

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
им. Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ. СТИЛЬ, ЖАНР, ТРАДИЦИЯ

Сборник научных статей

1279481

ЛЕНИНГРАД
1985

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

На протяжении 70—80-х годов в различных областях музыкальной фольклористики отчетливо определились решительные перемены. Общественный интерес к вопросам истории отечественной культуры, понимание важности задач музыкально-эстетического воспитания на основе широкого вовлечения в современную музыкальную практику этнографически достоверных образцов народного музыкального творчества обусловили интенсивное развитие собирательской, научно-исследовательской, пропагандистской работы. Многократно возросла фактологическая база музыкальной фольклористики. Полевые исследования, ведущиеся широким фронтом, легли в основу разработки новых проблем и научных направлений. Получил возможность иного освещения и ряд классических задач фольклористики — вопросы жанра, стиля, традиции. Важную роль здесь сыграли современные подходы и методы исследования: комплексное изучение народной музыкальной культуры и выявление общественно-социальных функций народного искусства, системный анализ музыкально-этнографических материалов, методы типологического исследования.

Предлагаемый читателям сборник «Русская народная песня. Стиль, жанр, традиция» посвящен разработке отмеченного круга вопросов, в основном, на материалах по севернорусской песенной культуре с учетом экспедиционных записей, полученных в последние годы.

В большой мере проблематика статей возникает в связи со стремлением авторов раскрыть особенности конкретных проявлений народно-песенной культуры в свете общих вопросов истории формирования местных фольклорных традиций, определения специфических законов жизни народной песни, форм бытования песен различных жанров и характера их музыкального строя. Причетно-песенный цикл севернорусской свадьбы, ранний слой лирических песен, инструментально-плясовая культура позволяют решать эти вопросы, исходя из определенной жанрово-функциональной, образно-выразительной и музыкально-стилевой характеристик песенного материала. Одновременно устанавливаются роль и значение отдельных средств музыкально-поэтического языка и сложные их взаимосвязи в процессе образования художественной формы.

Большое место в статьях сборника отводится проблемам вариантности и музыкальной типологии. При этом не преследуется цель многостороннего определения понятий, а рассматривается то или иное свойство самого явления, что дает возможность дальнейшей проработки наблюдений.

Особый раздел сборника посвящен публикации музыкально-этнографических материалов по подблюдным гаданиям. Учитывая исключительную важность образов, представленных в этом разделе, в публикации приводятся тексты, охватывающие основные, наиболее типические для белозерской традиции варианты.

Представляя авторов статей, отметим, что большинство исследователей — это молодые специалисты, сложившиеся в русле фольклористических традиций Ленинградской консерватории: Ю. Марченко, Е. Мельник, И. Теплова, Г. Лобкова. Одна из таких традиций — коллективность усилий в решении сложных научных задач, что не мешает каждому из авторов развивать свой самостоятельный творческий почерк. Результатом таких усилий является и настоящий сборник.

А. Мехнецов

ТРАДИЦИЯ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ПРИНЦИП НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Одним из важнейших факторов, определяющих перспективы развития современной науки о народной песне, стало осознание того положения, что всестороннее раскрытие сущности явлений музыкального фольклора возможно лишь с учетом природы, логики согласования и обусловленности всех звеньев, образующих систему народной культуры.

Синкретический характер и многоплановые связи песни с различными сторонами народной жизни, историчность процесса интонирования вызывают необходимость комплексного изучения музыкального фольклора. В свою очередь, успешное применение такого метода исследования опирается на разработку научных проблем, раскрывающих как частные, так и общие закономерности возникновения и жизни многообразных, бесконечно изменчивых и вместе с тем необыкновенно устойчивых явлений устного музыкального творчества.

К числу таких общих закономерностей относится традиционность, отражающая важнейшую функцию коллективного сознания — закрепление и передачу продуктивных элементов практической деятельности человека, имеющей общественную значимость. То обстоятельство, что в отличие от «предметных» видов народного искусства его устные формы имеют принципиально процессуальный характер, определяет особую роль законов традиционности в музыкальном фольклоре: не только самый факт воссоздания фольклорного текста, но и структура каждого произведения подчиняются этим законам.

В данной статье¹ мы попытаемся кратко рассмотреть основные стороны и характер проявления традиционности в сфере народного музыкально-поэтического творчества. При этом наше внимание будет сосредоточено на установлении ведущего правила

¹ Статья представляет собой разработку положений доклада, прочитанного автором в 1981 году на Всероссийской научно-практической конференции «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». Тезисы доклада опубликованы в кн.: Всероссийский фестиваль «Невские хоровые ассамблеи». М., 1984, с. 32—34.

традиции, состава и соподчиненности элементов, формирующих ее движущее начало.¹

Традиция как основополагающий принцип существования бесписьменных форм культуры находит выражение в каждом из составляющих звеньев системы народного музыкально-поэтического творчества. Традиционностью пронизан и весь уклад жизни, структура отношений в семье и крестьянской общине. Традиция лежит в основе приобретения и закрепления важнейших сторон коллективного знания. Исследуя крестьянские трудовые традиции Западной Сибири, М. Громыко отмечает «преемственность в сознании и псведении, которая достигалась разными способами воздействия семьи и общины на каждого нового члена и взаимным контролем, крившимся во всей системе отношений»... «В силу эмпирического характера знаний и примитивности орудий труда самый процесс производства,» — пишет далее автор, — «был возможен только благодаря закреплению и передаче опыта традицией».²

Образ жизни крестьянина, его знания и представления концентрировали в себе опыт минувших поколений, опирались на традицию. Именно традиционность и обеспечивала объективно необходимое, жизненно важное в данных условиях соответствие действительной практики конкретного коллектива нормам его прошлого опыта. Иначе говоря, традиция предстает как способ соотнесения выверенных предыдущей практикой нормативных действий (эталон) с обстоятельствами и целью их реализации в настоящем времени, с действительной практикой (критерии).

