

Музыкальная культура РУССКОГО СЕВЕРА

в научном наследии
Б. Б. Ефименковой

К 80-летию со дня рождения ученого

К 1447114



МОСКВА • МУЗЫКА
2012

Причетная песня в бассейне реки Юг

Господствующее ныне равнодушие к вопросу об областях распространения песенных типов и выяснению границ этих областей, привычка делать обобщения и создавать исторические теории, охватывающие огромные пространства, без внимания к различиям внутри этих пространств, неизбежно сразу, непосредственно уводят мысль в сторону от истины.

К. Квитка

Термин «причетная песня» хотя и встречается в некоторых районах югского бассейна, распространен здесь не повсеместно. Он принят нами как условный для обозначения свадебной песни определенного строения, которая в югской свадьбе выполняет функцию группового свадебного причета и на значительной части исследуемой территории осознается исполнителями как «причот», «причотная песня».

В каждом местном свадебном действе причетная песня представлена одним напевом¹, на который интонируется группа поэтических текстов, сопровождающих либо весь предвенечный период свадьбы, либо ее наиболее драматические узлы — важнейшие прощальные обряды в доме невесты. Границы распространения этих напевов в настоящее время выступа-

Опубликовано: Памяти К. В. Квитки: Сб. статей / Ред.-сост. А. Банин. М., 1983. С. 149–165.

Статья опирается на материалы, собранные автором в бассейне Юга в 1967–1968, 1976–1978 годах (и частично помещенные им в издании: Севернорусская причеть. М., 1981), на данные экспедиций студентов ГМПИ им. Гнесиных В. Катаева, В. Свистковой, Г. Виноградовой на Лузу, а также на публикации, связанные с исследуемой территорией: *Ивановский К.* Свадебные обычаи в Городецко-Николаевском приходе Устюжского уезда // Вологодский сборник, 1881. Вып. 2. С. 45–61; *Истомин Ф. М., Ляпунов С. М.* Песни русского народа. СПб., 1899; *Куклин М.* Свадебные обычаи и песни в Шонгско-Николаевской волости Никольского уезда // Этнографическое обозрение. 1900. № 2. С. 105–113; *Попов А.* Русские народные песни и свадебный обряд в д. Жуково Никольского уезда Вологодской губернии // Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. 1906. Т. 113. С. 475–495; *Никольские песни.* Л.; М., 1975; *Браз С.* Песни реки Лузы. М., 1977.

¹ В отдельных местах бассейна Шарженги возможны две мелодически самостоятельные версии причетной песни: «пологая» (медленная) и «крутая» (скорая).

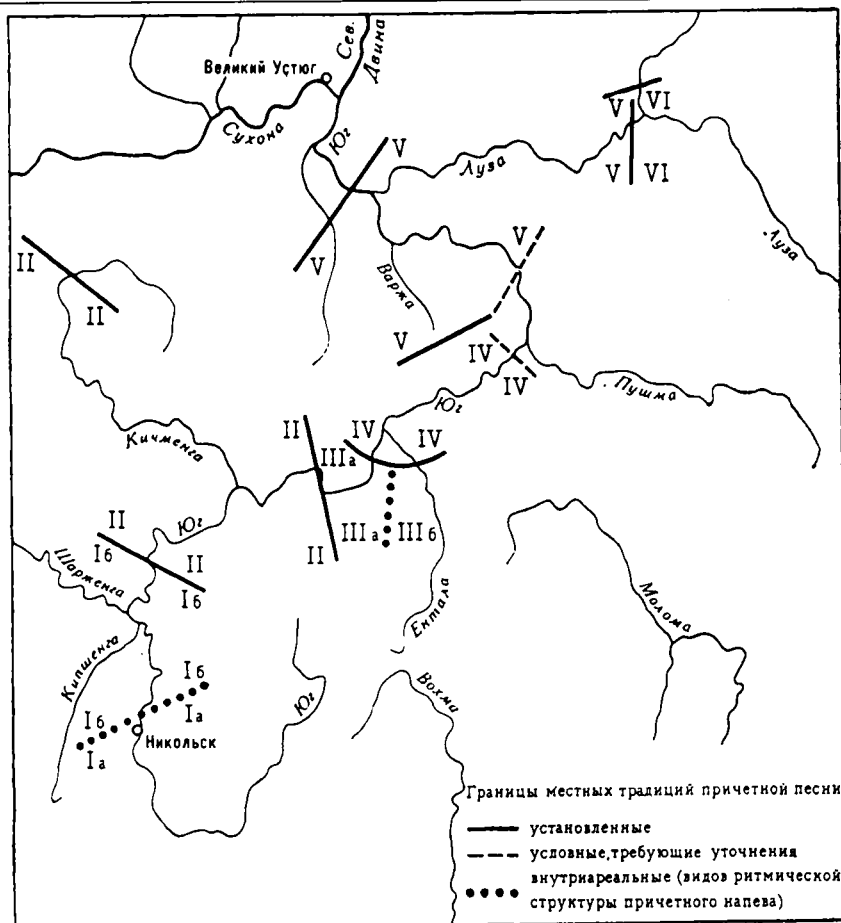
ют еще довольно отчетливо. Ареалами видов причетной песни чаще всего становятся бассейны крупных притоков Юга (см. карту). Первый ареал охватывает верховья реки с притоками Кипшенгой и Шарженгой, второй — бассейн Кичменги с прилегающими территориями по Югу от Куриловского до Погосского сельсоветов Кичменгско-Городецкого района Вологодской области включительно, третий — среднее течение Юга с бассейном Ёнталы (кроме низовьев реки), четвертый — бассейн Юга от Шестаковского сельсовета Вологодской до Подосиновского сельсовета Кировской областей², пятый — нижний Юг с притоками Варжей, верхней Шарденьгой и нижней Лузой, шестой — среднее течение Лузы (Учецкий, Аникинский, Папуловский, Грибошинский сельсоветы Лузского района Кировской области).

