным, бесконечным мелодическим потоком. В нем растворяются и акцентность слова, и контуры типичного для плачей нисходящего движения, еще явно проглядывающего в причитаниях по умершим.

5

Песня живет в постоянном претворении, как живет язык народа в его литературе.

(Б. Асафьев)

Когда мы подходили к характеристике напевов причитаний, то ограничивались анализом их мелодии в том виде, в каком дает ее нотная запись.

Однако жизнь напевов не ограничивается простым воспроизведением типовой схемы — она значительно богаче, сложнее и связана с трудно уловимыми и обычно не фиксируемыми выразительными сторонами.

Типовой напев причета внеличен, коллективен, един для всех. Его знают с детства, сроднились с ним, слышали его многократно. Почему же каждый раз исполнение плача вызывает такой живой интерес, собирает большую аудиторию? Ведь даже во время записи в избу набивается масса народа: приходят все, кто могут, и приходят послушать.

Потому что исполнение причета — это нечто большее, чем воспроизведение застывшей песенной формулы. Потому что причет по-настоящему рождается во время исполнения. И тут оказывается, что между нотированной мелодией и ее звучанием такая же разница, как между моментальным фотоснимком и живым человеком, и что напев, как и слово, — всего лишь часть того эстетического явления, которое в народе называют «причотом».

Мы не знаем, как звучали плачи в далекие времена, на заре своего существования. В наши дни и в сравнительно недавнем прошлом (доступном нашему знанию) плач-голосование служит для индивидуального высказывания¹. Коллективная, внеличная форма интонирования существует как таковая, как схема только в записи. В живом звучании она всегда лишь основа, материал для личного творчества, находящего себе простор, выход прежде всего в исполнительстве, в том образном интонировании, о котором Асафьев говорил как об особом искусстве, бытующем «вне самостоятельного становления искусства словесного и музыкального, а вернее, наряду с ними»².

Эта сторона жизни жанра, свойственная, конечно, не ему одному, выступает в плачах особенно ярко, выпукло, ибо в силу специфических черт причета личное творчество в сфере музыкальной ограничено жесткими рамками формульного напева.

Последний прекрасно приспособлен для такой исполнительской импровизации: его схематизм, обобщенность помогают выявить индивидуальное в конкретном звучании, мастерство, темперамент, даже артистизм — то «свое», чего нет в типовой схеме и что привнесено данным человеком. Напев-формула — всего лишь скелет плача, который обретает плоть и кровь только в исполнении и через исполнение — личное, индивидуальное, неповторимое.

Причет рассчитан на аудиторию, воспринимающую искусство одного человека, выступающего перед ней. Причет —

¹ Имеются в виду русские плачи.

² Б. Асафьев. О народном музицировании Югославии. Избранные труды, т. 4. М., 1955, стр. 347.

не песня, к исполнению которой могут присоединиться все желающие и которая будет звучать от имени всех и для себя самих. В плачах дистанция между певцом и слушателем сохраняется. И при условии неизменности музыкальной формы арсенал выразительных средств и приемов воздействия исполнителя на массу почти целиком находится в области интонирования — в широком, асафьевском понимании этого слова. «Музыка — искусство интонируемого смысла», а смысл, задача причета передать то горе, которое, очевидно, испытывает исполнитель, — и так передать, чтобы заразить слушателя не только сочувствием, но и с переживанием.

Этому способствует сам напев, его форма, линия мелодического движения. Плач начинается с сильного, высокого звука, сразу привлекающего внимание, эмоционально взвуждающего всех: «Ой!», «Ох, тошишенько!», — переходящего в речитативный говорок, ритмически учащенный и взволнованный. Затем следует копцовка, спад напряжения, договаривание и приговаривание, всхлипывания, вздохи — и новый взглас открывает повторение напева.

Говор, пение, стон, вскрик, всхлипывание, плач, речевое глиссандирование — какое удивительное разнообразие на небольшом отрезке времени! Все эти средства драматизации причета выступают только в индивидуальном творческом процессе, каким является исполнение плача.

Этому служит и напряженный тембр звучания голоса, его дрожание, прерывистость — признаки внутреннего волнения, глубокого чувства, которое как бы стискивает дыхание, мешает певцу и невольно передается слушателю.

Стоны, слезы, всхлипывания приурочены обычно к концовке напева. Вот почему последние слоги стиха иногда не поются, а произносятся говорком в сопровождении плача, горестных восклицаний. Пауза между строфами целиком отдана исполнителю — и он варьирует ее величину в зависимости от умения, настроения, отклика аудитории. Тут необходимо чувство меры — она не должна «разорвать» причет на строчки, но — завершить напев и подготовить его повторение, чтобы оно вытекало из предыдущего, было вызвано необходимостью всей логики эмоционального развертывания.