Процесс возникновения традиции на основе воспроизведения закрепившихся в памяти необходимых действий находит отражение в последовательности «действие — восприятие — сохранение — воспроизведение... и т. д.» В применении к народному искусству такая последовательность верно передает закономерность подвижной цикличности функционирования традиции: «Жизнь фольклора — непрерывный процесс, в котором воспроизведение традиции есть уже «измененное действие», являющееся одновре-

¹ Проблема традиции и связанный с нею круг вопросов исторической жизни произведений устного народного творчества — один из активных участков советской фольклористики. Принципиальное значение имеют такие работы, как «Эстетика фольклора» В. Гусева (Л., 1967), «Основы устной эпической поэтики славян (Антитеза «формульной» теории)» В. Гацака и «Вариантивность и поэтика фольклорного текста» К. Чистова (обе — в кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. IX Международным съезд славистов. М., 1983). Среди работ по музыкальному фольклору отметим статью И. Земцовского «Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора)» в кн.: Современность и фольклор. М., 1977. Детальная разработка понятия традиции в плане философского обобщения предпринята В. Плаховым в его книге «Традиции и общество. Опыт философско-социологического исследования». М., 1982.

² Громыко М. Трудовые традиции русских крестьян Сибири. (XVIII — первая половина XIX в.). Новосибирск, 1975, с. 3.

менно, благодаря активному восприятию, началом нового цикла,» — пишет В. Гусев.¹

Каждый новый цикл — результат коррекции эталона в новых условиях его воссоздания. Однако, установления одной лишь этой зависимости для характеристики процесса оказывается недостаточно, поскольку взаимодействие эталона и критериев выражается не в однонаправленном движении, а обусловлено сложными отношениями элементов образующейся системы на основе обратной связи между ними.

Устойчивость внешних условий жизни традиции или их изменение (глубина изменений), степень необходимости воспроизведения и масштаб совершаемого на основе традиции конкретного действия — эти причины определяют различную динамичность критериев и направление преобразования данного действия. Точно так же различаются уровни значимости, а следовательно, и функциональность элементов прошлого опыта в момент воссоздания. Устойчивостью важнейших сторон эталона и определяется традиционность воспроизводимого действия. Именно на их основе достигается необходимая преемственность форм прошлой практики в новых условиях. Реализация эталона в таком случае становится стабилизирующим фактором действительной практики.

Это свойство традиции четко фиксируется, например, при изучении народно-песенной культуры на территориях позднего расселения русских (песенная культура в старожильских поселениях Урала и Сибири, в районах Среднего и Нижнего Поволжья, на Дону, Кубани и др.), где местные формы музыкального быта и стилистика песен складывались на основе первоначального слоя разнородных фольклорных привнесений. Кристаллизация песенных традиций в этих условиях проходила в русле процессов:

- 1) стирания локальных особенностей песенного стиля отдельных групп переселенцев;
- 2) переосмысления значимости элементов музыкального стиля переселенческих традиций (характерные черты одной из них приобретают значение ведущих для вновь формируемой традиции);
- 3) усвоения средств и приемов выразительности, возникших в художественной практике нового времени (XVIII—XIX в.в.).

Однако, музыкально-типологический анализ показывает, что отмеченные процессы подчинялись упорядочивающему значению, конструктивной роли основных закономерностей художественной системы исходных песенных традиций, благодаря чему сохранялась жанровая определенность музыкально-поэтических форм и связь местных (уральских, сибирских и т. д.) традиций с коренными пластами национальной культуры. Здесь традиционность, проявляющаяся в устойчивости принципиально важных элементов художественной формы, отражает устойчивость законов народно-

¹ Гусев В. О специфике восприятия фольклора (К проблеме синестезии в искусстве). — В кн.: Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978, с. 85.

го художественного сознания. «Народная традиция, — как пишет С. Рождественская, — сохраняет духовные ценности народа в образно-художественном выражении искусства и осуществляет их адаптацию к изменяющимся историческим и социально-экономическим условиям».¹

Исследование фольклорных традиций обнаруживает некоторые особенности проявления закономерностей диалектического развития в сфере традиционной культуры. Суть этих особенностей заключается в отмеченной выше дифференцированности элементов, составляющих структуру воспроизводимого действия (в нашем случае — фольклорного текста), с точки зрения относительной их устойчивости или подвижности.

Необходимость воссоздания, повторения прошлого опыта («измененное действие») устанавливает своеобразный порог вариативности, некий предел возможных изменений, за которым теряется прямая связь крайних звеньев последовательности «действие — восприятие — сохранение — воспроизведение», цепь прерывается, возникает новое, иное действие.

В силу неравнозначности элементов, образующих структуру эталона, различного их отношения к ведущему смысловому началу, каждый из элементов в контексте конкретного действия имеет тот или иной предел возможных изменений. При этом важно, что воспроизведение и качественно новое, иное действие разделяет не общая сумма наблюдаемых отличий, а достижение или преодоление порога вариативности в ряду элементов, определяющих сущность эталона, наиболее характерные его черты.

Достижение порога вариативности не нарушает структурного единства и формы согласования элементов фольклорного текста на всех сопоставимых этапах его существования: совершаемое действие (при допустимых изменениях как в направлении усложнения, так и в направлении упрощения) есть воспроизведение предыдущего. В этих условиях воспроизведение осуществляется в русле процесса сохранности исходного содержания текста.

В свою очередь, преодоление порога вариативности, вызванное новым знанием, новой необходимостью, вносит в текст принципиально важные, качественные изменения, соответствующие иной эмоционально-смысловой направленности интонирования.²

Это, по-видимому, определяло в процессе возникновения новых художественных задач один из путей формирования самостоятельных, структурно отличных явлений фольклора на основе стилевых

¹ Рождественская С. Русская народная художественная традиция в современном обществе. Архитектурный декор и художественные промыслы. М., 1981. с. 28.

² Необходимо учитывать, что первичные интонационно-смысловые сферы также, как и присущие им комплексы музыкально-стилевых закономерностей, не происходят последовательно одна из другой, а существуют самостоятельно в ряду многообразия форм отражения средствами музыкального языка реальной действительности. Эта мысль четко сформулирована Ф. Рубцовым в его фундаментальном труде «Основы ладового строения русских народных песен» (см.: Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М., 1973, с. 21).

средств, получивших развитие на предшествующих этапах исторической жизни народной песни.

Как способ, регулирующий необходимую в данных условиях эффективность нормативных действий (прошлого опыта), традиция обнаруживает движение элементов структуры фольклорного текста одновременно в следующих основных сферах функционирования:

1) реализация стабильных элементов прошлой практики, обеспечивающих результативность настоящего опыта;

2) преобразование и возникновение качественных изменений (случайных, временных или становящихся нормативными, постоянными);

3) инерционная сфера, образованная элементами прошлой практики, утратившими (частично или полностью) свое первоначальное содержание и сохранившимися, с одной стороны, в силу конструктивной значимости, с другой стороны — благодаря слабым, косвенным связям с новой реальностью и консервативности самой традиции.