В двух верхнеюгских ареалах напевы причетной песни сосуществуют с погребальными голошениями, близкими свадебным мелодиям исследуемого типа, причем в каждом ареале причетной песни распространен один напев плачей по умершим³. Ниже по течению Юга нет традиции погребального причета. Она появляется лишь на Лузе (выше границы пятого ареала). Но местный причет по своему строению далек от рассматриваемых мелодий.

Поскольку изменения отдельных обрядов, поэтических текстов, напевов и даже их структурных компонентов не одновременны, на окраинах ареалов возникают всякого рода переходные явления. Так, в южной части второго ареала (с. Шатенево Емельяновского сельсовета) свадебный напев уже сменяется, но еще сохраняется, как и в первом ареале, обычай его темпового варьирования («крутые» и «пологие» версии). В северо-восточном же пограничье второго ареала на правом берегу Юга сначала исчезает традиция голошений по умершим, изменяется свадебный обряд и место причетной песни в нем (Погосский сельсовет), и лишь затем появляется напев третьего ареала. На левом берегу новый напев опережает изменение обряда и поэтических текстов (д. Труфаново Пыжугского сельсовета). Поэтому все наши

² Мы исключили из исследуемой территории бассейн Пушмы — правого крупного притока Юга. На нижней Пушме (в Георгиевском сельсовете, в центральной группе деревень Шеткинского сельсовета) в настоящее время не знают свадебных песен. В остальных местах помнят слабо. Из записанных нами напевов к виду, распространенному в ареале IV, может быть отнесен напев «пропивальных» песен верхней Пушмы (Октябрьский сельсовет, группа деревень Шеткинского сельсовета, расположенная в бассейне Малы, притока Пушмы). Но малочисленность наших записей не позволяет использовать их в данной работе. По этой же причине автор пока не решает включить в тот или иной ареал территорию Подосиновского сельсовета Кировской области.

³ В первом ареале местный напев плачей по умершим локализован в бассейне Шарженги, во втором распространен повсеместно и исчезает недалеко от нижней границы ареала.



характеристики относятся главным образом к центру той или иной стилизованной зоны.

В верховьях Юга (ареал I) напев причетной песни, называемой здесь, аналогично погребальному голошению, «причотом», — единственный обрядовый напев свадьбы.



2 $\text{♩} = 184$ ареал 16

Я про шу у тя ба тюш ко,
Бла сло вле ня ве ли ко го,
бла сло вле ня ве ли ко го,
чис та сер ця ре ти во го.

