

Проблемы
музыкального
фольклора
народов СССР

*Статьи
и материалы*

764626

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	5
--------------------------	---

I.

<i>В. Гусев</i> (Ленинград). Комплексное изучение фольклора . . .	7
<i>С. Пьянкова</i> (Смоленск). Некоторые особенности напевов в русской свадьбе	17
<i>В. Лапин</i> (Ленинград). Русские свадебные песни у вепсов	37
<i>О. Кыйва</i> (Тарту). О способах исполнения эстонских рунических песен. Свадьба острова Кихну	53
<i>Г. Чугунова</i> (Казань). Из наблюдений над марийскими свадебными песнями.	65
<i>И. Польский</i> (Харьков). Волочebные песни в Белоруссии и на Украине	71
<i>Е. Витолинь</i> (Рига). Латышские пастушеские песни	81
<i>З. Таджикова</i> (Душанбе). Песни похоронного обряда таджиков (по материалам зеравшанских экспедиций)	95
<i>Т. Алибакиева</i> (Алма-Ата). Похоронные причитания и поминальные песни уйгуров	101
<i>В. Сенкевич-Гудкова</i> (Петрозаводск). Саамские песни Кольского полуострова.	108
<i>Б. Гусейнли</i> (Баку). К вопросу о социально-историческом обосновании жанровой классификации азербайджанской народной танцевальной музыки	117
<i>А. Байгаскина</i> (Алма-Ата). Эволюция стихотворных размеров и логика развития музыкальной формы казахской народной песни	126
<i>Б. Урицкая</i> (Ленинград). О некоторых чертах мордовской многоголосной песни	147
<i>В. Елатов</i> (Минск). «Нетрадиционные» жанры белорусской народной музыки	156
<i>И. Рюитель</i> (Тарту). Эстонские народные песни «переходной формы»	172
<i>А. Юсфин</i> (Ленинград). Об исследовании музыки народов Севера, Сибири и Дальнего Востока	188

II.

<i>Э. Алексеев</i> (Москва). О звукорядных вариантах традиционных якутских песен в связи с некоторыми особенностями их ладовой организации	195
<i>А. Айзенштадт</i> (Новосибирск). Вопросы ладообразования в эвенкийской народной музыке	212
<i>М. Брутян</i> (Ереван). Ладовая система армянской народной (крестьянской) музыки	226
<i>М. Жордания</i> (Тбилиси). Лады грузинских арбных песен — «Урмұли»	239
<i>А. Горковенко</i> (Ленинград). Увеличенная секунда в эстонских народных напевах	257

С. Пьянкова
(Смоленск)

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАПЕВОВ В РУССКОЙ СВАДЬБЕ

Свадьба как семейно-бытовой обряд всегда находилась в зависимости от общественного уклада и семейных институтов. Она исторически эволюционировала, все более усложняясь, и постепенно развилась до многоставного «действия» — своеобразной театрализованной игры, длившейся несколько дней. Без нее брак не получал в народе признания.

Полный «сценарий», по которому разыгрывалось свадебное «действие», в основных своих чертах един для всех областей русской земли и делится на две части: первую (до венца) — наиболее продолжительную по времени, разнообразную по обрядовым действиям, особенно психологически и эмоционально насыщенную, — и вторую (после венца) — собственно свадебный пир, именуемый в народе «красным», или «княжим», столом¹. Именно в первой части раскрывается основная драматургия свадебного «действия», в ней сосредоточены главные, решающие этапы обряда: просватанье, сговор, девичник, прощание невесты с красотой², традиционная баня, благословление, а также проводы и встреча свадебного «поезда»³.

¹ Деление на две части было свойственно, видимо, и народному обряду независимо от церковного, который мог использовать это деление.

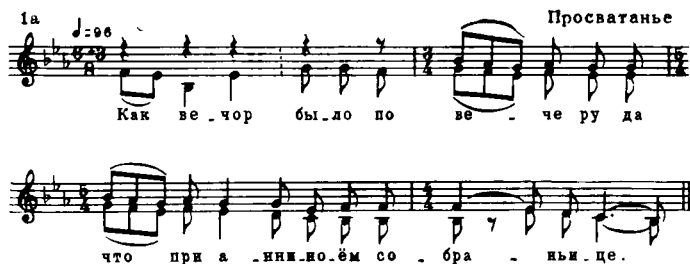
² Красота — лента или елочка — символ девичьей воли.