Выявление характера соотношения элементов системы «эталон — критерии» и позволяет наблюдать исторический путь развития традиции со стороны накопления в ней качественных изменений и устойчивости сущностных ее начал. Узловые моменты этого процесса, если рассматривать его с точки зрения динамики существования фольклорного текста, конкретизируются именно в связи с понятием порога вариативности и движения элементов структуры текста в основных сферах функционирования.

Для того чтобы представить в общем виде проявление отмеченных закономерностей, проведем краткое исследование, обратившись к одному из исторически ранних пластов русской песенной лирики. Мы имеем в виду лирические песни, характерной чертой музыкального стиля которых является специфическая ладовая организация, основанная на сопряжении опорных тонов в узких интервалах (секунда, терция).¹

Сопоставим ряд примеров песен (см. пример 1).²

Приведенные напевы объединяет общая для них ладо-интонационная система. Единая интонационная природа песен, легко улавливаемая слухом, находит наглядное выражение при схематизации напевов. Отвлекаясь от мелодико-ритмической формы, сосредоточим внимание на ладовой сущности отдельных попевокных звеньев, выделив опорные тоны каждого звена как центры интонационно-ладового развития (см. пример 2).

Для выявления особенностей интонационного процесса необходима еще одна ступень схематизации, на которой форма дви-

¹ Песенный материал частично опубликован в сборнике: Народные песни Вологодской области. Песни средней Сухоны. Сост. А. Мехнецов. Л., 1981 (1 раздел сборника).

² Записаны в деревне Запольной Медведевского с/с Тотемского района Вологодской области; опубликованы в названном сборнике — № 7, 8, 5. Аналогичное ладовое строение и более сложные формы узкообъемных ладовых систем мы встречаем в ряде песен — см. так же: № 6, 9, 10, 12, 21, 22 и др.

а) $\text{♩} = 88$

3. Про-тек - ли... про те - ка - ли по - за-по-лю ру-це - ёць - ки
во тем - ны - е - те во ле - са.

б) $\text{♩} = 48$

2. Не да - ёт... дак уж раз - ре - ши-ко, ми-ла - я, клят - ву да
до - зволь мне-то жо-ни - те - сё, ой.

в) $\text{♩} = 46$

3. Э - ой, ба-бамнетнам по - хо-жова, дак ой, ку - да во (й)...
мо - я во - люш-ка, датыде-ва - лась.

жения к опорным тонам попевок принимает обобщенный вид (см. пример 3).

Оба ряда схематизации последовательно раскрывают ведущий принцип мелодического развития — опевание тонов, занимающих центральное место в попевочных комплексах. При этом второй ряд схематизации в обобщенной форме устанавливает характер связи, звуковысотную соподчиненность тонов, то-есть присущую попевкам интонационно-ладовую структуру. Выявляя местоположение опорного тона в терцовой ячейке интонирования или в более сложных трихордовых построениях (схема 2) и не будучи прямо связаны со словом, эти интонационно-ладовые структуры отражают содержательную сторону процесса ладообразования. В каждой из них так же, как и в их звуковысотном соотношении (в песнях выделенной группы — большесекундовое соотношение двух терцовых ячеек) проявляется смысловая направленность интонирования.¹

¹ Естественно рассматривать смысловое значение большесекундного сопоставления интонационно-ладовых комплексов с точки зрения выразительных особенностей повествовательной речи.

Пример 2 (схема)



Пример 3



Однако, весь сложный интонационный мир рассматриваемых песен возникает, конкретизируется, приобретает художественно-выразительное значение лишь в контексте относительно законченных мелодико-ритмических построений — попевок, цепи попевочных звеньев, которые и выступают в роли синтаксических комплексов, организующих песенную речь.

Свою самостоятельность в качестве основных конструктивно значимых и смыслообразующих единиц песенного периода попевки (попевочные группы) приобретают как в силу соподчиненности с ритмом слогопроизнесения и местом в композиции напева, так и в связи с формой и соотношением лежащих в их основе

начальных интонационно-ладовых структур. Анализ напевов с этой точки зрения показывает, что логика, выразительность мелодического движения и смысловой подтекст интонирования, составляющие основу художественной формы, реализуются в процессе взаимодействия компонентов песенной речи, имеющих различный порог вариативности. Отсюда и раскрывается роль устойчивости отдельных элементов, сторон, закономерностей песенного стиля — устойчивости, определяющей структурное и смысловое тождество вновь и вновь воспроизводимого напева с воспринятым ранее и закрепившимся в прошлой практике образцом. Так, в частности, ладовая сущность попевок (и напева в целом) выстраивается, как отмечалось, именно в связи с функционированием начальных интонационно-ладовых структур. Обращает внимание,

а) Замечания к песен

Пример 4.

(№ 7) 3. Про-те-кли... про - те - ма - ли

(№ 12) 2. Ой, у-ви-дать... пе - ред ми - лень-ким на - до

(№ 5) 3. Э - ой, ба-бам нет нам по - хо - жо-ва

(№ 6) 2. Во гла-за... да где у - ле - шю

(№ 21) 2. Ой, хо-ро-ша... да крас-тол-сте - мо то

(№ 22) 3. Ой, о брев-но... как не за-шиб - се

(№ 9) 2. Из по-хо - ду, да славным-то го - ро(дом)

что ладовое содержание попевок (а следовательно, и смысловая направленность интонирования) сохраняется в довольно широком диапазоне изменений, которые касаются не только мелодического и слогового ритмического рисунка музыкальных построений, но также и их звуковысотного контура. Об этом, напри-

мер, могут свидетельствовать приводимые таблицы (см. пример 4 а, б) зачинных и заключительных разделов ряда песен.¹

Предел допустимых изменений фиксируется здесь на уровне устойчивости собственной формы и характера взаимодействия (сопряжения в попевочных группах) начальных интонационно-ладовых структур при постоянстве принципа мелодического развития. По этим показателям и обнаруживается родство приведенных напевов, их принадлежность к одному песенному типу. На основе устойчивости этих показателей и возникало в процессе певческой практики бесконечное число вариантов каждой отдельно взятой песни и новых песен, однотипных по напеву, но с другими поэтическими текстами. Подвижность ритмического и звуковысотного контуров напева, масштабов композиции (возможные вставки, повторы, сокращения) не нарушала устойчивости важ-

б) Заключительные разделы

(№ 5)

(№ 9) 2. ... ой да, не та-ка - я.

