

Музыкальная культура РУССКОГО СЕВЕРА

в научном наследии
Б. Б. Ефименковой

К 80-летию со дня рождения ученого

К 1447114



МОСКВА • МУЗЫКА
2012

Свадебная песня в среднем течении реки Юг

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

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

Начальные этапы местного свадебного ритуала (сватовство, договор между представителями двух семей) не сопровождалось песнями. Они начинали звучать на «шитнике» в доме невесты в середине подготовительного пе-

Опубликовано: Традиционное народное музыкальное искусство и современность: вопросы типологии // Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 60. М., 1982. С. 14–47.

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

² Материалы были собраны автором в экспедициях, организованных в 1977 году Фольклорной комиссией СК РСФСР, а в 1979-м — ГМПИ им. Гнесиных.

риода, когда, по словам исполнителей, «невеста сроком сидела». В этот день девушки шили вместе с невестой дары к предстоящей свадьбе или приносили ранее взятую домой работу. Для них устраивали ужин, переходивший в игрище, длившееся всю ночь. На «шитник» приходил жених с угощением для девушек, вместе с невестой он благодарил их за помощь.

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

Утром свадебного дня невеста садилась в кутной³ угол, по обе стороны размещались две ближайшие подруги («праворучница» и «леворучница»), далее все остальные девушки. Начинались прощальные обряды. Невесте расплетали косу, она расставалась с красотой, ее обряжали к венцу. Девушки «прикликали» для прощания с невестой сначала ее родных, затем подруг и гостей. Каждый приходил в куть, его угощали пивом, он же отдаривал невесту деньгами. Перед своими родственниками невеста вставала, перед поезжанами — нет. «Вот не встану я, мóлода, прям чужого чужёнина», — пелось в «прикликальной» песне.

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

³ Кут(ь) — угол против устья печи, отгороженный от остального помещения крестьянской избы перегородкой или завесью. Служит традиционным местом пребывания невесты и девушек в определенные этапы свадебного обряда.

Напевы и обряд

Во всех свадебных традициях югского бассейна основную роль играют напевы с групповым прикреплением поэтических текстов — политекстовые, по определению Е. В. Гиппиуса. Монотекстовых либо нет совсем, либо они единичны и потому занимают в обряде чрезвычайно скромное место⁴.

В исследуемой традиции четыре политекстовых напева⁵. Они приурочены к двум типам обрядовых действий и ситуаций: 1) ко всем важнейшим моментам перехода невесты в иную семью — вплоть до посада ее за стол в доме жениха после венца; 2) к тем контактам участников ритуала со стороны жениха и со стороны невесты, в которых сторона жениха играет ведущую роль в действии. Каждая из этих сфер местного свадебного ритуала связана с двумя политекстовыми мелодиями, каждой паре функционально родственных напевов отвечает свой круг поэтических текстов, конкретизирующих облик соответствующих ситуаций свадебного обряда.

Напевы первой функции выступают в ритуале как напевы невесты и ее общины (F-текст ритуала). Они сопровождают невесту не только в ее доме, но и в доме жениха по приезде молодых от венца. Ибо в местной традиции ритуальной границей между «своим» и «чужим» мирами становится не отъезд невесты из родного дома и не венчание, а первая ночь в доме мужа⁶. Не случайно эти напевы типологически близки причету — всякий переход в фольклоре мыслится как смерть⁷.

Ведущим в данной обрядовой сфере является напев «причетной песни»⁸ (см. примеры 1, 2), которая выступает в роли группового свадебного причета. Причетная песня сопровождает прощальные обряды в доме невесты (на «шитнике» и главные — утром в день венца), а также приезд молодой в дом

⁴ Лишь на средней Лузе в традиционной свадьбе помимо политекстовых существовало несколько монотекстовых мелодий. В местном же ритуале удалось записать (и то не везде) лишь одну такую песню: «Что не злат перстень по горнице катался». Но малочисленность и фрагментарность записей не позволили использовать ее в данной работе.

⁵ Все местные свадебные напевы песенные. Здесь нет одиночных причитаний невесты, как нет и причитаний по умершим.

⁶ Об этом говорит смена напева, связанного с невестой, утром после дня венчания (см. Таблицу 1 на с. 170).

⁷ Из обширного круга специальной литературы сошлюсь лишь на наиболее близкую по материалу статью З. Скворцовой «О причитаниях в свадебном обряде» (см.: Фольклор и этнография. Л., 1974. С. 244—250).

⁸ Термин местный, но встречается не всюду. В ряде деревень этот напев называют «прикликанием» по основному обряду, к которому он приурочен.

мужа, ее вступление на мост (в сени) этого дома. Многочисленные поэтические тексты, интонируемые на напев причетной песни, отличает характерное для причитаний обращение от лица невесты:

Я сегодня по утречку
Встала рано-ранёшенько,
Я косу русу чёсала
Через правое плечико,
Прижимала к сердечiku,
Прижимаючи, сплакала.

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

Напев причетных песен оказался различным в юго-западной (условно «ёнтальской») и северо-восточной (условно «югской») частях территории.

Напев причетных песен (F₁)
в юго-западной части территории
Кичменгско-Городецкий р-н, Пахомово

1
а) ♩ = 108

Уж ты, Гос - по - ди, Гос - по - ди,
бла - сло - ви ме - ня, Гос - по - ди да.

Кичменгско-Городецкий р-н, Б. Байкалово

б) ♩ = 160

Вот и - дёт мо - я ма - мень - ка
со ро - ди - мым со та - тень - кой

Кичменгско-Городецкий р-н, Весёлая

в) ♩ = 168

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

Напев причетных песен (F₁)
в северо-восточной части территории
Кичменгско-Городецкий р-н, Пронино

2. $\text{♩} = 112$

Бла - сло - ви ме - ня, Гос - по - ди,
сесть на мес - то, на ме - стеч - ко.

Граница между ареалами этих мелодий прошла по западному краю Шестаковского сельсовета (бывшей Шестаковской волости)⁹. В свою очередь ёнтальский напев существует в версиях, затрагивающих его ритмическую форму и тоже локализованных на территории.

Второй напев, связанный с невестой, всюду одинаков.

Напев прощальных песен (F₂)
Кичменгско-Городецкий р-н, Скорюково

3. а) $\text{♩} = 63$

Ку - дре - ва - та, шум - ле - за - та - я да,
ты ког - ды жо ро - сла - вы - ро - сла да?

б) Кичменгско-Городецкий р-н, Б. Княжая

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

⁹ Здесь мелкие административные границы, сообразующиеся с рельефом местности, часто выступают весьма значительными при картографировании явлений народного искусства.

Он не имеет специального терминологического обозначения. Для нас это классическая мелодия прощальных девичьих песен русской свадьбы, записанная и обработанная еще в XIX веке (М. И. Глинкой в «Камаринской», Н. А. Римским-Корсаковым в сборнике «Сто русских народных песен», № 81). В местной традиции данный напев контуром намечал вехи ритуального «пути» невесты из «своего» в «чужой» мир до последнего рубежа — посада молодой за стол в доме мужа по возвращении из церкви. Обращает на себя внимание приуроченность его исполнению к сидению невесты в красном углу за столом: сначала у себя, затем в доме жениха. Этнографы указывают на то, что в семейно-бытовых обрядах именно это место связано с моментом перехода (с отъединением от дома, от «своего» мира или с приобретением к новому дому)¹⁰.