³ По обычаю к венцу полагалось ехать, даже если церковь была рядом. В состав так называемого свадебного «поезда» входила родня жениха, включая и его самого с дружкой — распорядителем на свадьбе со стороны жениха. Подробнее см.: Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941, с. 168; Элиаш Н. Русская свадебная песня. Орел, 1966.

Важнейшую функцию в обряде выполняли песни. Судить о их напевах можно по музыкальным материалам, записанным в XIX—XX вв., и по отдельным дошедшим до нашего времени свадебно-песенным традициям. На подобные источники и будет опираться в дальнейшем автор, используя главным образом опубликованные записи послереволюционных лет и личные экспедиционные наблюдения.

Жанровый круг свадебных песен невелик и в общем всюду одинаков. В первой части свадебной «игры», где невеста прощается с отчим домом, с подругами, с девичьей волей, преобладают так называемые напевы-формулы⁴, плачи⁵, величальные и лирические песни. Во второй части исполняются главным образом величания.

Наиболее специфичны для свадебного действия песни, напевы которых имеют значение формул. В пределах отдельной свадьбы напев-формула, появляясь как символ, в главных эпизодах обряда повторяется каждый раз с новым текстом, описывающим прямо или иносказательно то или иное событие⁶.



⁴ Музыкальные примеры напевов-формул и их анализ см. в статье С. Пьянковой. «Напевы-формулы русской свадьбы» (в кн.: Славянский музыкальный фольклор. Сост. и ред. И. И. Земцовский, М., 1972, с. 205—226).

⁵ В отличие от остальных музыкальных жанров, плачи встречаются не во всех местных свадебных традициях.

⁶ Кроме ряда публикаций в настоящей работе использованы материалы фольклорных экспедиций Ленинградской государственной консерватории по Ленинградской и Смоленской областям 1962—1966 гг. и песни Пермской свадьбы, лично записанные автором. В примере 1 — пермские песни.



В ряде местностей свадьба основывается на двух или нескольких формульных напевах, но тогда их объединяет обычно общая интонация, композиционно по-разному претворенная. Учитывая, что напевам-формулам русской свадьбы посвящена специальная статья в предыдущем выпуске серии, ограничимся здесь последовательным рассмотрением причитаний, свадебных лирических и величальных песен.

ПРИЧИТАНИЯ

Вопрос о том, кто и когда причитывает в свадебном обряде, решался по-разному в зависимости от местной традиции. В одних случаях причитывает сама невеста

(если она умеет), в других --- профессиональная плакальщица, иногда же — мать невесты, и почти всегда подруги, особенно при прощании с красотою. В ряде традиций причитание разворачивается в форме диалога между участниками «действия» (невестой и подругами, невестой и матерью и т. д.). Имеются и более редкие и менее известные виды исполнения, в которых сольное причитание невесты накладывается либо на коллективный плач подруг, либо на исполняемый ими напев-формулу. Они бытуют во многих местах, в том числе у поморов, на Рязанщине, Вологодчине и Пинежье, в некоторых районах Смоленщины и др. Тексты свадебных плачей отличаются необыкновенной красотой и поэтичностью. Обязательным является в них обращение невесты к отцу, матери, подругам, родным с просьбой повременить со свадьбой годочек-другой.

Музыкальное строение причета, как правило, однофразное. Напев развивается на никнущих к тонике интонациях. Музыкальная фраза охватывает одну строчку стиха. Следовательно, структура музыкально-поэтической строфы во всех отношениях однофразна. Напев замкнут, что достигается тем или иным закреплением тоники в кадансе: путем многократного ее повторения, большой протяженностью, паузой или всеми этими приемами одновременно (см. примеры 2, 3, 4, 5, 6).