(№ 6) 4. ... ой да, дев-ки с на - ми.

2. ... по-про-сил - ся у де - вуш-ки на - це - вать.

(№ 12) 2...с древли-сто - ци-ки на - до о-бор- вать.

(№ 21) 2. ... роз-ве-се - лы - е гла - за.

(№ 7) 3...во тем - ны - е - те во ле - са.

(№ 22) 2...о сы - ро - е - то о брев - но.

¹ См. указ. сб. № 5, 6, 7, 9, 12, 21, 22.

нейшей музыкально-поэтической характеристики песни — ее интонационно-ладовой природы, принципа организации «звукового потока». Более того, изменчивость отдельных элементов песенной формы, обеспечивая возможность адаптации конкретного фольклорного текста к новым условиям, а следовательно — его жизнестойкость и прямую связь всех звеньев циклической последовательности «действие — восприятие — сохранение — воспроизведение», повышала роль и значение других структурных элементов как постоянных и обязательных, определяющих специфику формы и содержания данного текста.

Иное дело — преодоление порога вариативности. Означая допустимый предел возможных изменений, в рамках которого сохраняется и каждый раз воссоздается при всем многообразии своих проявлений основное содержание данной песенной формы, порог вариативности отделяет друг от друга различные в смысловом отношении явления. Вместе с тем, он отмечает своеобразную иерархию элементов музыкально-поэтического языка (группы элементов, вида связей), определяя ведущую роль того или иного элемента в процессе становления именно данной, а не иной формы.¹

Преодоление порога вариативности, связанное с возникновением новых смысловых доминант, влечет за собой изменения в структуре отдельных попевочных образований, синтаксических комплексов или напева в целом. Так, например, изменение формы интонационно-ладовой ячейки ведет к серьезной перестройке ладовой системы напева. Сравним приведенные выше песни (см. пример 1) с песнями «Воля» и «Покров праздничек» из деревни Баклановской² (см. пример 5).

На основе анализа можно сделать заключение, что начальные интонационно-ладовые структуры с квартовым отношением опорных тонов изменяют конструкцию попевок и форму ладовой организации всего напева даже при том, что другие характеристики сравниваемых песен восходят к общим для них закономерностям музыкально-поэтического языка. Более насыщенная и эмоционально открытая выразительность мелодического хода в кварте знаменует собой сдвиг смысловой направленности интонирования. Сравнение напевов в этом случае осуществляется в плане сопоставления двух самостоятельных песенных групп, обладающих чертами стилового единства.

Если провести исследование двух последних напевов с позиций, с которых анализировалась предшествующая группа песен (пример 1), то окажется, что и здесь действует тот же принцип,

¹ В песнях различных жанров, внутрижанровых групп или историко-стилевых пластов типологические признаки, связанные с ведущим смыслообразующим началом песни, могут располагаться как в ладо-интонационной, так и в метро-ритмической или даже в композиционной и в образно-поэтической сферах песенной формы. В настоящем исследовании внимание сосредоточено лишь на ладо-интонационном строении напева.

² См. указ. сб. — № 19, 20.

Пример 5.

$\text{♩} = 40$

а

Э ой, ка-к(н) во-лен(и) ка, Эй, дивь-я-та во-ля у

де-вушок, ой, доро-га-я.

б

Эй, По-кров празд-ни-чек на про-хо-де, мой — от ми... мой — от

ми-лень-кой во по-хо-де.

Пример 6.

$\text{♩} = 100$

1. Не снес-ли-ву-ю по-шге ма-ма роди-ла, ой как роз-бес-
 цяс-на ко лю-бо-ве я, де-вуш-ка, вы-рос-ла. /.../

3. Ой, мо-лод-ця... дак я та-ко-во я-ро-слав-ци-ка бра-во-во, ой как я-ро-
 -сла-вец, вор из-ман-ци-вой, де-вуш-ку ис-су-шил.

определяющий однородность напевов в рамках второй группы — принцип функционирования элементов структуры музыкально-поэтического текста на различных уровнях порога вариативности, допускающего подвижность (изменчивость) элементов в пределах, фиксирующих устойчивое воссоздание основного содержания текста. Именно на основе этого принципа реализуются в традиции сохранность, преемственность и, одновременно, адаптация прошлого опыта.

Понятие «порог вариативности», отражая закономерности отношения «эталон — критерий» (процесса сохранения и воспроизведения закрепившегося в традиции продуктивного опыта) намечает возможность решения с позиций текстологического анализа еще одной важной проблемы, связанной с образованием и взаимодействием различных песенных типов.

Центральным в этой проблеме является положение о том, что каждый напев существует и развивается как самостоятельная по своему смысловому содержанию интонационная реальность, возникающая в виде целостного, имеющего законченную синтаксическую форму явления художественного освоения действительности. Не комбинация из отдельных музыкальных оборотов, попевокных «блоков» и других элементов формы, предполагающая некий изначально существующий арсенал «строительных клише» и некую на его основе деятельность, направленную на «формотворчество», а необходимость достижения продуктивного значения закрепленного прошлым опытом действия, необходимость воссоздания определенного эмоционально-смыслового содержания, носителем которого является конкретная, структурно завершенная интонационная реальность (данный напев) — таков в фольклорной традиции путь становления художественной формы от начальных импульсов до конечных степеней совершенства. При этом на каждом этапе исторической жизни данная интонационная реальность соответствовала высшей, исчерпывающей данную необходимость, ступени развития.

Сам процесс развития, протекающий на основе функционирования устойчивых и подвижных элементов формы, приводит, как мы наблюдали, к образованию многочисленных вариантов, сохраняющихся в пределах порога вариативности исходную сущностную характеристику напева. В этом своем состоянии, подчиняясь логике отношений формы и содержания фольклорного текста, разнообразные песенные варианты и группируются в нашем сознании в один типологический ряд.

Песни, относящиеся к различным музыкальным группам и типам, восходят к самостоятельным, возникающим в процессе обрядово-бытовой практики, образно-смысловым комплексам, которым соответствуют и различные музыкально-стилевые закономерности.