Рассматриваемый напев звучал в доме невесты в канун свадебного дня при появлении поезжан с поэтическим текстом «Не от ветру, не от вихорю», на шитнике и смотрах (во время застолья) со словами «Ты рябина ли, рябинушка»; в свадебный день при выходе невесты из-за стола с текстом причетного типа «Мне-ка дайте провожатого»; в доме жениха («когда от венца придут и молодицу за стол посадят») со словами «Из-за лесу, лесу тёмного»; в отдельных деревнях еще и с текстом сиротской свадьбы («Ты рёка ли, рёка-ричушка»). Ни разу не удалось записать все эти поэтические тексты в одной деревне. Почти повсеместно знали «Ты рябина ли, рябинушка», «Мне-ка дайте провожатого», часто называли «Из-за лесу, лесу тёмного», остальные приходилось слышать в единичных случаях. Следствие ли это забвения или изначально в каждой местности данный напев существовал с определенным набором словесных интерпретаций, сказать трудно. Характерно, что А. Попов, опубликовавший в Трудах МЭК описание местной свадьбы с напевами, приводит лишь два текста с этим напевом: «Уж ты рябина, рябинушка» и «Из-за лесу, лесу темнова»¹¹, а это свидетельство начала XX века. Вероятнее всего, ареалы отдельных поэтических текстов и ранее не совпадали.

¹⁰ Байбури А., Левинтон Г. К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе // Русский народный свадебный обряд. Исследования и материалы / Ред. К. В. Чистов, Т. А. Бернштам. Л., 1976. С. 89–105.

¹¹ Попов А. Русские народные песни и свадебный обряд в д. Жуково Никольского уезда Вологодской губернии // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. 1. М., 1906. С. 102–105.

Ситуации обряда, сопровождаемые двумя напевами иной функции, объединяет активизация стороны жениха в действии. Нам не удалось дифференцировать эти ситуации применительно к каждой из мелодий жениха и его общины (М-текст ритуала). С первым напевом (см. примеры 4а, б, в) в доме невесты исполнялись такие поэтические тексты, как «Вьюн на воде извивается» (когда жених шел в куть за невестой), «Из кути по лавке всё девицы сидят» (хулят жениха, хулят и величают поезжан); в доме жениха: «Солнышко, высоко оно взошло» («Солнышко во тумане стоит») при посадке молодой за стол утром после дня венчания¹².

Напев жениха и его общины (М₁)
Кичменгско-Городецкий р-н, Весёлая

4
а) $\text{♩} = 136$

Князь мо - ло - дой,
князь мо - ло - дой у - би - ва - ёт - ся, со - би -
- ра - ёт - ся

Кичменгско-Городецкий р-н, Пронино

б) $\text{♩} = 144$

Из ку - ти по лав - ке,
из ку - ти по лав - ке всё де - ви - цы си - дят, всё де -
- ви - цы си - дят

¹² Напомню, что при посадке молодой за тот же стол накануне еще звучал напев невесты и ее общины. Ныне же она принадлежит к иной семье, общине — к семье, общине мужа.

е) $\text{♩} = 112$ Подосиновский р-н, Яхреньга

Кто из бо-яр,
кто из бо-яр да у нас луч-ше всех, у нас
луч-ше всех?

Второй напев (пример 5) связан главным образом с корильными текстами свадебного дня («У нас сватья та да обжора», «Что у нас во садочке, не мак ли? У нас князь молодой, да не мал ли?»), но с ним поются и отдельные величания («У нас князь молодой да богатой»), а также поэтический текст, являющийся сигналом к отъезду свадебного поезда с невестой из ее дома («Сидят соколы на полёте»).

5 Напев жениха и его общины (М₂)
Кичменгско-Городецкий р-н, Весёлая

а) $\text{♩} = 132$

Хо-тят со-ко-лы у-ле-ти-ти, у-ле-ти-ти.

б) $\text{♩} = 104$ Кичменгско-Городецкий р-н, Надеевщина

У нас сва-тью-шка да об-жо-ра, да об-жо-ра.

Приуроченность напевов в местном ритуале показана в Таблице 1.

Таблица 1. Приуроченность политекстовых напевов местной свадьбы к важнейшим ситуациям ритуала

| Время действия | подготовительный период | смотри (канун венца) | первый день свадьбы | | | | | | второй день свадьбы |
|------------------|-------------------------|----------------------|---------------------|-------|-----------|-------|------------|-------|---------------------|
| Ситуации ритуала | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| Напевы | $F_{1,2}$ | F_2 | F_1 | M_1 | $M_{1,2}$ | F_2 | F_1 | F_2 | M_1 |
| Место действия | дом невесты | | | | | | дом жениха | | |

венец переход невесты
в «чужой» мир

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

Функция и структура

До сих пор свадебные напевы среднего Юга были представлены нами лишь со стороны их функции в обряде. Однако традиционный песенный жанр не может характеризоваться только по содержанию и общественному назначению. «Определяющим для этого понятия признаком, — писал Е. В. Гиппиус, — является, на мой взгляд, типизация структуры под воздействием общественной функции и содержания»¹³. Выявление структуры исследуемых песен предполагает их рассмотрение в двух аспектах: на уровне ритмического строения песенного стиха, напева и традиционных форм их взаимосвязи, а затем на уровне звуковысотной организации напевов в соотношении с их ритмической формой.

Анализ ритмического склада местных свадебных песен выделил в них две типологические группы — каждая охватывала песни одной функции в ритуале. Поэтому песни невесты и ее общины по ритмическому строению

¹³ Гиппиус Е. Программно-изобразительный комплекс в ритуально-инструментальной музыке «медвежьего праздника» у манси // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974. С. 73.

стиха, напева и формам их координации резко отделились от свадебных песен жениха и его общины.

Первые опираются на двухударный тонический стих с ударениями на третьем от начала и третьем от конца стиха слогах. В причетных песнях этот стих имеет восьмислоговую норму и, следовательно, трехсегментную структуру 2.2.2:

Ты, ро- ди- ма- я ма- му- шка,
Те- бя кли- чут да жа- лу- ют
Сю- да в куть да за за- ве- су... и т. д.

Стих прощальных песен¹⁴ — десятислоговой с формулой 2.3.2:

Ты ре- би- на, еш- шо ре- би- на,
Ты ре- би- на ку- дрё- ва- та- я,
По се- рё- дке су- ко- ва- та- я... и т. д.

Ритмический строй тонического стиха подобного типа ярко выступает не только в пении, но и в чтении (по просьбе собирателя) исполнителями песенных текстов, благодаря чему легко различимы его важнейшие особенности: выделение только стиховых ударений и, как следствие этого, — многочисленные энклитики и проклитики, подчинение грамматических ударений при их несовпадении. Именно в чтении поэтических текстов свадебных песен были отчетливо слышны такие необычные для разговорной речи акцентные формы, как:

Нету́та дома во́ доме...
Верё́шки пошат́ились...
Воротё́чки отвор́ились...
С бела́ лица перепáлася...
Ты бежи́шь да не возму́тишься...