Он сопровождает всю предвенечную часть действия (включая столование в доме невесты) и исполняется с обширной группой поэтических текстов, к тому же довольно протяженных. Существует он чаще всего в двух темповых версиях («крутой» и «пологой»)⁴, степень контраста которых различна в местных традициях и простирается от разницы в темпе исполнения (верховья Юга, Кипшенга) до заметных отличий в мелодическом рисунке (Шарженга). Там, где распространен напев плачей по умершим, невеста причитает на его голос (Шарженга), но эти одиночные свадебные причеты никак не умаляют доминирующей роли причетной песни в обряде.

Во втором ареале причетная песня сохраняет название «причот» и ведущее значение в свадьбе.

3 $\text{♩} = 144$ ареал II

Что сё го дни, сё го день - ка,
Се го у тре ця ран но ва,
сё го у тре ця ран но ва,
вы не пой ко те, пе ту хи.

В одиночку невеста не причитает или причитает крайне редко на голос погребального плача (в верховьях Кичменги утром в день венца). Немногие величания предвенечного столования поются уже на иные напевы.

В среднем течении Юга картина меняется. Здесь нет ни погребальных, ни одиночных свадебных голошений, поэтому постепенно исчезает и народный термин «причот». В бассейне Ёнталы исследуемые песни называют

⁴ В каждой, в свою очередь, могут быть дополнительные темповые градации.

«причетными песнями» не повсеместно, в ряде деревень они именуются «прикличаниями», а их напев — «прикличальным». В нижнеюгских ареалах (V–VI) рассматриваемые мелодии обычно терминологически не выделяются.

В свадьбе третьего ареала количество политекстовых (термин Е. В. Гиппиуса) напевов возрастает. Обрядовых поэтических текстов здесь меньше, чем в верхнеюгских ареалах. На каждый напев, в том числе и на напев причетной песни, интонируются немногие тексты.

4 $\text{♩} = 112$ ареал IIIa

Уж ты, Гос - по - ди, Гос - по - ди (да),
Бла - сло - ви ме - ня, Гос - по - ди (да),

бла - сло - ви ме - ня, Гос - по - ди.
сесть во мес - то, во мес - теч - ко.

5 $\text{♩} = 160$ ареал IIIб
строфовая форма — Нижняя Ёнтала

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

со ро - ди - мым со та - тень - кой.
мне не сёт бла - сло - вле - ныи - це.

6 $\text{♩} = 168$ ареал IIIб
одностиховая форма — основная

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

В этой традиции причетная песня появляется на шитнике, затем звучит при прощальных обрядах в доме невесты утром в день венца (расплетание косы, расставание с красотой, «прикличание» родных и гостей в куть для прощания с невестой), иногда при вступлении молодой в дом мужа после венца. Прибытие свадебного поезда в дом невесты, передача невесты жениху, столование и отъезд к венцу сопровождаются другими напевами.

Во многих деревнях четвертого ареала (особенно в кировской его части) старинная свадьба в значительной степени забыта. Женщины старшего поколения помнят единичные свадебные тексты, нередко лишь их фрагменты.



Наши полевые записи оказалось возможным дополнить подробным описанием местного свадебного обряда со словами и напевами свадебных песен, сделанным в начале XX века А. Поповым в бывшей Утмановской волости⁵. Из трех напевов, опубликованных собирателем, напев причетной песни исполнялся с наибольшим числом поэтических текстов. Его главной функцией было сопровождение прощальных обрядов девичника и дня венчания; помимо этого, он звучал на шитнике.

В средней части пятого ареала (на Варже, в приюгской долине) традиционная свадьба еще достаточно устойчиво сохранилась в памяти людей. В ней два политекстовых напева. Один из них — напев причетной песни, который связан со многими моментами обряда: баней, «прикликанием» родных к невесте для прощания, обращением невесты-сироты к умершим родителям, началом столования в доме жениха. А кое-где (д. Чернево Орловского сельсовета) еще и с «маленькими смотречками» после сватовства.



⁵ Попов А. Русские народные песни... М., 1906.

Наконец, по среднему течению Лузы (ареал VI) исследуемый тип свадебной песни перестает быть собственно причетным. В местной свадьбе появляется напев «плакάνья» (группового свадебного причета) иного строения. Однако наш напев не уходит из обряда, он исполняется с группой поэтических текстов в канун и день венчания.