Динамика песенной формы в рамках каждого типа, соотношение типов между собой, их взаимодействие — показатели исторической жизни, связей песни с окружающей действительностью. Но

если песенный тип — область обнаружения устойчивости или подвижности элементов структуры фольклорного текста, то сравнительный анализ песен, принадлежащих разным типам, раскрывает другую, отмеченную выше, закономерность традиции — движение этих элементов в основных сферах функционирования, переход их с одного уровня значимости на другой.

Движение элементов песенной речи в системе уровней значимости (сфер функционирования) как раз и возникает в связи с преодолением порога вариативности.

Продолжив наши наблюдения над ладовой организацией отдельных попевок, отметим, что преодоление порога вариативности в этой сфере преобразует интонационно-смысловое содержание самостоятельных разделов формы и всего напева. Однако, образование новых смысловых доминант в таких случаях (в случаях смены типологической характеристики одного или нескольких попевочных комплексов) сопровождается сохранностью ряда других компонентов конструкции напева, в том числе и ладового строения его отдельных звеньев. Так, в примере 6 ладовая форма, основанная на большесекундовом сопоставлении двух торцевых ячеек интонирования (в первой строфе), теряет присущее ей как самостоятельной системе выразительно-смысловое значение. Попевки с терцовым строением выступают в качестве элементов конструктивной основы песни иного ладо-интонационного типа.¹ Начиная со второй строфы, в песне утверждается выразительно-смысловой контур, связанный с возможностями кварто-квинтового соотношения опорных тонов (см. пример 6).

Как видим, выразительность зачинного хода в кварте с последующим квинтовым мелодическим оборотом перекрывает собственное смысловое значение терцовых интонационно-ладовых структур и становится главным «музыкальным эпизодом» напева. Очевидно и то, что в контексте иной ладовой формы терцовые ячейки интонирования оказываются в роли вспомогательных конструктивных элементов. Лишь в заключительном построении знакомая нам система попевок с терцовой структурой возвращает свою интонационно-смысловую сущность, свое значение как музыкально-типологического признака. Показательно, что это связано с кадансом — одним из наиболее стабильных разделов песенной формы.

Переход элементов структуры фольклорного текста с одного уровня значимости на другой отражает одну из основных функций традиции — интеграцию продуктивных качеств отдельных элементов прошлого опыта. В силу особенностей своего развития традиционное искусство включает в себя и связывает в единое целое явления, восходящие к различным историческим периодам формирования культуры определенной этнической и социальной общности людей. В результате этого процесса складывается важ-

¹ Сравним песню «Несчастливую пошто мама родила» (указ. сб. № 13) с песнями «Воля» и «Покров праздничек» (пример 5).

нейшая черта народно-песенного искусства — историко-типологическая многослойность его художественно-образной и языковой систем.

Степень устойчивости или подвижности тех или иных элементов традиционной культуры в большой мере и определяет характеристичность явлений музыкального фольклора на отдельных этапах его исторического существования. В этом свете исследование законов традиции, лежащих в основе непресекаемой преемственности художественного сознания, художественной памяти народа, становится ключевой проблемой фольклористики.

Большой объем новых экспедиционных данных по народной музыкальной культуре, современный подход к записи музыкально-этнографического материала, методы системного анализа позволяют сегодня подойти к решению сложных вопросов исторической жизни народной песни.

Е. А. Валевская

МЕЛОДИКА В СИСТЕМЕ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Мелодические закономерности (структурные элементы мелодии, принципы ее строения, типы интонаций, способы распева) являются важнейшим компонентом музыкально-поэтического языка народной песни; они с чрезвычайной отчетливостью фокусируют жанровые, локально-стилевые, историко-стилевые и национальные черты народно-песенной культуры.

Комплексность информации, получаемой при анализе мелодики, вызвана не только особенностями собственно интонационной сферы, где названные черты фольклорных традиций имеют различные проявления. Эта комплексность объясняется также и тем, что в мелодике находят отражение закономерности других компонентов песенного языка — метро-ритмики, лада, композиционного строения, способов изложения и сочетания голосов в многоголосии. Все это заставляет относиться к исследованию мелодики с особым вниманием.

Вопросы ее изучения затрагиваются и специально рассматриваются во многих работах русских и советских фольклористов. Особо следует отметить вклад, внесенный в разработку этой проблемы Н. Лопатиным и В. Прокуниным, Е. Линевой, Ф. Рубцовым, Л. Кулаковским, Л. Христиансенем, в общем музыкознании — Л. Мазелем. Основополагающее значение для постановки вопросов мелодики имеют труды Б. Асафьева, исследующие интонационную природу музыкального искусства.

Б. Асафьев писал: «Мелодия была и остается самым преимущественным проявлением музыки и самым понятно-выразитель-

ным ее элементом [...]. Мелодия потому и «душа музыки», что она — чуткое отображение главного качества человеческой «голосовой речи», произнесения в тоне, в голосовой непрерывности». ¹

«Мелос и существенный элемент музыки, и важнейшая интонационная сфера. Мелос объединяет все, что касается становления музыки, — ее текучести и протяженности [...]. Как интонационная сфера — это понятие объединяет решительно все проявления горизонтальности... Мелос свойствен не только мелодике или полифоническому стилю. Мелос пронизывает звукоткань целиком». ²

Место и значение мелодики определяется сложной системой связей различных компонентов песенного языка. ³ Образуя в своем взаимодействии неделимые комбинации и, в целом — феномен музыкально-выразительного интонирования, компоненты песенного языка представляют собой разные параметры одного явления, а потому на уровне исследования специфических свойств этих компонентов сопоставление последних между собой оказывается невозможным в силу их различной природы. Между тем, одна из насущных задач современной фольклористики — необходимость изучения комплекса языковых средств народной песни и роли в нем отдельных «составляющих» — настоятельно требует поисков путей объединения всех характеристик на неких уровнях, где могут быть применены методы сравнения, «выстроены» ряды связи этих компонентов, прослежены взаимопереходные формы.

Одним из возможных направлений исследования, на наш взгляд, может стать то, при котором внимание сосредоточивается в первую очередь на мелодике, поскольку именно на уровне интонирования мы можем наблюдать систему связи всех выразительных средств в ее реальном действии, в условиях различных жанров, местных стилей, в исторической динамике, что дает возможность проникнуть в глубину явления, так сказать, в «живую ткань» организма.