В местной традиции модификации стиха данного типа незначительны. В причетных песнях они сводятся в основном к увеличению среднего сегмента на один слог (госуда́рёво ко́са руса — стих 2.3.2), клаузула неизменно дактилическая, прибавление слога к анакрузе возможно, но редко (моя родíмая ма́мушка — стих 3.2.2). В тоническом десятисложнике прощальных песен оказываются подвижными (правда, в малой степени) все сегменты стиха.

¹⁴ Термин «прощальные песни» в данной работе (для удобства и краткости изложения) употребляется лишь в очень узком и специфическом значении: им названы песни, интонируемые на второй напев невесты и ее общины.

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

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

Слоговая музыкально-ритмическая форма частей (периодов) мелострофы может быть как идентичной, так и в чем-то различной. Первое характерно для строфы прощальных песен (см. пример 3, Таблицу 2), второе — для причетных песен. В ёнтальских версиях напева варьируется величина последнего слогового времени каждого периода ритмической формы (см. примеры 1а, 1б), в югском — величина первого ударного слогового времени (см. пример 2, Таблицу 2).

Как видно, ёнтальский напев имеет два вида ритмоструктуры: на западе своего ареала аналогичную причетному напеву соседней (кичменгской) традиции, на востоке — отличную от нее. Вероятно, это следствие зонной природы границ в фольклоре: смена ритмической формы как бы запаздывает, и новый по мелодике напев еще некоторое время удерживает ритмическую форму соседней причетной мелодии. Оба вида ритмической структуры ёнтальского напева встречаются и в одностиховых версиях. В них используется чаще всего вторая фраза мелострофы (см. пример 1в). Одностиховая форма причетной песни в бассейне Ёнталы сейчас является основной (а именно — в ареале напева 1б и 1в). По-видимому, это связано с разрушением структуры в связи с угасанием традиции.

Отступление от слоговой нормы стиха в причетных и прощальных песнях вызывает модификацию сегментов их слоговой музыкально-ритмической формы. При этом временная величина напева не меняется, и превышение слоговой нормы приводит к дроблению, а уменьшение количества слогов — к стяжению слоговых времен: во втором и третьем сегментах в рамках своего периода, в анакрузе сверхнормативный слог ритмизуется за

**Таблица 2. Основные модификации сегментов слоговой музыкально-ритмической формы
причетных и прощальных свадебных песен среднего Юга**

| ПРИЧЕТНЫЕ ПЕСНИ (F ₁) | | | | | | | | | | | | | |
|------------------------------------|-------|----------|--|--|--|----------|--|--|--|---------|--|--|--|
| напев стих | | напев 1а | | | | напев 1б | | | | напев 2 | | | |
| норматив | 2.2.2 | | | | | | | | | | | | |
| | 3.2.2 | | | | | | | | | | | | |
| модификация | 2.3.3 | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | |
| ПРОЩАЛЬНЫЕ ПЕСНИ (F ₂) | | | | | | | | | | | | | |
| напев стих | | напев 3 | | | | | | | | | | | |
| норматив | 2.3.2 | | | | | | | | | | | | |
| | 2.3.3 | | | | | | | | | | | | |
| модификация | 2.3.4 | | | | | | | | | | | | |
| | 2.2.2 | | | | | | | | | | | | |

счет дробления последнего слогового времени предшествующего ритмического периода, на что указывает и частица «да», нередко завершающая каждый стих (см. Таблицу 2).

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

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

С первым напевом жениха и его общины (M_1) интонируются словесные тексты с зачинами «Вьюн на реке», «Солнышко», «Из кути по лавке», «Кунья та шуба» и др. Все они имеют ярко выраженные признаки песенной силлабики. Их стих складывается из двух слоговых групп (полустихов), поэтическая строфа имеет форму aabb (см. пример 4).

Однако ритмическая структура стиха не может быть раскрыта только через слоговую величину цезурированных построений (варьируемую в каких-то пределах). Она характеризуется и определенной акцентной формой как каждого полустиха, так и всего стиха в целом. Именно законченность этой формы и выделяет цезуру в самом неравнослоговом стихе, взятом вне пения и строфовой организации (то есть без повторов полустихов). Очевидно, она является нормативом на уровне стиха, тогда как повторяемость сло-

говых групп подчеркивает цезуру на уровне строфы и становится нормативом последней.

Наиболее отчетливо выражена акцентная форма второй слоговой группы. Стиховое ударение в ней приходится на третий слог, обычно оно совмещено с грамматическим. Поэтому данный полустих постоянно имеет двухслоговую анакрузу¹⁵. Окончание же его подвижно, но лишь в зоне всех возможных модификаций дактилической клаузулы:

| | | | | | |
|------|-----|-----|-----|-----|---------------|
| — | — | ˊ | — | — | (— —) |
| из- | ви- | ва- | ёт- | ся | |
| сво- | ё | су- | же- | но- | ё |
| не | те- | бе | бы- | ла | чѣ-та (редко) |

Величина слоговой группы — 5—6, реже 7 слогов. Подчеркну, что ее центральное ударение является именно стиховым: оно объединяет в одной акцентной форме все составляющие группу слова, снимая или ослабляя их грамматические ударения и создавая классические образцы энклитик и проклитик (воронá коня, у их лúчше всех, моѐ сýженоѐ); как и в тоническом стихе, подчиняет себе грамматические ударения при расхождении с ними (во думáх она сидит, во хлевé свинья).

М. Штокмар, впервые в развернутом и доказательном изложении указавший на огромную роль акцентных многосложных форм в народном стихе, писал и о том, что при возрастании величины слогударной, по его выражению, группы в ней появляются дополнительные (одно или два) ударения, которые располагаются как можно далее от основного¹⁶. Сославшись на мнение Ф. Корша, отметившего ранее эту особенность русского языка, ученый подчеркнул, что наиболее пригодными для акцентного объединения оказывались слова, несущие сами по себе ударения на крайнем слоге: здесь не требовалось передвигать ударение, снимать его, а нужно было лишь несколько его ослабить. Поэтому, по мнению Штокмара, энклиза и проклиза представляют не столько утрату ударения, сколько его ослабление и, главное, передвижение на крайний слог от основного ударения¹⁷.

¹⁵ Поскольку в цезурированном народном стихе его ритмическая единица — слоговая группа — выступает как четко выделенное, в значительной мере автономное ритмическое построение, автор использует данный термин для обозначения предударных слогов не только стиха, но и полустиха.

¹⁶ Штокмар М. Исследования в области русского народного стихосложения. Ч. 3: Фонетическая система народного языка как основа русской народной ритмики. М., 1952.

¹⁷ Там же. С. 371—377.

Такое ослабленное дополнительное ударение в народно-песенном стихе возникает, например, при превращении дактилической клаузулы в гипердактилическую, что можно проследить в стихах разной ритмической организации (и яснее всего в стихе «камаринской»). В рассматриваемых текстах югской свадьбы дополнительное ударение ощутимо в конце второго полустаха, когда последний выходит за грань пятисложника, — и чем далее выходит, тем конечное ударение заметнее (на печи в углу сидеть, не тебе́ была чётà, побелее́ твоегò)¹⁸.

Вариации клаузулы создают все основные модификации ритмической формы второго полустаха, но в единичных случаях возникает и увеличение анакрузы (оно не вы́учено, это не сужё́ное) или ее уменьшение на один слог (все́ гóсьи сидят, неме́йта рубаха).