Таким образом, в бассейне Юга с движением от верховьев к устью из сферы напева причетной песни, на который в первом ареале интонируются все тексты предвенечной части свадьбы, сначала исчезают величания (второй ареал), затем обрядовые тексты, сопровождающие приезд поезжан и передачу невесты жениху, отъезд к венцу (третий ареал). Ниже по Югу — в четвертом и пятом ареалах — напев причетной песни оказывается приуроченным прежде всего (либо исключительно) к прощальным обрядам в доме невесты, в шестом ареале он во многом утрачивает эту приуроченность. В устье Юга причетная песня отсутствует в свадьбе, здесь невеста «ревет» при исполнении девушками уже не традиционных прощальных песен или причетов, а частушек.

Наше структурно-типологическое описание югских причетных песен опирается, с одной стороны, на анализ ритмического строения песенного стиха, напева и традиционных форм их взаимосвязи, с другой — на рассмотрение звуковысотной организации исследуемых песен в соотношении с их ритмической формой.

Для причетной песни югского бассейна типичен тонический стих восьмислоговой нормы с ударениями на третьем от начала и третьем от конца стиха слогах:

Бласлові меня, Гóсподи,
 Сесть на кúтную лáвочку
 Под кутнóё окóшечко,
 Мне повы́ть да поплáкати,
 Жалобнó попричíтати...

Важнейшие особенности ритмической организации стиха подобной структуры: частые объединения двух, а иногда и трех слов одним ударением (энклитические и проклитические словосочетания), подчинение грамматических ударений стиховым при их несовпадении — выступают не только в пении, но и при чтении исполнителями песенных текстов.

Постоянство стиховых ударений позволяет выделить в двухударном тономическом стихе три сегмента. Вариации слоговой нормы стиха в местной традиции незначительны и сводятся в основном к увеличению или уменьшению среднего сегмента на один слог:

Осподáрѣв ты́ ведь мой,
 Мой родíмой бáтюшко... (стих 2.1.2)

В дивѣй крáсоте в послéдныѣ... (стих 2.3.2)

Случаи прибавления слога к анакрузе или клаузуле настолько единичны и к тому же локализованы (на нижнем Юге, Лузе), что крайние сегменты стиха югских причетных песен можно считать стабильными.

Произносимые, а не поющиеся поэтические тексты не имеют той строфовой формы, которую они приобретают в певческом исполнении. Повторность стихов при пении вызывается строением напевов и принципами их соединения с текстами.

Югские напевы причетных песен, за исключением некоторых версий напева третьего ареала⁶, строфовые и охватывают два стиха. Мелострофа складывается из двух фраз, каждая опирается на стих и содержит ритмически выделенные слоговые звуки, соответствующие стиховым ударениям. Начиная со второго, один и тот же стих пропевадается с обеими частями мелостро-

⁶ Напев третьего ареала существует в наибольшем количестве трансформаций. Во-первых, он имеет два вида ритмоструктуры: на западе (ареал IIIa) — аналогичную напеву соседней территории, на востоке (ареал IIIб) — отличную от нее (см. примеры 4–6, Таблицу 1). Во-вторых, он распространен как в строфовых, так и в одностиховых версиях. В последних используется обычно вторая фраза мелострофы, стих поется без повторений. Встречается и простое повторение одностихового напева с одним и тем же стихом (см. пример 6). Одностиховая форма причетной песни (с повтором или без него) в настоящее время в бассейне Ёнталы является основной.

фы. Все это приводит к ясно выраженной периодизации ритмического строения причетной песни. Период ее ритмической структуры — согласование одного стиха с соответствующим ему мелодическим построением⁷ — отражает важнейшие черты ритмической организации стиха и напева, в том числе и формообразующую роль ударений. В слоговой музыкально-ритмической форме проступают грани трех сегментов, соответствующих сегментам стиха.