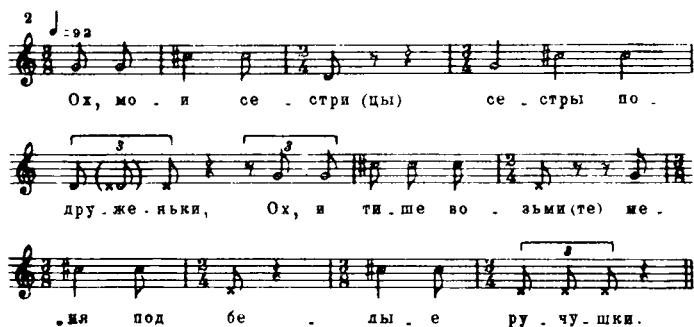
Очень характерен для свадебных плачей обрыв текста в конце строфы. Он объясняется, видимо, несовпадением масштабов поэтической и музыкальной строфы: поскольку музыкальная строфа короче, тонический каданс появляется прежде, чем закончится поэтическая мысль. В результате несколько слогов в конце строки остаются недопетыми. Нередко исполнители договаривают их, причем чаще всего на неопределенной высоте, но всегда ниже тоники или приблизительно на одном с нею уровне (см. примеры 2, 7).

Метрическая структура свадебных плачевых напевов отличается переменностью, границы строфы — непостоянством. Она может свободно сужаться или расширяться в зависимости от количества слов и слогов в каждой поэтической строфе (см. пример 7).

Можно предположить, что ко времени своего появления в свадьбе плачи бытовали в двух формах, известных и поныне: более близкой по музыкальному выражению

и эмоциональному строю к физиологической плачевой интонации и в форме опосредованной, с чертами лирико-эпического повествования.

Для первой характерны напевы речитативного склада, которые иногда даже трудно назвать напевами: это как бы ряд вздохов и безысходных горестных возгласов⁷:



Глубокий драматизм придает этому плачу тритоновая интонация с последующим ходом на большую септиму вниз.

Диапазон плачей нередко довольно широк — до квинты и септимы, но образуется он сочетанием малообъемных попевок. Так, например, квинта складывается из квартовой («пустой» или трихордовой) и секундовой ячейки (см. пример 7 или Листопадов, № 198)⁸, а септима — из двух квартовых, одна из которых трихордовая⁹:



В квинтовых свадебных плачах Донской традиции выделяется минорный квартовый трихорд. Квинтовый же

⁷ Торопецкие песни. Песни родины Мусоргского. Запись, составление и комментарии И. Земцовского. Л., 1967, № 46 (в дальнейшем сокращенно: Торопецкие песни).

⁸ Листопадов А. Песни донских казаков. Т. 5. М., 1954. В дальнейшем сокращенно: Листопадов, т. 5.

⁹ Торопецкие песни, № 45.

тон воспринимается как опевающий или входит в верхний трихорд. В ряде случаев внутри квинты образуются два квартовых трихорда с общей минорной терцией¹⁰:

4а

Ай, да на_йди же ты, ту_чушка че_рная

б

Ай, да ро_ди_мый жа_вот и мой бра_ту_ша_чка

Мелодика второго (песенного) вида плачей отличается плавным развитием и довольно устойчивой метрической структурой. Хотя их напевы в большинстве случаев сохранили характерные для плачей черты (однофразную структуру, тонические кадансы и др.), по звучанию они все-таки ближе к песне (см. пример 8).

Известны свадебные плачи, строфа которых складывается из двух фраз. Среди похоронных плачей мы такой структуры не находим. Кстати, двухфразовая строфа в свадебных песнях встречается часто, и можно предположить, что некоторые плачи, попав в свадебный обряд, подверглись воздействию этой структуры. Приведем в качестве примера смоленский напев¹¹:

3

О_ту_ля_да_то_я во_льню во_лю

(13 слогов) //

дэ_во_чью, от_кра_су_ва_лась_

(16 слогов)

то_я у ро_ди_мо_го ба_тью_ши_ки.

¹⁰ Листопадов, т. 5, №№ 93, 172.

¹¹ Из записей экспедиции Ленинградской государственной консерватории (в дальнейшем везде сокращенно: ЛГК) 1964 года.

Кроме двухфразности, интересно отметить здесь сочетание признаков двух плачевых традиций. Опора на трихордовую интонацию, речитация, переменная метрика указывают на древнее происхождение плача. Но напевность рядом с речитацией, квинтовый зачин рядом с квартовым трихордом придают оттенок эпичности, характерный для более поздних песенно-плачевых форм. Укажем еще одну особенность данного напева: при разной протяженности поэтических строк рамки музыкальной строфы в большинстве случаев неизменны и одинаковы.