Замечательные вопленицы широко используют эти приемы драматизации исполнения. Мы были свидетелями того, как одна из них — Каравчова Федора Дмитриевна — обучала женщину, от которой мы собирались записывать плач: «Ты вот поешь всё время, а ведь надо еще вставлять иногда приговоры: «Ой, мама, ой! Вот так...» — и она показала этот взглас очень выразительно и в жесте, в мгновенном четком движении — всплеске рук, наклоне корпуса, как бы пригнувшегося под тяжестью горя.

Ой, ты здорово ты, мамушка!
Ой, ты здорово, родимая!
Ой, да давно не видаласе,
Ой, шибко я стосковаласе,
Ой, ты мама, ой... (плач надмогильный)

Распрямившись, она полным дыханием взяла первый, кульминационный звук вновь и вновь повторяемой мелодии:

Ой, уж ты стань-ко по-старому,
Ой, подымися попрежнему,
Ой, да родимая мамушка!..

Подобные речевые, драматические возгласы — более или менее развернутые — вставляются время от времени между строк плача. Они нарушают однообразие бесконечного повторения одной и той же короткой музыкальной фразы, будоражат внимание окружающих, не позволяют им ослабить напряженность вслушивания.

Вот как выглядит «исполнительская» редакция текста: (плач невесты-сироты на фоне обрядового причета подруг при воображаемой встрече в день свадьбы умершей матери — дорогой гостьи).

Ой, ты здорово ты, мамушка,
Ой, ты здорово, родимая!
Ой, ты идешь ко мне, мамушка.
Ой, ты идешь ли, родимая?
Ой... (плач)
Ой да с тобоё да на крүчину,
Ой, на печель на великую,
Ой, уж, какя-то, горюшица,
Ой, шибко я стосковаласе
Ой... (плач)
Ой, крепко я сгорёваласе,
Ой, об родимой-то мамушке,
Ой...
Ой, ты родимая мамушка.
Ой, уж как я-то, горюшица,
Ой, уж как я-то ведь горькая,
Ой, в горюшке я замучилась,
Ой, во слезах я потонула,
Ой...! (плач)

У Барболиной Фаины Павлоны (д. Захарово Никольский район) такие вставки появлялись не в начале причета. Первое законченное по смыслу построение текста (12 строк) пелось без них. Зато уже второе, начинавшееся тем же обращением: «Ой, ты, родимая мамушка!», — через каждые 2—3 строки прерывалось возгласом «ой!», интонируемым музыкально, и всхлипываниями.

Иногда певица переходит в какой-то момент на ритмизованный говор, — от волнения, притворного или искреннего, которое не дает возможности петь.

Все это скрывает неизменность типового напева: у каждой плачен он становится иным, по-разному эмоционально окрашенным. Певица варьирует средства драматического воздействия и внутри одного причета, что создает впечатление обновления, развития напева даже без его мелодического варьирования.

Обычно опытная плачевая распределяет средства драматизации исполнения так, чтобы создать ощущения возрастающего напряжения, подводящего к кульминации, во время которой плачут не только слушатели, но и сама певица более не в силах сдерживаться: пение уступает место сдавленному выговариванию, выкрикиванию слов сквозь рыдания, плач. Даже при записи Ф. Д. Каравчова невольно воспроизвела эту кульминационную «точку», конечно, не так красочно и ярко, как в обстановке обряда. Другие тоже в моменты большого подъема нередко переходили от пения к ритмизованному сказу, который сохранял нисходящий контур мелодической фразы, но уже не поддавался точной звуковой фиксации.

Иntonирование плача относится к тому искусству «образной речитации», которое, по утверждению Асафьева, стоит на грани ораторства и распевного пения¹. В Вологодских причитаниях оно превратилось в обязательную сторону жанра. Вне его — плача нет, поэтому исполнение для записи многим представляется невозможным. Та же Барболина Ф. П., несколько раз пытавшаяся начать нам причет, вдруг остановилась и сказала: «Не могу. Вот когда на могиле или покойник — само идет. А так — не могу. Надо настроение».

Мы постоянно получали доказательства того, что характер исполнения причета, характер его интонирования — больше, чем просто форма музыкально-образного содержания: — само существо жанра, связанное с его практическим назначением. Это были рассказы об отдельных исполнителях, живших раньше или где-то в другом месте, воспоминания об особенно поразивших моментах каких-то плачей, замечания по поводу только что услышанного, пояснения.