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

| | |
|-------------------|-----------------|
| Вы́он на реке... | Кто́ из бояр... |
| Кня́зь молодой... | Да́йте моё... |
| Со́лнышко... | Чу́ешь ли ты... |

Это начальное ударение очень важно: оно отграничивает, открывает не только свое построение, но и весь стих, весь ритмический ряд поэтического текста, так как окончания стихов подвижны. Его структурная значимость выявляется, например, характером тех немногих модификаций данной слоговой группы, при которых возникают анакрузы. Последние всегда выходят за рамки ритмического ряда и существуют во времени предыдущего стиха¹⁹, тем подчеркивая неизменность начального участка акцентной формы. Поэтому и допустимы они лишь в середине текста. Если анакруза намечается в зачинном стихе, она снимается как таковая и ударение переносится на первый слог, уже не согласуясь с грамматическим:

а) в начале текста — «и́з кути по лавке...»

б) в середине текста — «оте́ц-от учил...», «неучё́но дитя...»

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

¹⁸ Для удобства и наглядности изложения будем отмечать стиховое (основное) ударение слоговой группы знаком ´, дополнительное — `.

¹⁹ Конечно, это проявляется при пении — в слоговой музыкально-ритмической форме песни.

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

| | | | | | | | | | |
|-------|------|-----|-----|-------|------|------|------|------|--------|
| Вы́- | ве́- | ли́ | ё́- | му... | Лу́- | чше́ | по́- | лу́- | чше... |
| Све́- | тят | у | ё́- | го... | Ро́- | стом | по́- | вы́- | ше... |

Шестислоговые полустахи без анакрузы единичны и встречаются не во всех текстах. Они имеют хореическую клаузулу (на́ша та Ма́р'я, ма́тка та уч'йла).

Итак, данный стих имеет как отчетливо выраженную силлабическую — $4_{5,6} + 5_{6,7}$, так и акцентную форму. Стабильные участки последней приходится на начала слоговых групп, где и расположены два главных ударения стиха: на первом слоге начального полустаха и на третьем слоге конечного. Только эти ударения — по одному в каждой слоговой группе — и выделяют исполнители при чтении поэтических текстов (все повторы вне пения снижаются):

Вы́он на реке извива́ётся.
Кня́зь молодой убива́ётся,
Про́сит своё, своё су́женоё... и т. д.

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

С Т И Х

| слоговая группа (a) | | | | | слоговая группа (b) | | | | |
|---------------------|-----|-----|-----|-------|---------------------|--------|---------|------------|-------|
| ´ | — | — | (´) | (´ —) | — | — | ´ | — | (´ ´) |
| Со-лны- | шко | | | | во ту- | ма- | не сто- | ит, | |
| На-ша | та | Ма- | ри- | я | во ду- | мах о- | на си- | дит, | |
| Ду-ма- | ёт | о- | на | | бу-дут | лю- | ди ди- | во-вать... | |

цезура

Второй напев жениха и его общины (M_2 , см. пример 5) записан лишь в западной и центральной частях территории, ниже устья Ёнталы он зафиксирован не был. Отсутствует этот напев и у А. Попова в описании свадебного обряда бывшей Утмановской волости. Однако только повторные экспе-

диции уточняют его ареал. В местной свадьбе с этим напевом исполняется группа текстов с зачинами «Сидят соколы на полёте», «Что у нас во садочке, не мак ли», «У нас сватья та да обжора» и др. В них одинаково четко выражены и акцентная, и силлабическая формы, но первая более стабильна.

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

$\bar{\text{С}}\text{и}-\bar{\text{д}}\text{ят}\quad \acute{\text{со}}-\bar{\text{ко}}-\bar{\text{лы}}\quad \bar{\text{на}}\quad \bar{\text{по}}-\acute{\text{л}}\bar{\text{ё}}-\bar{\text{те}},$ (стих 2.4.1)
 $\text{Хо}-\bar{\text{т}}\text{ят}\quad \acute{\text{со}}-\bar{\text{ко}}-\bar{\text{лы}}\quad \text{у}-\bar{\text{ле}}-\bar{\text{те}}-\bar{\text{ти}},$ (стих 2.4.1)
 $\text{Да}\quad \text{Ма}-\bar{\text{ри}}-\bar{\text{ю}}-\bar{\text{ду}}-\bar{\text{шу}}\quad \text{при}-\bar{\text{хва}}-\bar{\text{ти}}-\bar{\text{ти}}\dots$ (стих 2.5.1)

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

$\bar{\text{Что}}\quad \bar{\text{у}}\quad \acute{\text{нас}}\quad \bar{\text{во}}\quad \bar{\text{са}}-\bar{\text{до}}-\bar{\text{че}}\quad \bar{\text{не}}\quad \acute{\text{мак}}\quad \bar{\text{ли}}?$
 $\text{У}\quad \text{нас}\quad \text{князь}\quad \bar{\text{мо}}-\bar{\text{ло}}-\bar{\text{дой}}\quad \text{да}\quad \bar{\text{не}}\quad \bar{\text{мал}}\quad \bar{\text{ли}}?..$ (стих 2.2.2.1)

Выраженность этого срединного ударения не всегда одинакова, в ряде девятислоговых стихов оно отсутствует (или является ослабленным) — при энклитических или проклитических словосочетаниях (Да Марію-душу прихватіти, / Ты Марія-душа, берегіся...).

По слоговой норме данный девяти-десятислоговый стих занимает промежуточное положение между двухударным свадебным восьми-девятисложником и трехударным двенадцатисложником типа 2.3.3.²⁰ Возможно, этим и объясняется нестабильность его срединного ударения, которое в самом стихе либо отсутствует, либо является слабым, дополнительным. Очевидно, девятислоговая величина — та грань, лишь выше которой тонический стих становится полновесным трехударным.

Силлабический строй стиха обнаруживает его строфовая форма abb, возникающая благодаря повторению заключительной слоговой группы (см. пример 5). Подобная форма строфы выявляет цезуру, разграничивающую два полустиха: первый (а) — пяти-шестислоговой нормы с анапестическим началом и дактилическим или гипердактилическим окончанием, второй (б) — обычно четырехслоговой с хореической клаузулой:

²⁰ Примером его в местной свадьбе является текст песни «Что не злат перстень по горнице катался» — единственный, имеющий монотекстовый напев.

| | |
|--|---|
| a | b |
| <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> — — — — — () </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between; margin-top: 5px;"> Хо- тят со- ко- лы </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between; margin-top: 5px;"> Да Ма- ри-ю- ду- шу </div> | <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> — — — — </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between; margin-top: 5px;"> у- ле- ти- ти, (стих 5+4) </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between; margin-top: 5px;"> при- хва- ти- ти... (стих 6+4) </div> |

С Т И Х

| а | | | | | | б | | |
|----------|----------|-----------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|
| <u>Ч</u> | <u>у</u> | <u>на</u> | <u>с</u> | <u>до</u> | <u>че</u> | <u>не</u> | <u>ма</u> | <u>ли</u> |
| У- | ве-ди- | ко-тё | сва-ху | | | к о-мё- | ту... | (стих 7+3) |

Запрягите вы сваху во дровни,
да во дровни,
Поезжайте на свахе по брёвна,
да по брёвна... (строфа abb; 7+3+4)