Двухфразные плачи Ленинградской области по складу речитативны, напевы развиваются спокойно, в них явно ощущается эпическое начало. В ряде же плачей можно указать и на прямое сходство с былинным рябинским напевом, особенно со второй его частью ¹².



В настоящее время в ряде местных свадебных традиций обе формы плача сосуществуют, но преобладает эпическая. Часто напевы похоронных и свадебных плачей очень близки, а нередко в пределах одной и той же традиции идентичны. В какой-то степени это обусловлено их общим назначением — выражать горестные чувства при расставании с тем, что в жизни было дорого: с человеком — в похоронных плачах, с отчим домом, девичьей волей — в свадебных ¹³.

¹² Плач — из сб.: Сто русских народных песен под ред. Ф. В. Соколова, Л., 1970, № 42 (в дальнейшем сокращенно: Сто русских народных песен); былина — из сб.: Ляцкий Евг. Сказитель Иван. Трофимович Рябинин и его былины, М., 1895 (Приложение).

¹³ № 7 — из экспедиции ЛГК 1966 года. Речитативный плач, используемый в похоронном и свадебном обряде Смоленской области.

№ 8 — из экспедиции ЛГК 1962 года. Эпическая форма плача в тех же обрядах Ленинградской области. Похоронный плач см. в сб.: Сто русских народных песен, № 39.

7 $\text{♩} = 212$ (10 слогов) Похоронный плач (7 слогов)

Ды ро-ди-мь-я-а ты мой ба-тю-шка, ды ку-да-ж ты со-бра-лся.

Свадебный плач

О-тру-ля-ла-то и во-лю-ю во-лю де-во-чью. б.з ч.4

8 $\text{♩} = 84$ Свадебный плач

Ой, да не ко-ло-ко-лы ли у-да-рия,

не вы-тре-зы-во-ны ли да за-ты-ре-зы-во-ни-ля.

Похоронный плач

Ты о-ты-крой-ка да о-чи

я-сны-е, мо-я ты

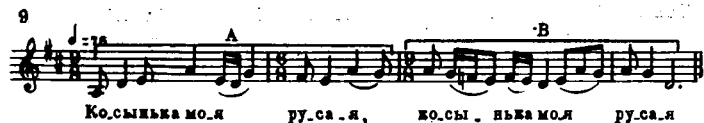
ми-да-я, да ро-жо-на-я.

ЛИРИЧЕСКИЕ СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ

В отличие от плачей, вошедших в свадебный обряд извне, лирические песни формировались, по нашему мнению, внутри свадебной песенности. Они вбирали в себя и соответственно претворяли отдельные ее элементы, постепенно откristаллизовываясь в самостоятельный жанр со своими принципами развития мелодики, метrorитмики, структуры целого, отличными от необрядовых лирических песен.

Если, например, напевам необрядовых лирических песен свойственно волнообразное развитие с поступенным заполнением широких ходов, то в свадебных напевах — скачкообразное движение, причем скачки чаще всего не заполняются, а уравниваются новыми взлетами или спадом. Примеры такого рода можно при-

вести из свадебных песен самых различных областей¹⁴.



В лирической, особенно протяжной, песне чаще всего — довольно развитая музыкальная строфа с широкими распевами. В лирической свадебной такой тип напева — явление редкое. Строфа здесь простая, а небольшие распевы существенной формообразующей роли не играют. Наиболее распространенная музыкальная строфа складывается из двух фраз (АВ), соответствующих двум строкам текста — одинаковым или разным (см. пример 10в). Двухфразные лирические песни есть почти в каждой свадьбе. Редко встречается простая однофразная (А — пример 10а) или сдвоенная однофразная (АА) структуры (пример 10б). Еще реже — трехфразные напевы. Они, как правило, в каждой традиции имеют свою особую форму.