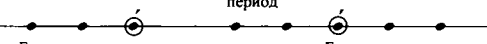
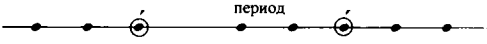
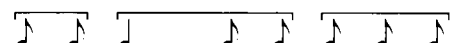
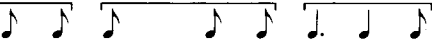
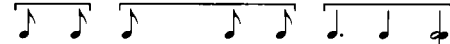
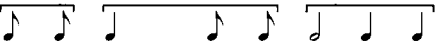
Ритмизация стиха в первой и второй частях мелострофы может быть как одинаковой (ареал I, см. примеры 1, 2), так и в чем-то различной. В местной традиции это различие сводится к варьированию протяженности либо первого ударного слогового времени (низовые напевы, см. примеры 7–9), либо слоговых времен, завершающих периоды ритмической формы (напевы ареалов II и III, см. примеры 3–6). Интерпункция в конце строфы практически не нарушает сходства ее построений, тогда как изменение длительности слогового времени, приходящегося на ритмический икт формы, весьма ощутимо на слух. Поэтому можно считать, что в основе ритмической организации верхнеюгских мелодий лежит принцип подобия компонентов (форма типа AA), а нижнеюгских — принцип их противопоставления, контраста (форма типа AB).

Из таблицы⁸ (см. с. 246) видно, что начальные ячейки всюду одинаковы, каденционные сегменты в подавляющем большинстве локальны (аналогичные концовки имеют лишь напевы четвертого и шестого ареалов), срединные существуют в двух ритмических версиях, которые порознь определяют облик ритмоструктуры верхнеюгских мелодий (ареалы I–III), но сосуществуют в низовых напевах — в разных периодах мелострофы (ареалы IV–VI). В силу этого напевы причетных песен нижнего Юга в целом по своей ритмической организации оказываются более близкими друг другу, чем верхнеюгские: в ареалах IV и VI они совершенно идентичны по своей ритмической форме, напев пятого ареала отличает лишь формула концовки.

⁷ При известной близости принятых в статье рабочих терминов «период ритмической формы», «ритмический период» термину А. А. Банина «слогоритмический период» (см.: Банин А. А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики // Музыкальная фольклористика. М., 1978. Вып. 2. С. 140–143), они не охватывают весь объем значений последнего.

⁸ В таблице приведены лишь основные ритмические формы. В отдельных районах бассейна существуют их местные модификации.

Таблица 1. Ритмические формы причетных песен

Ареал	Ритмическая форма		Тип ритмической формы
	 Бла - сло - ви ме - ня, Гос - по - ди, Сесть на кут - ну - ю ла - воч - ку,	 сесть на кут - ну - ю ла - воч - ку, под кут - но - ё о - ко - шеч - ко.	
Ia			AA
Iб			
II, IIIa			AA
IIIб			AA
IV, VI			AB
V			AB

На ней следует остановиться особо. Долгота неударного слогового времени в сочетании с некоторыми особенностями мелодической структуры ослабляют ритмический икт формы. При чтении (по просьбе собирателя) словесных текстов причетной песни большинство исполнителей, стремясь передать временное утяжеление предпоследнего слога в пении, интерпретируют его как ударный. От этого в произносимых без напева поэтических строчках возникают хореические клаузулы, неестественные для традиционных норм языка и стихосложения:

Как родная та мамёнька
Укладёт спать ранёшенько
И разбудит поздёшенько...
Развернись, полотёнышко,
Пробудись, родной батюшко,
Прилети на окошечко...

Отступление от слоговой нормы стиха в поэтических текстах югских причетных песен приводит к модификации ячеек ритмического периода. При этом временная величина свадебного напева не меняется⁹ и превышение слоговой нормы вызывает дробление, а уменьшение количества слогов — стяжение слоговых времен: во втором и третьем сегментах в рамках своего периода, в анакрузе сверхнормативный слог ритмизуется за счет дробления последнего слогового времени предшествующего периода.

Все модификации ритмических ячеек не произвольны, в каждом ареале они выступают в своей традиционной форме.

В групповом певческом исполнении причетная песня югского бассейна имеет однорегистровую гетерофонную фактуру. В ее звуковысотной организации заметны следующие общие закономерности: 1) терцовое соотношение функционально родственных ступеней лада¹⁰, 2) опора на оппозицию звуков терцовых комплексов секундового соотношения в важнейших каденционных зонах напева. Конечно, объем и звуковой состав терцовых комплексов, их доминантные звуки в отдельных сегментах песенной струк-

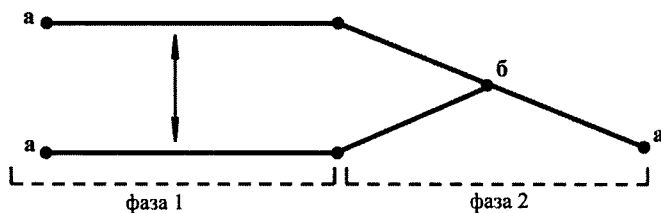
⁹ В отличие от местного причета погребального обряда, где сверхнормативный слог в среднем сегменте стиха увеличивает величину напева на одно музыкальное время.