Нам представляется необходимым заострить внимание на особой роли мелодики еще и потому, что в целом ряде работ аналитической фольклористики, увидевших свет в 70-е годы (и более ранних) собственно мелодический ряд в той или иной мере оказывался в тени. Очевидно, это было обусловлено распространением в науке о фольклоре «точных» методов, имеющих своей философской основой примат категории общего. Мелодика же, плохо поддающаяся формализации в силу высокой степени индивидуализации своих конкретных реалий, фактически оставалась за пределами исследования. В этой связи очень важно, по-видимому, определить ее место в системе закономерностей песенного языка, раскрывая прежде всего смысл и степень проявления категорий

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 357.

² Там же, с. 207.

³ Статья посвящена лишь постановке этой проблемы и не затрагивает всей обширнейшей проблематики, связанной с изучением мелодики русской народной песни.

общего и единичного в сфере действия данных закономерностей. Сравнительное рассмотрение с этих позиций значения компонентов песенного языка дает возможность установить их условную иерархическую последовательность, допускаемую в целях анализа.

На высшей ступени этой последовательности, где сконцентрированы наиболее общие характеристики песенного языка, находятся приемы композиционного строения. Композиции меньше, чем какому-либо другому компоненту, свойственны вариативность, изменчивость, единичность проявлений. Как известно, форма обладает значительной степенью консервативности, стабильности, в ней менее всего находят выражение различия как локального, так национального и, частично, даже исторического порядка.

Все разнообразие встречающихся в русском фольклоре песенных форм укладывается в ограниченное число возможных комбинаций. Так, в любой местной певческой традиции мы сможем, например, найти форму ААВВ, причем, встретится она в разных жанрах (преимущественно, в хороводных и свадебных песнях). Стиховой напев имеет только исторически определенную границу применения, в остальном же его распространенность не знает ни жанровых (встречается во всех жанрах раннего слоя фольклора, в том числе и в лирических песнях), ни географических «преград». Единый принцип строения в песнях разных жанров различных местных традиций имеет и такая форма соотношения напева и текста, как цепная строфа. Именно в этой связи мы говорим о концентрации в области композиции элементов, обладающих качеством общего, о высокой степени обобщенности принципов организации песенной формы, особо подчеркивая то обстоятельство, что собственно музыкальные закономерности здесь выступают в сочетании с поэтическими.

Следующую ступень последовательности занимает метро-ритмика, тоже характеризующаяся высокой степенью стабильности приемов и широтой их распространения. Сфера метро-ритмики представляет собой еще один уровень связи музыкальных и поэтических закономерностей. Вероятно, нет смысла делать какие-либо пояснения в отношении значения метро-ритмики, тем более, что существует целое направление в фольклористике, базирующееся почти исключительно на изучении этого компонента песенного языка. Так, в частности, В. Лапин отмечает следующее: «Анализ музыкально-песенной ритмики как наиболее устойчивого и аналитически вычленимого компонента песенной структуры становится в известной мере уже традиционным для музыкальной фольклористики. Гораздо менее уловимой является интонационно-ладовая природа русской народной песни».¹

В. Гошовский, определяя «песенный тип», пишет даже, что

¹ Бернштам Т., Лапин В. Винограды — песня и обряд. — В кн.: Русский Север. Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981, с. 38.

его основными признаками «принято считать ритмическую структуру стиха и ритмическую форму периода».¹

Сторонники преимущественного изучения метро-ритмики обычно ссылаются на известные методологические принципы К. Квитки, которые и у самого К. Квитки, и у его последователей приобретают форму изучения (по определению А. Банина) «слоговой ритмики»² песни как одного из компонентов, отражающего наиболее общие закономерности песенного строения».³

Относительная легкость нахождения инварианта, метро-ритмической формы песенного периода, вызванная большой степенью концентрации в области метро-ритмики общих показателей, способствовала развитию этого направления аналитической фольклористики, достигшего в деле изучения закономерностей народно-песенного языка ряда успехов. Однако мы позволим себе, тем не менее, высказать возражение против известной «дискриминации», которой зачастую подвергается в таких исследованиях мелодика (о чем уже говорилось выше). И, кроме того, необходимо возразить против самой методологической установки, провозглашающей абсолютизацию в процессе познания общих категорий. В книге «Вопросы эстетики и поэтики» Ю. Барабаш в связи с критикой структурализма приводит слова А. Бушмина: «Поиски математически точной истины в области искусства чрезвычайно затруднены, а когда они заканчиваются успехом, то оказывается, что эта постигнутая «точная истина» далеко не улавливает всей истины, остается тощей, несоразмерно малой по отношению к целому».⁴ Ю. Барабаш продолжает: «Остается та голая, абстрактная, выхолощенная «формула», погоню за которой в общественных науках зло высмеивал К. Маркс».⁵ Итоговый код, выстроенный по законам алгебры (к чему нередко направлен анализ подобного типа), не раскрывает сущности изучаемого явления, поскольку эта сущность складывается из комплекса как общих, так и частных элементов.

Касаясь вопросов такого важнейшего компонента песенного языка как метро-ритмика, отметим особо, что исследование инвариантной сущности песни, построение метро-ритмических моделей и схем на основе изучения слоговой ритмики сосредоточивает внимание лишь на одной стороне этого явления, тогда как другая его сторона исследуется недостаточно. Речь идет о собственно музыкальной ритмике, имеющей конкретные проявления во всем широком диапазоне реализации своих закономерностей.

В ладовой сфере множественность явлений, связанная с жан-

¹ Гошовский В. У истоков народной музыки славян. М., 1971, с. 20. Заметим, что такой способ определения песенного типа вряд ли можно считать бесспорным.

² См. критику изучения слоговой ритмики в стиховедении в кн.: Гончаров Б. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973.

³ Банин А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики. — В кн.: Музыкальная фольклористика. М., 1978, вып. 2, с. 117.

⁴ Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики. М., 1977, с. 224.

⁵ Там же, с. 224.