Так, в д. Рослятино нам пытались объяснить разницу в звучании одного и того же напева — в плачах по умершим, рекрутам и на свадьбе: «По покойнику тянем долее, жалостнее. Свадьбу — ту нарочно причитаем, без слез. Рекрута — весело, как на свадьбе».

Конечно, «веселье» при исполнении причета — гипербола, и певица употребила это слово просто потому, что не нашла другого, чтобы передать ту крайнюю степень драматизации

¹ Б. Асафьев. Избранные труды. т. IV, М., 1955, стр. 348.

интонирования похоронного гоношения, которая зависит уже не от напева, а от силы, яркости эмоциональной окраски исполнения. По сравнению с ней причеты на свадьбе или при проводах новобранцев в армию кажутся менее напряженными, даже светлыми по тембру.

«Подобного рода «тайными» воздействия на способности души», — писал Асафьев (в связи с разговором об искусстве сербских рапсодов), — владела античная трагедия и античная хоровая лирика¹. Он называет и афонское культовое чтение, создавшее систему знамен, заставлявших чтеца «выражать различные понятия и чувствования разными звуками, как мы выражаем их искренно, притворно, любезно, грозно, кротко, гневно»², и творчество народных певцов (сербов, испанцев, казахов).

Конечно, именно народное искусство создало разнообразные приемы выразительного интонирования, которые хранились народной памятью, традицией и которые, возможно, и были заимствованы у него античным театром и культурой культового пения.

В причетах Вологодского края эта образность речитации стоит на очень высоком уровне еще и потому, что тесно связана с действом, с жестом, с движением. Непременной стороной исполнения плачей на Вологодчине является хлестанье: исполнительница плача с воплем бросается на пол, на лавку, на стол, при этом обязательно на полусогнутые руки, к которым с плачем пригибается и голова. Плечи ее сотрясаются от рыданий. Поднявшись, она продолжает причитывать, но в особо горестные моменты плача вновь с силой бросается наземь. Нужно большое умение, чтобы при этом не получить физическую травму. Поэтому хлестанью обучаются с детства, заранее, как актер учится падению на сцене. Грузные, пожилые женщины легко демонстрировали нам это искусство во время причитывания, естественно сплетая его с иными приемами драматической игры: движениями рук, головы, наклонами туловища.

Хлестаются всюду, где звучит причет — в доме, на улице, на могиле. Хлестанье несет и важные драматургические функции — подчеркивает кульминационные точки плача, усиливает их звучание.

По-видимому, это чисто местный прием — упоминание о нем встречается только в материалах, посвященных Вологодчине, ее восточным областям³. Здесь он столь же обязателен, как и сам причет. «Невесту, которая бы не захотела «хряс-

¹ Б. Асафьев. Избранные труды. т. 4, М., 1955, стр. 347.

² Архиепископ Порфирий. Первое путешествие в афонские монастыри (Киев, 1887). Цитируется по статье Асафьева — там же, стр. 348.

³ См. «Свадьба на Вохме» (из заметок землемера Паули). Волог. губ. вед., 1854, № 2, стр. 13; М. Едемский. Свадьба в Кокшеньге. «Живая старина», 1910, вып. 2, стр. 16 (сноска).

татьсясе», «хлестатьсясе» тут же подвергли бы строгому осуждению и осмеянию», — писал М. Едемский. Он же рассказал о случае, когда девушка выходила замуж по своей воле и против воли родителей, но все равно «хрясталась так, что вся изба при этом вздрагивала»¹. В Нюксецикском районе (д. Городишина) мы встретили женщину, которая во время своей свадьбы поломала кисти обеих рук при хлестанье, хотя любила своего будущего мужа и шла за него охотно.

Искусство образной речитации в соединении с жестом, движением, игрой очень ярко обнаруживает такую коренную особенность жанра плача, как драматизм его содержания и формы.

Он явился следствием общественной функции причета, его главной задачи: сплотить людей общностью переживания.

Драматизм причета ярко проявляется и в тексте, и в интонировании напева, и в обязательном игровом сопровождении плача, и в постоянном «дуэте»: исполнитель — слушатель.

Удивительно, что драматическая природа жанра как-то не привлекла к себе внимания исследователей — и голос А. Н. Веселовского, указавшего впервые на эту сторону плача², потонул в горячих спорах этнографов, филологов прошлого и начала нашего века о том, к эпическому или лирическому роду поэзии нужно отнести причет.