¹⁰ На взаимозаменяемость звуков терцового соотношения неоднократно указывалось в специальной литературе (см., например: *Лобанов М. А.* Теоретические вопросы публикации и систематизации напевов в свде русского фольклора // *Русский фольклор*. Вып. XVII. Л., 1977. С. 157–159).

туры варьируются в местных традициях, что способствует разнообразию мелодических рисунков свадебных напевов.

Звуковысотная структура исследуемых мелодий может быть описана с помощью системы опорных звуков лада, которые выступают на гранях периодов и сегментов ритмической формы (в ритмических иктах, завершении). Эта система опорных слоговых звуков выявляет в верховых и низовых напевах причетных песен разные типы ладовой организации.

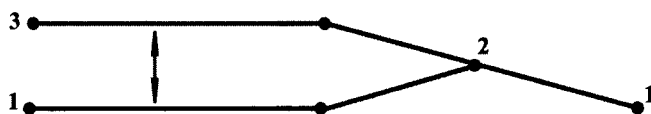
Ладовое развертывание верхнеюгских напевов содержит две фазы. В первой подчеркивается основная ячейка лада, противопоставляются ее крайние звуки, обязательно входящие в один терцовый комплекс. Во второй фазе важнейшую роль начинают играть сопоставление верхнесекундового звука и завершающей напев нижней опоры ладовой ячейки. Оба члена этой оппозиции выделены не только ритмически, но и фактурно — унисонами голов в ансамблевом исполнении. Они не заменяются функционально родственными звуками даже в разных местных вариациях напевов. Если обозначить звуки терцового ряда 1 ступени лада буквой «а», 2 ступени — буквой «б», то логику развертывания лада схематически можно представить следующим образом:



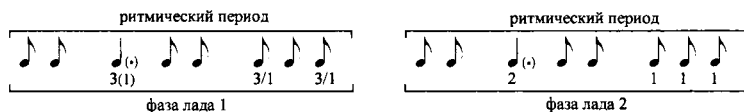
Данная ладовая структура охватывает весь напев, но соотносённость ее фаз с ритмической формой песни оказывается различной в разных ареалах. Эта соотносённость определяет особенности мелодической композиции местных причетов.

В верховьях Юга и на Кичменге (ареалы I, II) причетная песня узкообъемна и имеет терцовую ладовую ячейку (см. примеры 1–3). Только что приведенная схема развертывания лада может быть конкретизирована¹¹:

¹¹ Нумерация ступеней лада дается по принципу, предложенному Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд (см.: Песни Пинежья. Материалы фонограммархива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд. Кн. II. М., 1937). Таким образом, звуки комплекса «а» получают нечетные цифровые символы, комплекса «б» — четные. Ступени, расположенные ниже главного опорного звука, обозначаются римскими цифрами.



В напевах первого ареала фазы лада совпадают с периодами ритмической структуры¹²:



Секундовая оппозиция выступает здесь как оппозиция опорных иктовых звуков второго периода ритмической формы, как оппозиция двух сегментов, завершающих напев. Этот вид мелодической композиции (ее второй период) присущ и местным погребальным голошениям.

В кичменгском напеве (ареал II) иная соотносительность: первая фаза лада простирается вплоть до каденционного сегмента второго ритмического периода¹³:



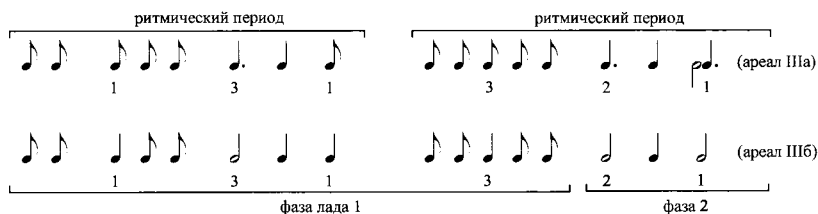
Вторая фаза лада получает выражение в оппозиции звука второго ритмического икта конечному звуку. Заметим, что подобная реализация завершающей фазы ладового развертывания характерна не только для свадебных и погребальных «причетов» Кичменги, но и для напевов причетной песни всех остальных ареалов югского бассейна, кроме первого.