рово специфическими, историко-стилевыми, местными особенностями материала позволяет говорить о значительной роли свойств единичного. Даже ранние стадии фольклорного творчества характеризовались множественностью ладовых структур, возникавших в результате художественного переосмысления разнообразных форм речевой интонации — интонации зова, плача, ритуальных возгласов. Об этом убедительно пишет Ф. Рубцов в своем известном труде «Основы ладового строения русских народных песен».¹

Можно привести немало примеров формирования различных ладовых структур в рамках одной жанрово определенной группы песен, а также и принципиально разного значения одних и тех же интонационно-ладовых комплексов в песенной культуре различных диалектных зон. Так, например, открытость, яркость, «игру» красочным звучанием заполненного тритона, благодаря чему создается терпкий колорит южнорусских песен, можно противопоставить иной роли этого интонационно-ладового комплекса в звуковысотной организации севернорусских песен. Здесь его крайние тоны также могут определять основные опоры лада, однако, в песенных традициях севернорусских областей средоточие музыкальной выразительности является рельефная мелодическая линия; все средства музыкального языка, в том числе и ладообразующие элементы, подчиняются этой ведущей закономерности. Специфические тритоновые отношения ступеней лада возникают не в связи с колористичностью звучания вертикали, а на основе обостренных интонационных связей тонов мелодической линии.

Приемы многоголосия народной песни, вся сфера изложения музыкального материала, так же как и ладовая организация напевов, имеют четкие локальные и исторические характеристики, что свидетельствует о большей подвижности, изменчивости этих элементов музыкального языка, и, следовательно, об их особой роли и месте в системе целого.

Наибольшей же степенью конкретности, единичности обладает мелодика народной песни, понимаемая широко — как совокупность интонационных образований, возникающих в сфере специфических закономерностей согласования, взаимодействия, логики последования интонационно значимых элементов музыкальной речи.

Аналогичное место в нашей последовательности занимают и приемы исполнительства — способы интонирования песен различных жанров и историко-стилевых пластов, тембровые особенности, манера звукоизвлечения, индивидуальные исполнительские приемы солистов и ансамблей. Отметим, что и в области мелодики, и в исполнительстве, музыкальные закономерности во многом определяются способом произнесения поэтического текста. Мелодика и исполнительство не случайно оказались в предлагаемой схеме рядом, на одном уровне. В избранной постановке воп-

¹ См.: Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен. — В кн.: Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М., 1973.

роса их сближает единство процессов воплощения творческого начала в рамках устной традиции.

С точки зрения формально логической сфера мелодики народной песни должна выглядеть явлением пестрым, разобщиенным.¹ Но множественность конкретных «ликов» тех или иных мелодических элементов развивается на основе строгой логики процесса интонирования, логики возникновения интонационных оборотов, в которых сосредоточен конкретный опыт тех или иных этно-культурных, социально-культурных групп на определенном историческом этапе. В условиях действия основного закона народного творчества — традиционности — мелодика обладает свойством фиксации устойчивых (для данной локальной или общенациональной традиции, жанра, исполнительского стиля и т. п.) образований, характеризующихся как структурным, так и (что очень существенно) художественно-смысловым постоянством.²

Константность мелодических образований определяется комплексом причин, связанных

а) с жанровой принадлежностью песен, которая в значительной степени обуславливает специфический для каждой жанровой группы песен ряд выразительных средств;

б) с особенностями смысловой направленности интонирования (зов, плач, ритуальные возгласы, сказывание), когда стабильные в интонационном отношении речевые истоки оказывают решающее воздействие на формирование напева;

в) с конструктивной значимостью «общих мест», являющихся принципиальным свойством устной традиции и эстетической закономерностью фольклора. Эта причина относится ко всем без исключения явлениям так называемой формульности; она «отвлекается» от жанровой принадлежности песен и от деления явлений на словарные и синтаксические.

Как не изживают себя в практике народного искусства постоянные эпитеты, повторяющиеся сказочные ситуации и сюжеты, традиционные мотивы народной вышивки, резьбы, точно так же живут и переходят из одной песни в другую, не теряя своей эстетической значимости, одни и те же излюбленные музыкальные приемы, в том числе устойчивые приемы мелодического развития — попевки, комплексы попевок, принципы и приемы распева, композиционно оформленные построения (вплоть до напева в целом), характеризуют тот или иной жанр народного творчества, исторический пласт фольклора, локальную, общенациональную те-

¹ В задачу настоящей статьи не входит рассмотрение различных способов формализации мелодических структур, а потому полемика по этому вопросу нами сознательно опускается.

² Наши наблюдения в большой мере основаны на обширном новом материале по музыкальному фольклору северо-западных областей РСФСР, полученном фольклорными экспедициями Ленинградской государственной консерватории. Часть этих материалов опубликована. См.: Народные песни Вологодской области. Песни Средней Сухоны. Сост. А. Мехнецов. Л., 1981; Устьянские песни. Сост. А. Мехнецов, Ю. Марченко, Е. Мельник. Л., 1983, 1984. Вып. 1, 2.

сенные традиции. Таким образом, мелодика при всей конкретности, а часто и кажущейся уникальности облика, является тем не менее областью, в которой достаточно определенно действует категория общего.

Все компоненты песенного языка отражают методы организации песни в звуковысотном, временном и «пространственном» отношениях. Каждый из этих компонентов, рассматриваемый отдельно, является абстракцией «материала» песни от ее образно-смыслового содержания до тех пор, пока не обретет определенного интонационного выражения. Именно в области мелодики мы сталкиваемся непосредственно с конкретными проявлениями закономерностей песенного языка, их художественным претворением в особой сфере, где происходит синтез интонационно-ладовых, ритмических и композиционных средств, результатом которого является возникновение мелодических структур, имеющих определенный ритм, строение и способ изложения, — то-есть фактически именно здесь происходит рождение песни как художественной формы.

Д. Христов пишет: «Внутренний мир, содержание мелодии и ее структура весьма сложны. Здесь одновременно действуют силы, которые суммируются или взаимно уничтожаются, проявляются иерархично и причем всегда различно в различные моменты движения, подавляя друг друга, поглощая или усиливая. Мелодия — явление комплексное: она включает в себя мелодическую линию, функциональные проявления ладотональных отношений [...], ритмическую организацию (неизбежную для всякой процессуальности), динамическую окраску, определенные свойства регистрового звукового пространства [...], тембровые особенности и проч.»¹

Л. Мазель пишет о «сторонах» мелодии,² также имея в виду другие выразительные средства музыки. В качестве дополнения можно предложить положение о синтезе всех компонентов музыкального языка в мелодике, так как нам кажется, что это понятие наиболее точно раскрывает сущность проявления различных выразительных средств в интонационной сфере и их слияние в единое целое именно на уровне конкретных интонационных фактов.