СТИХ

| | | | | | | | | | | | | |
|------|--------|---|---|---|---|---|---|---|---|---------|-----|--|
| | цезура | | | | | | | | | | | |
| 22 % | — | — | / | — | — | — | — | / | — | 2.4.1 | 5+4 | |
| 45 % | — | — | / | — | — | / | — | / | — | 2.2.2.1 | 6+4 | |
| 30 % | — | — | / | — | — | / | — | / | — | 2.2.2.1 | 7+3 | |

— основные —
стиховые ударения

| | |
|--------------------|------------------------|
| акцентная форма | силлабическая форма |
|--------------------|------------------------|

Тип музыкально-ритмической организации, который имеют напевы жениха и его общины, впервые в русской песне выделили и описали в общих чертах Е. В. Гиппиус и А. С. Кабанов, к сожалению, в устной форме²¹. Позднее на большом песенном материале его рассмотрела Н. В. Терёхина, но лишь фрагмент ее работы опубликован, и то в виде тезисов доклада²². Основной признак данного типа ритмической организации — равномерная сегментация (как по особенностям ритмической формы — повторяемости определенных для типа слоговых музыкально-ритмических ячеек, так и по граням мелодической структуры). В музыкально-ритмическом построении, отвечающем стиху, таких сегментов чаще всего четыре. Исследователи отмечали существование трех версий типа: с трех-, четырех-, пятивременными сегментами. «Координация музыкального ритма с ритмом стиха, — писала Н. Терёхина, — происходит путем совмещения начала сегментов с закрепленными ударениями в стихе»²³.

Нам представляется, что при соединении напева равносегментной ритмической организации с силлабическим (цезурированным) стихом важную формообразующую роль наряду с ударениями играет цезура стиха. Она способствует выделению иной (меньшей) единицы координации стиха и напева: «мерой» их согласования становится соединение полустиха с отвечающими ему двумя сегментами музыкально-ритмической формы. Это соединение происходит по следующим правилам: 1) первое (основное) ударение полустиха совмещается с началом первого сегмента музыкально-ритмического построения, дополнительное ударение — с началом второго сегмента; при отсутствии дополнительного ударения на начало второго сегмента приходится последний слог полустиха; 2) анакрузы полустихов выходят за грань своей пары сегментов и ритмизируются всегда за счет предшествующего построения.

Данные правила объясняют ритмизацию как одного стиха без повторов его слоговых групп, так и разнообразных строфовых форм, возникающих при повторениях полустихов²⁴.

²¹ А. С. Кабанов затронул его в своем выступлении на расширенном заседании Бюро Всесоюзной комиссии по народному музыкальному творчеству СК СССР в мае 1973 года в Вильнюсе.











²² Терёхина Н. Об одном музыкально-ритмическом типе напевов традиционных русских свадебных песен // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. М., 1979.

²³ Там же. С. 37.

²⁴ Этим же оправдана тактировка, выделяющая пару сегментов музыкально-ритмической формы, а не каждый сегмент в отдельности.

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

Схема 1

| | 1 слог | 2 слога | 3 слога | 4 слога |
|---|---|---|---|---|
| сегмент 3  |  |  |  |  |
| сегмент 4  |  |  |  |  |


Первый напев жениха и его общины (M_1) на большей части территории имеет трехвременную версию описанного ритмического типа (примеры 4а, 4б), но ниже устья Ёнталы начинается ареал четырехвременной его версии. Малое количество записей в кировской части исследуемого района не позволяет наметить границу между этими версиями. А. Попов в д. Жуково бывшей Утмановской волости (ныне Утмановского сельсовета) записал обе версии напева, но с разными текстами²⁵. В современных селах Утманово, Яхренъга удалось записать лишь напев с четырехвременным сегментом (пример 4в)²⁶.


Особенности соединения первого напева жениха и его общины с поэтическими текстами показаны в следующих схемах: в Схеме 2 — на уровне стиха без повторов слоговых групп, в Схеме 3 — на уровне строфы с повторами слоговых групп.

²⁵ См.: Попов А. Русские народные песни и свадебный обряд в д. Жуково Никольского уезда Вологодской губ. Нотное приложение № 3, 11. С. 493, 495. Напев с трехвременным сегментом записан с текстом «Солнышко», с четырехвременным — с фрагментом текста «Из кути по лавке». Отмечу, что первый текст, по материалам наших экспедиций, распространен только в ареале трехмерной версии напева, тогда как величания и хуления («Из кути по лавке») поются с обеими версиями напева.

²⁶ Ритмические версии напева нужно отличать от искажений ритмической структуры в пении. Большая часть исполнителей в зрелом возрасте уже не застала крестьянскую свадебную традицию «живой». Наши певицы опираются лишь на память и впечатления детства и юности. Отсутствие певческой практики приводит к ритмической нечеткости в исполнении (особенно модифицированных стихов).

Схема 2

сегмент = 3 

сегмент = 4 

полустихи:

| | | | | | | | | | | |
|------|------|----|-------|-------|-----|-----|-----|-----|----|-------|
| Вьюн | на | ре | ке | из | ви | ва | ра | ёт | ся | } тип |
| Из | ку - | ти | по | лав - | ке | все | бо | я - | ра | |
| И | ку - | ти | по | лав - | ке | все | бо | я - | ра | |
| ку - | ти | по | лав - | ке | все | бо | я - | ра | | |
| че | но | ди | тя, | о - | но | не | то | сть | и | } тип |
| че | но | ди | тя, | о - | но | не | то | сть | и | |
| че | но | ди | тя, | о - | но | не | то | сть | и | |
| че | но | ди | тя, | о - | но | не | то | сть | и | |
| ва | - | ёт | ся | из | ви | ва | ра | ёт | ся | } тип |
| ва | - | ёт | ся | из | ви | ва | ра | ёт | ся | |
| ва | - | ёт | ся | из | ви | ва | ра | ёт | ся | |
| ва | - | ёт | ся | из | ви | ва | ра | ёт | ся | |
| ва | - | ёт | ся | из | ви | ва | ра | ёт | ся | } тип |
| ва | - | ёт | ся | из | ви | ва | ра | ёт | ся | |
| ва | - | ёт | ся | из | ви | ва | ра | ёт | ся | |
| ва | - | ёт | ся | из | ви | ва | ра | ёт | ся | |

цезура стиха

цезура стиха

Не - у - модификация

цезура стиха

Схема 3

| трехвременная версия типа | четырёхвременная версия типа |
|--|--|
| <div>3 </div> <div>Вьюн на ре - ке,</div> <div>Вьюн на ре - ке</div> <div>- ва - ёт - ся,</div> <div>- ва - ёт - ся</div> | <div>4 </div> <div>Вьюн на ре - ке,</div> <div>Вьюн на ре - ке</div> <div>- ва - ёт - ся,</div> <div>- ва - ёт - ся</div> |

Из схем видно, что начальный полустих только при первом проведении занимает полностью свое музыкальное время — пару сегментов музыкально-ритмического ряда — и полностью именно потому, что за ним следует повтор такого же полустиха без анакрузы. Так в мелострофе возникает цезура, отмеченная долгим слоговым временем (конечным или предпоследним при хореической клаузуле полустиха). Повторенный первый полустих уступает часть своего музыкального времени следующему за ним второму полустиху — его анакрузе. Поэтому конечное слоговое время первого полустиха при повторении сокращается. Анакруза повторенного второго полустиха ритмизуется за счет окончания его первого проведения, отчего музыкаль-

ное время второго полустиха сначала сокращено и лишь при повторении его восстанавливается. Это последнее в напеве долгое слоговое время отмечает вторую цезуру, завершающую мелострофу.