Так, в одних районах три музыкальные фразы образуются путем повторения второй (АВВ), аналогично строится и поэтическая строфа (см. пример 10г). В других местах при той же музыкальной строфе (АВВ) поэтическая — с двойным повтором первой фразы (ААВ — см. пример 10д). Редкий случай — трехфразная строфа, в которой все фразы разные (АВС) — как в тексте, так и в напеве (пример 10е). Эти песни являются, видимо, более поздними образцами лирических свадебных. Поэтому, очевидно, они во многом близки необрядовым лирическим, что сказывается уже в характере первой фразы напева. Она короче других и явно играет роль тезиса¹⁵, если не интонационно, то по смыслу и месту в форме. В собственно же лирических традиционных свадебных песнях зачин не составляет особого раздела формы: он выделяется лишь как настройка при исполнении. Кроме того, на более позднее происхождение песен этой группы указывает и выбор текстов: это

¹⁴ Из экспедиции ЛГК 1964 года. Смоленский напев.

¹⁵ См.: Земцовский П. П. Русская протяжная песня Л., 1967, с. 78.

чаще всего известный текст П. Цыганова «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан», сконтаминированный с напевом знаменитой «Трубушки», или балладный рассказ о дочке-пташке¹⁶. Лирических песен с трехфразной строфой (АВС) много в свадьбе Ленинградской области.

В Орловской, Смоленской и Брянской областях встречаются свадебные лирические с четырехфразной структурой напева. Их поэтическая строфа складывается из двух строк, каждая из которых повторена (ААВВ):

Цвела, цвела верба,
Цвела, цвела верба,
А с корня до макушки,
А с корня до маку... (шки)

В некоторых четырехфразных напевах строение музыкальной строфы довольно оригинально: благодаря троекратному повторению второй фразы образуется структура АВВВ (см. пример 10ж). При этом первая фраза тонична, замкнута, а остальные три слитны. Последние строки конечной фразы не допеваются. Такое строение характерно также для календарных песен, в частности — купальских. Связи свадебных лирических песен с календарными выражаются не только в использовании общих форм, но и в ряде интонационных оборотов, в их развитии. Думается, что эти связи не были прямыми. Элементы календарной песенности перешли, вероятно, в свадебную лирику из напевов-формул и величальных: появившись в свадьбе позже формульных, лирические песни вырастали на тех интонациях, которые уже прочно закрепились в более древних жанрах свадебного обряда. Четырехфразные лирические напевы, как и другие свадебные мелодии аналогичной структуры, характерны лишь для местностей, сохранивших календарные традиции.

Приводим таблицу напевов с наиболее типичными видами строфики в свадебных лирических песнях¹⁷:

¹⁶ См.: Земцовский И. И. Баллада о дочке-пташке. — В кн.: Русский фольклор. Вып. 8. М. — Л., 1963.

¹⁷ а — из сб.: Русские народные песни Красноярского края. Вып. 2, часть первая. Сост. А. В. Руднева. М., 1962, № 41 (в дальнейшем сокращенно: Русские народные песни Красноярского края); б, ж — из экспедиции ЛГК 1964 года; е — из экспедиции ЛГК 1963 года; в, г — из сб.: Мохирев И., Харьков В., Браз С. Народные песни Кировской области. М., 1966, № 89, 93. (в дальнейшем сокращенно: Народные песни Кировской области); д — из сб.: Свитова К. Народные песни Брянской области. М., 1966, № 110.

16A J=54

Я то мо - ло - да - я, на ту жой сто - ро - не.

Ой, ель мо - я е - лу - ше - чка ой,

ель мо - я е - лу - ше - чка

Мно - го мно - го у сы - ро - го ду - ба, да

мно - го вет - вей и по - вет - вей

Что не ла - сточка, не ка - са - то - чка, не ка - са - то - чка.

Хма - ро - чка над се - лом сто - ит.

хма - ро - чка над се - лом сто - ит,

Ма - ше - чка на ду - мах си - дит.

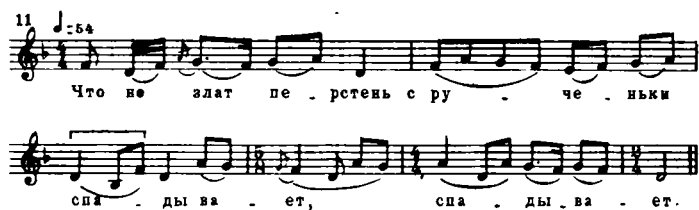
Красный са - ра - фан, не вхо - ди ро - ди - ма - я по - пу - сту ви - зьян.