Напевы третьего ареала имеют более широкий амбитус — в них появляется верхний квинтовый звук (см. примеры 4–6). Однако динамическая структура ладовой организации не меняется. В строфовом напеве сохраня-

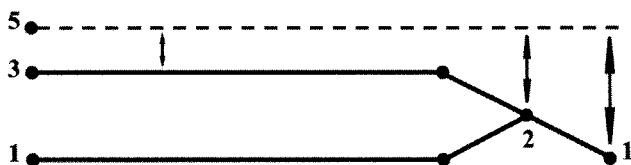
¹² Звуки, равнозначные в данном месте мелодии, изображены дробью. Они могут появляться либо одновременно, либо порознь. Менее вероятные звуки заключены в круглые скобки.

¹³ Конечно, срединная цезура при этом сглаживается, но та же тенденция проступает и в самой ритмической форме — в краткости последнего слогового времени срединной каденции в сравнении с каденцией заключительной.

ется и характерная для причетной песни Кичменги соотнесенность лада с ритмической формой, местные одностиховые версии напева используют лишь вторую половину мелострофы (см. пример 6). Сохраняет свое функциональное значение и терция ладовой ячейки, 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. Именно постоянство и частота «задевания» мелодии за квинтовый тон делают его верхней гранью ладовой ячейки, которая как бы надстраивается над ладовой структурой верхнеюгских напевов и соотносится с каждым из ее компонентов — с краями терцовой ячейки и звуками секундовой оппозиции:



В основном звуковом комплексе «а» определяется дифференциация: нижняя опора ладовой ячейки остается однозначной, верхняя же ее граница как бы «утолщается» маятникообразным качанием между 3 и 5 ступенями. Поэтому первая фаза лада выступает уже в оппозиции не 1–3 ступеней, а 1–5/3 ступеней.

Итак, мелодическая композиция напевов верхней части югского бассейна складывается из контрастных построений и не обнаруживает периодичности, существующей на уровне ритмической формы. Обозначим данный тип мелодической композиции формулой ВА, где В, в отличие от А, является построением, не содержащим в ключевых опорных точках напева

звуков секундовой оппозиции. Формула ВА, общая для группы напевов, не предполагает, конечно, их полного мелодического тождества. При одной и той же системе опорных звуков, которая определяет тип мелодической композиции, напевы в одном случае имеют нисходящий звуковысотный контур, напоминающий местные погребальные голошения, в другом — типично песенный, волнообразный, даже вопросоответный мелодический рисунок.

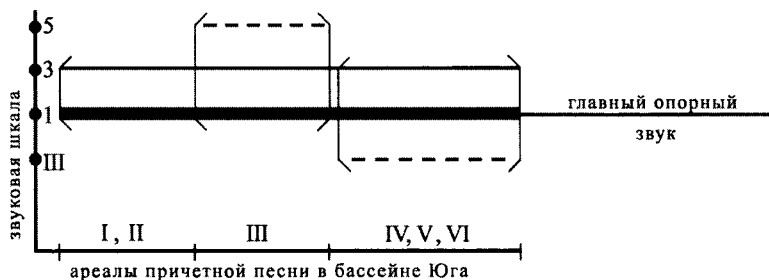
Нижнеюгские напевы причетной песни (ареалы IV–VI) по ладовой организации и мелодической композиции противостоят верхнеюгским (см. Таблицу 2 на с. 254). Если в последних главный опорный звук (основание комплекса «а» — *finalis*) сохраняет свое значение на протяжении всей мелодии, то в нижнеюгских напевах происходит последовательная смена положения нижней ладовой опоры, ее переинтонирование. В динамической структуре лада отчетливо видны два сходных построения. В одном в качестве конечного опорного звука утверждается звук I ступени, в другом — его нижнетерцовая параллель. Поэтому амбитус нижнеюгских мелодий расширен за счет присоединения снизу малотерцовой ячейки, нередко и с нижней секундой (см. примеры 7–9). Выявлению опорных звуков, завершающих построение лада, способствуют традиционные, общие для всего региона средства — ритмические, фактурные (слияние голосов в унисон), мелодические (незаменяемость опор даже функционально родственными звуками в разного рода вариациях, каденционное противопоставление их звукам «четного» терцового ряда).