Второй напев жениха и его общины (M_2 , пример 5) тоже имеет равносегментную ритмическую организацию. Специфические его черты связаны, во-первых, с иной ритмической структурой поэтических текстов (стихи имеют постоянную двухслоговую анакрузу и хореическую клаузулу, в строфе повторяется лишь второй полустих); во-вторых, с синкопированием в ритмизации конечного полустиха, которое скрывает грани между сегментами слоговой музыкально-ритмической формы²⁷.

При абсолютной идентичности мелодического контура ритмическое строение исполнительских версий данного напева в разных местах его записи было не совсем стабильным: наши материалы содержат как трехвременные (пример 5а), четырехвременные (пример 5б), так и переходные, промежуточные между ними формы, когда певицы не придерживались четко выдержанного ритма. Видимо, долгое отсутствие певческой практики особенно сильно сказалось на ритмоструктуре данной мелодии. Установить, какая именно версия была основной, единственной — или они обе равно существовали в исследуемом регионе, — пока не представляется возможным.

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


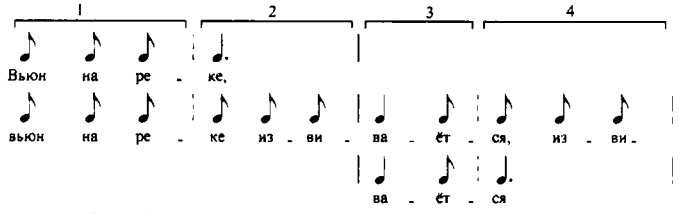

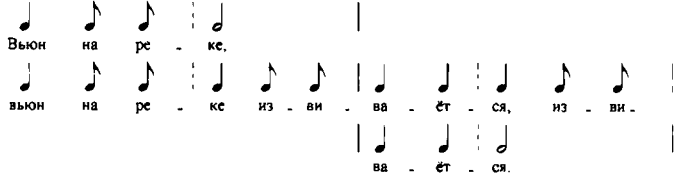

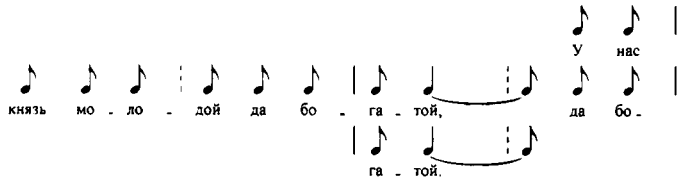


Схема 4



²⁷ Подобный прием в напевах равносегментной ритмической формы впервые выделил Е. В. Гиппиус в хороводных песнях о чернеце.

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

Таблица 3. Равносегментный тип слоговой музыкально-ритмической формы в свадебных песнях среднего Юга

| Первый напев жениха и его общины (M₁) | |
|--|---|
| а) сегмент = 3  | <div>1 2 3 4</div>  |
| | |
| б) сегмент = 4  |  |
| | |
| Второй напев жениха и его общины (M₂) | |
| а) сегмент = 3  |  |
| | |
| б) сегмент = 4  |  |
| | |

Из этого следует, что дифференциация ритмических структур песенных музыкально-поэтических текстов в исследуемой традиции является функ-

функционально значимой, ибо местные напевы невесты и ее общины (F_1, F_2), с одной стороны, и напевы жениха и его общины (M_1, M_2), с другой, — принадлежат к разным типам ритмических форм.

Местные свадебные напевы в ансамблевом исполнении имеют однорегистровую гетерофонную фактуру. В ней ясно проступает особенность, отмеченная рядом исследователей как характерная для русской традиционной песни: терцовое соотношение функционально родственных ступеней лада²⁸. Легко прослеживается она при сравнении разнообразных исполнительских версий того или иного напева — его структурно значимые места могут быть выражены множеством звуков, но всегда терцовой взаимосвязи²⁹.

Подобный способ выявления функционально родственных, взаимозаменяемых звуков — по опорным созвучиям голосовой партии, замещению звуков в напеве у одного или у разных певцов — опирается на специфические особенности функционирования музыки устной традиции. Последние отмечались и ранее многими собирателями и исследователями, но в наше время они приобрели особый вес в связи с обоснованием принципов моделирования произведений народного музыкального искусства, без чего немыслима современная фольклористика. «На уровне мышления, — писал по этому поводу Е. В. Гиппиус, — единичный музыкальный факт в фольклоре представляет собой сложное явление, мыслимое исполнителем в совокупности версий каждой его части и каждого его компонента. При этом они могут быть воспроизведены в нескольких сочетаниях, продуманных исполнителем, принятых в его творческой практике и сознательно чередуемых во время исполнения то в одной, то в другой комбинации»³⁰. И несколько далее: «На уровне живого звучания музыкально-фольклорный факт воплощается исполнителем в одном из частных (в одном из многих возможных) проявлений того, как он мыслится. Поэтому на данном уровне музыкально-фольклорный факт утрачивает часть существенных своих компонентов,

²⁸ Краткий историографический обзор этой проблемы см.: Лобанов М. А. Теоретические вопросы публикации и систематизации напевов в своде русского фольклора // Русский фольклор. Т. XVII. Л., 1977.

²⁹ В обрядовых напевах это относится и к подавляющему большинству ритмически не выделенных моментов мелодической формы, но среди последних есть и мобильные, в которых могут появляться звуки функционально не родственные.

³⁰ Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 25.

имеющихся на уровне мышления, и предстает перед нами в форме не общего, а частного. Опытным путем музыкально-фольклорный факт может быть, однако, познан только на одном из этих уровней, а именно на уровне живого звучания. На уровне же мышления его структура и образный строй не могут быть познаны опытным путем, а лишь могут быть воссозданы аналитически с помощью специально разработанной методики»³¹.

Методика моделирования мелодической структуры песенных напевов в настоящее время только складывается. Несомненно, она должна опираться (как всякое моделирование) прежде всего на узколокальный материал и в нем — на достаточно большое количество записей того или иного исследуемого напева, которые выявили бы все допустимые версии «каждой его части и каждого его компонента». Из теоретических положений, важнейших для изучения мелодической структуры южских свадебных напевов, отмечу еще два: необходимость рассмотрения лада в связи с ритмической формой песен³² и основополагающая роль так называемых слоговых звуков (начальных звуков слоговых музыкальных времен)³³ в песнях слогового музыкально-ритмического строя (термин Е. В. Гиппиуса³⁴).

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

Ведущим для традиции является тип ладовой организации с терцовой оппозицией основных опорных звуков, характерный, кстати, для свадебных напевов всего южского бассейна. Один из этих звуков — главный, опорный, другой по отношению к нему выступает как второстепенный, оппозиционный по высоте. Поскольку оба звука находятся в терцовом соотношении, они функционально родственны и могут заменять друг друга в определенных местах напева (в разных исполнительских версиях) или звучать одно-

³¹ Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 26.

³² Там же. С. 33.

³³ Это положение принадлежит профессору Е. В. Гиппиусу, высказано им в устной форме и в течение ряда лет используется многими фольклористами.