Цве - ла, цве - ла ве - рба, цве - ла, цве - ла вер - ба,

ско - ря до ма - ку - шки, ... ско - ря до ма - ку ...

Почти во всех свадебных традициях лирические песни отличаются ладовой переменностью. Наиболее характерны два ее вида: параллельная и одноименная. При этом одноименная переменность приходится, как правило, на вторую фразу, очень редко — на первую, параллельная же встречается и в середине строфы, и на грани фраз, и в конце, с закреплением новой тональности (см. пример 10г).

Для лирических песен смоленской свадьбы характерен переход из мажорного лада в тональность III ступени (минорной). В песнях Кировской области минорная тоника часто опеваётся плагальной квинтой на VI ступени, что еще более оттеняет печальный характер напева, сообщая ему чувство безысходности¹⁸:



Многие минорные лирические песни начинаются с VII натуральной ступени. Это наблюдается в разных песенных традициях и, в частности, в Кировской и Брянской (см. пример 10д). Большинство лирических свадебных песен имеют в кадансе нисходящую «пустую» кварту с секундой сверху или без нее. В ряде напевов встречается также окончание на нисходящем минорном квартовом трихорде. Поступенный ход к конечной тонике довольно редок.

Оригинальным строением отличаются лирические песни смоленской свадьбы. Их напевам свойственно сочетание хрупкости, чистоты с какой-то беспредельной скорбью, скрытой внешне строгим и сдержанным дыханием. Мелодия их словно соткана из квартовых попевок. Восходящие и нисходящие, с секундой сверху или снизу, две «пустые» кварты в объеме септимы или две кварты на расстоянии секунды — вот далеко не полный перечень комбинаций квартовых попевок в этих песнях (см. при-

¹⁸ Народные песни Кировской области, № 80.

мер 9, 10 б, ж). Квартовое строение характерно и для напевов Калининской области, но в меньшей степени, чем для Смоленской.

Метроритмика лирических свадебных песен в каждой местной традиции глубоко индивидуальна и в ряде случаев весьма оригинальна, особенно же там, где имеется внутренняя ритмическая связь между разными видами свадебных песен. Так, например, на Смоленщине синкопированный ритмический рисунок $1 \text{ } \frac{1}{2} \text{ } \frac{1}{2} \text{ } \frac{1}{2} \text{ } \frac{1}{2}$ и строфа, основанная на чередовании шести- и девятидольных структур, встречаются во всех жанрах свадебных песен (кроме плачей) — в том числе и в лирических (см. пример 9, 10 б, ж, 19). В свадебных лирических зачастую легко обнаружить связь и с другими музыкальными жанрами свадьбы данной местности, особенно с песнями, сопровождающими ее обрядовые действия. В лирических песнях свадьбы деревни Нюхчи (Поморье) развивается, например, исходная квинтовая интонация, явно заимствованная из местного свадебного напева-формулы¹⁹:



Во многих лирических песнях торопешкой и кировской свадьбы используется секстовый звукоряд с переменной метрикой, прихотливой ритмикой, с типичными нисходящими оборотами так называемых переходных попевок (*соль — ми — ре*), то есть, то же, что мы наблюдаем и в напевах-формулах этих мест.

Приведем интересный случай переосмысления напева одного свадебного жанра в другой. Песня «Казали Томочке родни много» (пример 13) записана в Красноярском крае от переселенцев из Белоруссии. Ее напев, по

¹⁹ Русские народные песни Поморья. Сост. С. Н. Кондратьева. М., 1966, №№ 51 и 55 (в дальнейшем сокращенно: Русские народные песни Поморья).

нашему мнению, представляет собой уникальный образец перентонирования типичной смоленской и белорусской свадебной формулы — праздничного «двухдольника». В ней сохранилось многое от прежней «формульной» структуры: деление стиха на три части, шеститактовое строение напева, каданс в четвертом такте, замыкающий строфу на полуслове. Интонации же изменились: скорбные, пикнувшие, не находящие выхода из тритона, они звучат напряженно, как в плаче²⁰:



Близость по эмоциональному строю, а порой и по интонациям к плачам — в свадебной лирике явление частое. Особенно типично это для так называемых сиротских свадебных песен (их пели в том случае, если невеста была сиротой)²¹:



²⁰ Русские народные песни Красноярского края, №№ 85 и 87.