А между тем драматические элементы причета были одним из проявлений специфики плача — интенсивности переживания, яркости, экспрессивности его эмоционального строя. Это определялось драматизмом жизненной ситуации и, следовательно, драматизмом содержания, развертываемого в плаче. Повышенная экспрессия плача объяснялась и его практическим назначением: причет должен был активно воздействовать на людей и вызывать определенную ответную реакцию.

Но драматизм — понятие не только о характере содержания и эмоциональном строе. Драматизм содержания накладывает своеобразную печать на форму плача, которая приобретает уже жанровые признаки драматического произведения.

Что же драматизирует форму причета? Плач всегда адресован какому-то слушателю (умершему или живому) и требует внимания, содействия, активной ответной реакции. Это монолог, который стремится перейти в диалогическую сцену: повествование сменяется прямой речью, обращением к некоему лицу. Его предполагаемые ответы или пересказываются, или «слышатся», угадываются по эмоциональному отклику

¹ М. Едемский. Свадьба в Кокшеньге. стр. 16.

² А. Н. Веселовский. Причтания Северного края, собранные Е. В. Барсовым. «Беседа», 1872, кн. V.

причетницы, по дальнейшему развертыванию сюжета причета. Выдающиеся исполнительницы плачей преодолевают монологичность жанра, причитая попеременно от имени разных людей, как бы обменивающихся плачами-репликами: возникают целые драматические циклы причитаний¹. В рамках одного плача волленица попеременно обращается к разным лицам, вовлекает их в действие, в котором на равных правах выступают и живые, и умершие.

Но даже в свадебных причитаниях, адресованных живому лицу или группе лиц, плач редко и далеко не во всех областных традициях действительно переходит в диалог².

А ведь свадебная игра с большим количеством участников действия развила форму причитания в сторону еще большей зрелищности, сценичности — по сравнению с погребальным или поминальным обрядом.

И все же причитальщица, как в театре одного актера, воплощает в своем лице обе стороны, подыгрывая роль и второго, вечно немого участника сцены.

Такой «скрытый диалогизм» — характернейшая черта причитаний. Возможно, он вытекает из природы плачей по умершим — древнейшего из известных нам видов причета. В плачах по покойнику, обращаясь к нему, как к живому, волленица была вынуждена играть за двоих, передавать реакцию своего воображаемого собеседника. Отсюда обилие вопросов, восклицаний, обращений, создающих видимость беседы, видимость тесного общения.

Тайна смерти, суеверия, связанные с культом предков — древнейшие корни драматизма жанра. Впоследствии, когда возникли иные разновидности причета, они использовали готовую, сложившуюся форму выражения горя. Плач выделился из обряда и стал воплощением трагического в народном искусстве³.

Особенно ярко это заметно на так называемых бытовых плачах — плочах по поводу несчастных жизненных событий, трагического поворота судеб. Многие из них сугубо интимны и далеки от игрового воплощения. Подобные причеты нередко исполняются тайком — как нам рассказывали, в одиночку, по

¹ См. Е. В. Барсов. Причтания Северного края. ч. I, М., 1872; О. Х. Агренева — Славянская. Описание русской крестьянской свадьбы, ч. 3, СПб., 1888; и др.

По существу, в подобных случаях мы имеем дело с циклом плачей, исполняемых разными лицами в определенные моменты обряда. Здесь на первый план выступает драматическая форма игровой сцены, а не отдельного причета.

³ Удивительно, насколько близки к плачам многие колыбельные — размышления о будущем ребёнка, облечённые тоже в форму беседы с воображаемым слушателем. Возможно, отсюда и трагизм ряда колыбельных русских композиторов (прежде всего Мусоргского): они использовали драматическую форму и даже интонационный строй народного причета.

ночам в подушку. Эти плачи обычно не допускают живых слушателей. Песенницы, даже после исполнения похоронных притчаний, отваживались лишь намекнуть, передать в нескольких словах то, о чем они рассказывали в этих, исполняемых для себя притчаниях.

И все же драматическая природа жанра проявляется и здесь: она требует сочувствующего слушателя. И эти лирические плачи обращены обычно к умершим близким и дорогим людям: мужу, родителям, детям.

Наконец, драматизация содержания и формы притчета обусловлена его связью с обрядом. Исполнение плача сопровождается иногда очень развитым действом, что во многом определило особенности композиции, поэтику и художественную образность плача, средства его музыкальной выразительности.

Таким образом, несмотря на обобщенность и неизменность мелодии плача, его живое звучание, связь с богатым поэтическим текстом и ярким драматическим воплощением как бы преодолевает строгую зафиксированность напевов-формул, раздвигает их выразительные рамки, придает им жизненное многообразие оттенков.