³⁴ Гиппиус Е. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева. Ч. 2: Текстологическое исследование // Балакирев М. А. Русские народные песни. М., 1957. С. 235.

временно в ансамблевом пении. Однако их оппозиционность по высоте четко проступает в отдельных контрольных точках ритмической формы напева, где эти звуки не заменяют друг друга. Это во многом определяет постоянство звуковысотного контура, характерного для каждой свадебной мелодии.

Второй структурный компонент данного типа ладовой организации — ритмически выделенная оппозиция основных терцовых опор лада звукам иного терцового комплекса (секундового соотношения). Это оппозиция *ладовых функций*, в ней противопоставлены звуки, которые всегда полярны: в ритмически выделенных моментах формы они никогда не заменяют друг друга и не звучат одновременно в исполнительских версиях участников певческого ансамбля.

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

По первому признаку в местных свадебных напевах можно выделить два вида ладовой структуры: в первом главный опорный звук является основанием интервала высотной оппозиции (1–3), во втором — его вершиной (1–III)³⁵.

Первый вид представлен лишь причетной песней ёнтальской половины территории (F, см. пример 1). Несмотря на квинтовый амбитус и положение главного опорного звука у нижнего края диапазона, высотная оппозиция ладовых опор — терцовая, что роднит этот напев с узкообъемными мелодиями свадебного обряда верхнего Юга. Главный опорный звук выполняет и функцию финалиса, который утверждается оппозицией верхнесекуnderвой ступени, приходящейся на икт ритмической формы.

Схема 5



³⁵ Нумерация ступеней лада дается по принципу, предложенному Е. Гиппиусом и З. Эвальд (Песни Пинежья. М., 1937): римскими цифрами обозначены звуки, расположенные ниже главного опорного (1 ступени лада).

Квинтовый звук не является опорным, но он постоянно напоминает о себе (особенно во второй части мелострофы), выступая то слоговым звуком, ритмически не выделенным, то звуком внутрислогового мелодического оборота. Квинтовый тон как бы надстраивается над терцовой ладовой структурой, соотносясь с каждым из ее звуков и с их секундовой оппозицией (см. примеры 1а, 1б и схему 6). Тем самым в первом компоненте лада верхняя опора как бы «утолщается» маятникообразным качанием между 3 и 5 ступенями, нижняя же остается однозначной.

Схема 6



Ко второму виду данного ладового строя относятся мелодия причетной песни югской части территории (F_2 , см. пример 2) и оба напева жениха и его общины (M_1 , M_2 , см. примеры 4, 5). Соотношение основных опор лада выступает в них в форме 1–3, при этом мелострофу завершает не главный опорный звук, а оппозиционный ему по высоте — III ступень.

В югском причетном напеве главный опорный звук выделен наиболее длительным слоговым временем (первым иктом ритмической формы) и каденционным утверждением в начальном ритмическом периоде. Кроме того, им обычно завершается исполнение всей песни. Эти моменты формы одинаковы в разных исполнительских версиях напева. Нижнотерцовый звук отмечен ритмически и незаменяем лишь в каденции мелострофы, финалисом которой он выступает³⁶.

Схема 7



³⁶ В этом напеве финальные звуки сдвинуты на предпоследнее слоговое время ритмических периодов, последнее же слоговое время является связкой к следующей части мелострофы.

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

В мелодической структуре первого напева жениха и его общины (M_1 , см. пример 4) наиболее значимыми оказались те двухсегментные разделы ритмической формы, которые оканчиваются долгими слоговыми временами — главными цезурами напева. Во всех местных версиях данной мелодии начальным звуком этих долгих слоговых времен выступала I ступень в зачинном построении и III — в завершении напева. В остальных опорных точках I и III ступени либо появлялись одновременно, либо заменяли друг друга в отдельных исполнительских версиях напева. Выступали они в началах четных сегментов ритмической формы, тогда как звуки функциональной оппозиции обычно открывали нечетные сегменты — всегда во второй половине напева и большей частью в первой (за исключением отдельных местных ёнтальских версий).

Схема 8



Во втором напеве жениха и его общины (M_2 , см. пример 5) сначала чередуются терцовые опоры лада (I—III), затем первым долгим слоговым временем ритмической формы выделяется главный опорный звук. Мелодическая каденция, охватывающая повторенный фрагмент ритмического ряда, функциональной оппозицией и долготой слогового времени утверждает III ступень как финалис.

Схема 9




Если рассмотреть теперь форму лада, понимаемую через соотношение обеих оппозиций лада друг с другом и со слоговой музыкально-ритмической формой песен, то в напевах исследуемой типологической группы обнаружатся тоже два вида. В первом оба компонента лада разделены и последовательно сменяют друг друга в развертывании мелострофы: сначала выступают опорные звуки высотной оппозиции и лишь в каденционной зоне напева — звуки оппозиции ладовых функций, которые утверждают финалис. Таким образом, сопоставление двух компонентов лада — однократно. Данный вид ладовой формы охватывает два напева: причетную мелодию ёнтальской территории (F_1 , см. пример 1) и второй напев жениха и его общины (M_2 , см. пример 5, Схемы 5, 6, 9, Таблицу 4).


Во втором виде ладовой формы оба ее компонента как бы «пронизывают» друг друга, отчего главная высотная оппозиция дана не непосредственно, а на расстоянии: каждая из терцовых опор *порознь* утверждается оппозицией ладовых функций. К этой типологической подгруппе принадлежат тоже два напева: югский причетный (F_1 , см. пример 2) и первый напев жениха и его общины (M_1 , см. пример 4). В причетном напеве в начальном ритмическом периоде утверждается главный опорный звук (каденционной оппозицией опор 2—1), во втором ритмическом периоде подобным же способом (оппозицией 2/II—III) выделен финалис (см. Схему 7). В напеве жениха и его общины функциональная оппозиция многократна и выступает в различных версиях, оба ее члена могут варьироваться, за исключением главного опорного звука в первом построении и его нижнетерцовой параллели в завершении напева (см. Схему 8, Таблицу 4).

Тот или иной вид ладовой формы определяет и мелодическую композицию свадебных напевов, а именно — облик составляющих напев мелодических построений (ячеек лада). Последние выделяются цезурами ритмической формы песни — и прежде всего цезурами ритмической структуры песенного стиха. Поэтому в напевах невесты и ее общины (координирующихся с тоническим стихом) всего две ячейки, каждая охватывает период ритмической формы и отвечает стиху поэтического текста. В напевах жениха и его общины (координирующихся с цезурированными формами стиха) ячейки лада выделены повторениями в строфовой форме и соответствуют цезурированным построениям стиха — полустихам (слоговым группам). Естественно, что любая ячейка лада в своем завершении содержит опорный звук (не обязательно это самый последний звук!), помимо него она включает и иные — ритмически подчеркнутые — ладовые опоры. В зависимости от той или иной формы лада ячейки могут не иметь опорных звуков функциональной оп-