Все это создает ощутимую периодичность ладовой организации; каждый ее период так же закончен, как и ладовый строй верхнеюгских напевов в целом: он содержит и каденционное утверждение нижней опоры, и — в свернутом, сжатом виде — высотную оппозицию краев ладовой ячейки. Но на уровне *целого* в ладовой организации нижнеюгского типа возникают новые связи. Они определяют соподчиненность ладовых периодов через терцовую оппозицию их конечных звуков (I–III).

Соотношение ладового и ритмического строя нижнеюгских напевов вполне отчетливо: период лада по временной оси совпадает с ритмическим периодом. Таким образом, периодичность звуковысотной организации в местных напевах причетной песни выступает не только на уровне ритмической формы, но и на уровне мелодической структуры (вплоть до типологического сходства сегментов каждого из периодов):

му мелодическому построению. Лишь при окончании пения эта связка исчезает, уступая место повторению главного опорного звука.

Таким образом, и в нижнеюгских напевах увеличение терцового комплекса «а» на один звук привело к тем же последствиям, что и на среднем Юге (в ареале III), а именно к терцовому «утолщению» одной из граней ладовой ячейки. Схематично местные изменения последней выглядят так:



Однако при расширении верхней границы лада (ареал III) напевы сохранили тип ладового и мелодического строя. При увеличении диапазона вниз (ареалы IV–VI) их звуковысотная структура изменилась. Возможно, это связано с различным значением вершины и основания ладовой ячейки.

Если появление новых звуков терцового комплекса «а» каждый раз оказывалось существенным для мелодической характеристики местной причетной песни, то подобные же колебания объема второго терцового ряда звуков (комплекса «б») на существо ее мелодической формы не влияли. Наличие или отсутствие крайних звуков комплекса «б» определяло лишь допустимый минимум или максимум поступенной звуковой шкалы для напевов того или иного ареала, а следовательно, и диапазон версий того или иного участка мелодической композиции, диапазон ее модификаций (см. Таблицу 2 на с. 254).

Анализ причетных песен югского бассейна подтвердил существование важной стилиевой границы, простирающейся во всем слое напевов местных семейно-бытовых обрядов (погребального и свадебного). Зона этой границы начинается на стыке второго и третьего ареалов причетной песни и проходит по территории последнего. Она сказывается в ряде признаков, в том числе в резком исчезновении традиции плачей по умершим, сокращении и модификации предвечной части свадебного обряда, увеличении количества политекстовых напевов в свадьбе, среди которых появляются новые песенные типы, в изменениях в народной терминологии.

Таблица 2. Звуковысотная структура причетных песен

Звуковая шкала	Ладовая органи- зация	Мелодическая композиция	Тип мелодической композиции	Ритмическая форма	Ареал
 	аперiodическая	ритмический период ритмический период  3(1) 3/1 3/1(2) 2 1 1 1(3) 3(1) 3(1) 3(1) 2 1 1 3 1 3 2 1	вид 1 BA вид 2 вид 2	AA	I II III
	периодическая	1 2 1[1] 3/1 2/II III 1 2/IV 1[1] 3/1 2/III/IV III 1 2 2 1 3/1 2/II III III	AA ₁	AB	IV V VI

Условные обозначения:

- o — звуки комплекса «а»
- = — конечный опорный звук
- — звуки комплекса «б»
- ⊙ — ритмические икты
- [] — звук, появляющийся лишь в завершении песни

Мы проследили эту границу лишь на уровне модификаций свадебных напевов одного жанрового типа. Только последующее, более разностороннее изучение народного искусства югского бассейна и окружающих его территорий, подкрепленное данными этнографов, историков, лингвистов, позволит коллективу специалистов интерпретировать полученные сведения в историческом плане и подойти к объяснению существующих стилевых ареалов народного музыкального творчества с той основательностью и обоснованностью, к которым неоднократно и настойчиво призывал К. Квитка в своих работах.