²¹ Из экспедиции ЛГК 1965 года.

Такие свадебные песни как «Ты река ли моя реченька», «При вечере, вечере» имеют почти повсеместное распространение. Рассматривая образцы сиротских песен, бытующих в разных местных традициях, нельзя не отметить некоторой их интонационной общности. Особое внимание обращает на себя фригийская секунда — оборот, который присутствует во многих песнях этого жанра ²².

15^a $\text{♩} = 98$

И в при - по - сле - дием ча - су вре - ме - чке:
при Све - тла - ни - ном де - ви - чьи - чке.

б $\text{♩} = 76$


Ши - ро - ка ли на - ша ре - чу - шка,
ши - ро - ка ли - на - ша ре - чу - шка

* Andantino

Как при ве - че - ре, ве - че - ре, при по -
сле - дием ча - су вре - ме - чке.


²² Смоленские — а, б — из экспедиции ЛГК 1964 -1966 годов; в — Римский - Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. М., 1945, № 74 (в дальнейшем сокращенно: Римский - Корсаков); г — Торопецкие песни, № 30; Великолукский — д — Лядов А. Песни русского народа, М., 1959, № 13 (в дальнейшем сокращенно: Лядов); е — Народные песни Кировской области, № 95; Олонекский — ж — Истомин Ф., Дютш Г. Песни русского народа. Спб., 1894, с. 98; Костромской — з — Истомин Ф., Ляпунов С. Песни русского народа. Спб., 1899, с. 106.

г. *Andante*



Как у нас бы-ло при ве-че-ре

II строфа



на-ка-ну-не было вен-ча-нья

д. *Andante*



Как со-ве-чер ве-че-ри-ну-шки,



при по-сле-днем ча-су вре-ме-чка.

е. *Andante*



При по-сле-днем бы-ло ве-че-ре, да



свет при Ма-ры-ном де-ви-чьи-ке.

ж.



Ты ре-ка ли мо-я ре-це-нька, да



ты ре-ка ли све-тла бы-стра-я

з.



Как при ве-че-ре, ве-че-ре, при Па-ра.



ско-рым-ном де-ви-чьи-ке.

Основополагающие интонации напевов сиротских песен весьма устойчивы: время почти не изменило их. Так, например, в напеве, записанном на Смоленщине в 1964 году, тот же секстовый ход и фригийская попевка, что и в напеве, опубликованном свыше семидесяти лет тому назад (см. пример 15 б, в).

Постепенно в свадьбу проникали бытующие в данной местности необрядовые лирические песни, но не всякие, а лишь те, которые по содержанию или смысловому подтексту отвечали мыслям и чувствам невесты: о разлуке с милым, о девушке, рано выданной замуж, о тоске по родному дому, о будущей жизни в семье мужа. Они почти не подвергались воздействию обрядовых песен и поэтому значительно отличаются от коренного свадебного репертуара.

ВЕЛИЧАНИЯ

Величальные песни исполняются на протяжении всего обряда. Они поются любому участнику свадьбы, начиная от невесты с женихом и кончая гостями, даже случайными. Особенно много поют сватовьям, невесте, дружке и холостым (чаще парню).

Тексты величаний отличаются задорным весельем, юмором, нередко крепкой шуткой. Особенно не жалеют красочных эпитетов в так называемых корильных песнях или дразнилках — величаниях шуточного содержания.

Во многих местностях величания имеют припевы, разные по тексту: для Севера характерен припев «Виноградье мое красно-зеленое», для Ленинградской области — «Лешеньки-лешин», Орловской — «И вой, ля-ли-ле-ли» и т. д. Наиболее распространен припев «Розан мой алый». Почти в каждой свадьбе все виды величаний сопровождает обычно один и тот же припев.

Отметим некоторые наиболее типичные музыкальные особенности величальных песен.