Таблица 4. Типология мелодических структур свадебных напевов среднего Юга

| Тип мелодической организации | Виды мелодического типа | | | | | | |
|---|---|---|-------------------|--|-----------------------|-------------------------|-------------------|
| | Вид высотной оппозиции опор лада | Основной ареал | Напев | Система опорных звуков | Количество ячеек лада | Мелодическая композиция | Вид ладовой формы |
| С терцовым (однофункциональным) соотношением основных опор лада |  | верхний Юг | 1. F ₁ |  | 2 | аб | 1 |
| |  | нижний Юг | 3. M ₂ |  | 3 | ааб | 1 |
| | | | 2. F ₁ |  | 2 | бб | 2 |
| | | | 4. M ₁ |  | 4 | бббб | 2 |
| С квартовым (разнофункциональным) соотношением основных опор лада |  | в ряде мест русской этнической территории | 3. F ₂ |  | 2 | | |

Условные обозначения:  — главный опорный звук

 — опорные звуки, однофункциональные главному

 — опорные звуки функциональной оппозиции

 — границы ячеек лада

а — ячейки лада, не содержащие опорных звуков функциональной оппозиции

б — ячейки лада, включающие опорные звуки функциональной оппозиции

позиции (начальные ячейки напевов первого вида ладовой формы — примеры 1 и 5), либо наоборот — включать их в качестве основных (финальные ячейки напевов 1 и 5, все ячейки напевов 2 и 4).

Структурой ячеек, их последовательностью и определяется мелодическая композиция южских свадебных напевов (в следующей схеме их слоговой мелодической формы опорные звуки ячеек лада не заштрихованы, индексом «а» обозначены ячейки без опорных звуков функциональной оппозиции, индексом «б» — включающие последние).

Схема 10

Первый вид ладовой формы и мелодической композиции (а_пб):

напев 1 (F₁)

Уж ты, Гос - по - ди, Гос - по - ди, бла - сло - ви ме - ня, Гос - по - ди

напев 5 (M₂)

Си - дят со - ко - лы на по - ле - те, на по - ле - те.

Второй вид ладовой формы и мелодической композиции (б_п):

напев 2 (F₁)

Бла - сло - ви ме - ня Гос - по - ди, сесть на мес - то, на мес - теч - ко

напев 4б (M₁)

Выюн на ре - ке, выюн на ре - ке из - ви - ва - ет - ся, из - ви - ва - ет - ся

напев 4в (M₁)

Выюн на ре - ке, выюн на ре - ке из - ви - ва - ет - ся, из - ви - ва - ет - ся

По своему мелодическому складу напев прощальных песен (F₂, пример 3) противостоит всем политекстовым напевам местной свадьбы: его основные опорные звуки находятся на расстоянии не терции, а квинты (I–IV). Поскольку высотная оппозиция выражена звуками разных терцовых комплексов, она одновременно является и оппозицией ладовых функций.

Мелострофа прощальных песен складывается из двух построений (ячеек лада), каждое отвечает ритмическому периоду. Строятся они по принципу вариационного параллелизма: в обоих построениях мелострофы нисходящее мелодическое движение завершается качанием между I и IV ступеня-

ми. Но в завершении начальной фразы неоднократно ритмически подчеркивается I ступень — вершина высотной оппозиции, главный опорный звук, а в каденционном обороте второго построения опорой становится IV ступень (субкварта). Последняя вновь соотносится с главным опорным звуком во внутрислововом мелодическом обороте.

Схема 11



По материалам наших экспедиций, в настоящее время напев местных прощальных песен в большинстве случаев утратил свою начальную фразу. Современная версия его мелострофы представляет собой повторенную вторую часть напева, но с зачином опущенного первого построения³⁷. А. Попов в начале XX века опубликовал этот напев с контрастной формой мелострофы³⁸. В такой же строфовой форме в наши дни этот напев записан на Лузе³⁹. Подобную форму имеет данный напев и в иных местах русской этнической территории⁴⁰. Интересно, что даже при значительном развитии внутрислоговой мелодики, например, в пинежских его версиях, напев сохраняет ту же систему слоговых звуков (ту же слоговую мелодическую форму), которая характеризует югские его версии слогового музыкально-ритмического строя.

³⁷ Напомню, что то же произошло с напевом причетной песни ёнтальской части ареала (см. с. 172 настоящей работы).

³⁸ См.: Попов А. Русские народные песни и свадебный обряд... Нотное приложение № 2. С. 493.

³⁹ Экспедиция ГМПИ им. Гнесиных 1979 года. Записи В. Свистковой и Г. Виноградовой.

⁴⁰ Публиковался он неоднократно: в XIX веке, например, Н. А. Римским-Корсаковым как смоленский напев (Сто русских народных песен. СПб., 1877. № 81), в Вологодской губернии был записан Е. Линёвой на западе (Народные песни Вологодской области. Л., 1938. С. 83–85) и С. Ляпуновым на востоке в Великом Устюге (Истомин Ф. М., Ляпунов С. М. Песни русского народа. СПб., 1899. С. 101–102. № 14), а затем и А. Поповым уже в начале XX века; также публиковался Е. Гиппиусом и З. Эвальд (Песни Пинежья. М., 1937. № 76, 76а), П. Ф. Кольцовым (Песни Севера, собраны А. Я. Колотиловой, музыкальная запись П. Ф. Кольцова. Архангельск, 1947. С. 54–55, 64–65), С. Кондратьевой (Русские народные песни Поморья. М., 1966. № 76), А. А. Баниным (Свадебные песни Новгородской области. Л., 1974. № 39).

Схема 12

Запись А. Попова (с. 493)
средний Юг, 1902 г.

Куд - ре - ва - та - лис - то - ва - та - я, кче - му ра - но по - ша - ти - ла - ся?

Запись В. Свистковой
нижний Юг (Луза), 1979 г.

Рас - ча - па - ла - ся эс - лё - на - я, пе - ред яб - лонь - кой сто - ю - чи.

Запись Е. Гиппиуса и З. Эвальд (Песни Пинежья, № 76а)
Пинега, 1927 г.

Из - за ле - су, ле - су тём - но - го, из - за тём - но - го дре - му - щё - го.

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

Рассмотрение свадебных песен одной из традиций югского бассейна позволило сделать некоторые выводы.

Основная оппозиция свадьбы — противопоставление двух сторон (стороны невесты и стороны жениха) — на среднем Юге выступает и на уровне обрядовых напевов. Чуткой к той или иной функциональной ориентации песни в обряде здесь оказывается ритмическая организация стиха, напева и формы их координации, то есть *ритмический тип* песни⁴¹. Поэтому в исследуемой традиции всегда взаимодействуют два ритмических типа обрядовых песен: «причетный» и равносегментный (в местном действе условно его можно назвать «величальным»). Они представляют соответственно F- и M-тексты (в широком семиотическом смысле) свадебного ритуала.

В отличие от типологии ритмических форм, типология мелодических структур напевов верхнеюгской свадьбы дифференцирует их не по функции в обряде (см. Таблицу 4). На уровне типа она отделяет местные напевы ритуала (первая типологическая группа — напевы F_1 , M_1 , M_2) от неместных. К последним принадлежит мелодия прощальных песен (F_2), доказательством чего служит ее распространение в других районах русской этнической территории. На уровне видов местного типа выявляется господствующая стилевая ориентация свадебных напевов среднего Юга в контексте всех традиций югского бассейна. И эта ориентация — нижнеюгская.

⁴¹ Замечу, что в местном материале ритмический тип песни выявляется именно на уровне стиха и соответствующего мелодического построения.