Часто встречаются величания со структурой, близкой хороводным песням — ААВВ²³. Широкое распространение имеет и другой вид величаний четырехфразного строения — АВАВ²⁴. Для величаний Поморья, Костром-

²³ Возможно, связь величаний с хороводами существовала еще в пору зарождения свадьбы.

²⁴ Русские народные песни Красноярского края, № 137

ской, Архангельской, Ленинградской, Кировской и других областей характерны однофразные (А) и двухфразные построения (АВ). В областях Кировской, Орловской и бывшей Саратовской нередко наблюдаются сдвоенные однофразные величания²⁵. Очень редки трехфразные структуры. Несколько примеров можно указать в материалах, собранных в Поморье. Одна из песен помещена в сборнике Римского-Корсакова под № 96 (отметим ее интонационную связь с известным белорусским напевом «Бульба»).

Как правило, величания отличаются светлым праздничным настроением независимо от характера данной свадебной традиции в целом. Часто в них развивается квартовая и квинтовая праздничная интонация (см. пример 16 б). Многие напевы, основанные на секстовом звукоряде и квинтовой попевке, обнаруживают тесную связь с интонациями древнейшего песенного слоя. Это проявляется и в четкости структуры, и в лаконичности фраз, и в устойчивости ведущей попевки. Приведем в качестве примера две величальные песни из сборника Лядова²⁶:

16 а ср

У сто-ла, сто-ла ду-бо-во-го,

В

про-тив зер-ка-ла хру-ста-льно-го да

6 Allegro А В

На-ша сва-ше-нька хо-ро-шая, на-ша сва-ше-нька хо-ро-шая.

В первом случае использованы попевки, развиваемые в секстовом звукоряде и постоянно варьируемые. Принцип развития напева — «календарный»: терция заполнена, в ней основное мелодическое движение, кварта же

²⁵ Лядов, № 123 и др.

²⁶ Лядов, №№ 8 и 86; Некрасов И. В. 50 песен русского народа. Сиб., 1902. № 37.

«пустая» и служит как бы субопорой терцовой ячейке. Во втором напеве — квинтовая праздничная интонация²⁷. Ясно показанная в исходной ячейке (от квинтовой вершины вниз к тонике), она имеет ярко утверждающий характер. В двух же последующих — проводится в неполном виде с остановкой на квинтовом тоне, что создает впечатление вопроса, неустойчивости и заставляет напев непрестанно возвращаться к началу. В итоге четкий по структуре напев воспринимается как непрерывный. Во многих случаях текучести напева способствует его бескадансовая строфа. Величания подобного и сходного типа структуры очень распространены²⁸.



Ладовая переменность в величаниях — явление редкое. Но там, где она есть, — отличается теми красками, которые характерны для данной традиции. Так, в величаниях Кировской области налицо музыкальные особенности, свойственные и другим свадебным песням области. Здесь в величаниях, как и в лирических напевах формульного склада (ср. пример 11), переменность в мажоре связана с переходом в минорную третью ступень. В этом же плане представляет интерес секундовая переменность в поморских величаниях²⁹.



²⁷ Используем термин Ф. Рубцова (в кн.: Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Л., 1962).

²⁸ Из экспедиции ЛГК 1963 года.

²⁹ Русские народные песни Поморья, № 69.

Свадебные величания, как и другие свадебные песни многих традиций, имеют интонационную и структурную связь с песнями-формулами. Наблюдения показывают, что в тех местностях, где свадьба в целом носит праздничный характер, в величаниях обычно используются либо напевы-формулы, либо общие с ними интонации. (Такое интонационное единство свидетельствует об исконности праздничного характера свадебного фольклора.) Из материалов нам известных особенно ярко это обнаруживается в Смоленской области. Здесь все разновидности формул, в основе которых лежит праздничная интонация, можно найти и в величаниях³⁰.



Данная статья — результат некоторых наблюдений, сделанных на основе анализа сравнительно ограниченного материала. Требуется тщательное изучение более широкого и разнообразного круга песен, чтобы обобщить, хотя бы частично, затронутые в статье вопросы. Каждый из рассмотренных видов свадебных песен заслуживает особого внимания и может стать основой фундаментального, специального исследования. К сожалению, до сих пор таких работ нет. Хочется надеяться, что в ближайшее время они появятся.

³⁰ Из экспедиций ЛГК 1964—1965 годов.