Конструктивные особенности песни раскрывают лишь одну сторону сложного процесса художественного творчества — ту, которая относится к категории формы. Содержание песни, ее художественно-образный строй — другая сторона этого процесса. Здесь роль мелодики чрезвычайно велика, — опять-таки потому, что мелодика выступает в качестве носителя форм реализации сложного единства компонентов песенного языка.

Теория Б. Асафьева, опирающаяся на признание явления интонации основным качеством музыки, вне которого этот вид искусства просто не существует, выдвигает положения об интонационности выразительных средств музыки — ритма, гармонии, тембра.

¹ Христов Д. Теоретические основы мелодики. М., 1980, с. 13.

² См.: Мазель Л. О мелодии. М., 1952.

Фиксируя свое внимание на мелодике как сфере, в которой находят отражение и проявляются все другие компоненты песенного языка, оказывается возможным глубже проникнуть в систему закономерностей народной музыкальной речи.

Так, например, если попытаться проанализировать некоторые мелодические образования, относящиеся к первоначальным периодам сложения русской песенности, то можно наблюдать различные формы взаимоотношений в системе связи «мелодика — лад», «мелодика — ритм — лад», «мелодика — приемы многоголосия — фактура», что в конечном итоге является показателем историко-стилевых и локально-стилевых особенностей песен.

Цикл календарно-обрядовой песенности обнаруживает слой древних напевов. Ф. Рубцов отмечает, что эти интонационно-ладовые образования, «будучи простейшими музыкально-смысловыми построениями, явились одновременно первичными ячейками ладообразования, в которых практически осваивались и закреплялись ладовые сопряжения тонов».¹ Он подчеркивает, что «ладовые сопряжения не диктовались акустическим взаимоотношением тонов, но определялись смысловым значением интонирования».² Особенно важной в исследовании Ф. Рубцова представляется мысль о первичности процесса интонирования, то-есть собственно мелодического начала по отношению к формированию ладовых структур. Ф. Рубцову удалось показать становление ладовых структур, связанное с речевой интонацией, и объяснить сложные моменты ладовой организации именно с помощью обращения к реальной сфере их проявления — мелодике. Этот чрезвычайно перспективный путь тем не менее почти не находит своего продолжения в работах других исследователей, а вопросы собственно песенного интонирования изучены в советской фольклористике крайне недостаточно.

Единство лада и мелодики в ранних формах музыкального фольклора показывает, с одной стороны, схематизм интонаций (во многих случаях напев строится на интонировании только одной попевки, звуки которой одновременно являются ладовыми опорами), с другой же стороны — «мелодичность» лада (лад как попевочное образование). Это ярко проявляется в напевах, основанных на трихордовых интонациях. Естественно, что крайний схематизм таких напевов преодолевается не только за счет постепенного включения в интонационную систему вспомогательных и проходящих звуков (часто при помощи мелизматике), то-есть расширения и обогащения средств собственно мелодической сферы, но прежде всего за счет особой роли ритмического начала. Западно-русская и белорусская песенность, где сохранились древнейшие пласты фольклора, характеризуется изысканностью музыкальной ритмики, которая в сочетании с особыми тембровыми качествами звучания оказывается важнейшим элементом песенного стиля. Здесь взаимоотношения в системе «мелодика — ритмика» (разнообразие

¹ Рубцов Ф. Указ. соч., с. 58.

² Там же, с. 58.

акцентности и протяженности звуков) приводят к образованию рельефно оформленных мелодических построений.¹ Эта интонационно-ритмическая четкость заметна даже внутри весьма схематичных в ладовом отношении напевов. Речевые «прообразы», послужившие истоком для формирования первоначального слоя фольклора, приобретают таким образом черты художественной структуры.

Иной способ соотношений мелодики с другими компонентами песенного языка в рамках ранних форм народно-песенного искусства представляет собой культура южнорусской песни. Здесь (именно в ранних формах) трудно говорить о мелодии в собственном смысле этого слова: все составляющие напев тоны одновременно являются тонами специфической ладовой структуры, основанной на почти полном равноправии всех входящих в нее звуков (четырёх- или пятиступенное большесекундовое последование). А. Руднева, анализируя ладовое строение курских песен, объясняет этот феномен законами мелодики — сложением лада из двух или трех большетерцовых «согласий».² Мелодическая природа возникновения непривычных для академически воспитанного слуха характерных звуко сочетаний подтверждается линейной основой хоровой партитуры: интонирование каждым голосом попевок в пределах большой секунды и большой терции на разных высотных уровнях в рамках ладовой системы.³ При этом возникает яркое звуковое «пятно», колористичность, так свойственная южнорусской песенности. Специфика отношений «мелодика — лад», «мелодика — особенности многоголосия — фактура» здесь показывает неисчерпаемые возможности всей системы закономерностей народно-песенного языка.

Севернорусская песня, напротив, основана, как было сказано выше, на выразительности мелодического рисунка. При ограниченном интонационном объеме, большую выразительность и конструктивную значимость получает здесь система опевания опорных тонов (включающая всевозможные приемы мелизматики), при которой в условиях сложно-ладовых конструкций создаются комплексы распевов, попевочных образований. Сложному узору напева подчинены и ритмика, и особенности многоголосия — гетерофонные расслоения основного напева лишь подчеркивают его строгую графику, а в случаях двухъярусного многоголосия первенство мелодических закономерностей подчеркивается еще больше.⁴

¹ См., например: *Свитова К.* Народные песни Брянской области. М., 1966.

² См.: *Руднева А., Щуров В., Пушкина С.* Русские народные песни в многомиклофонной записи. М., 1979.

³ Мы отмечаем лишь схему действия принципа организации музыкального материала, не затрагивая здесь случаев проявления гармонических и полифонических закономерностей, то-есть усложнения способов бытования интонационно-ладовых закономерностей в связи с их историческим развитием. — См.: *Щуров В.* Особенности многоголосной фактуры песен Южной России. — В кн.: *Из истории русской и советской музыки.* М., 1971; *Он же.* О ладовом строении южнорусских песен. — В кн.: *Музыкальная фольклористика.* М., 1973. Вып. 1.

⁴ См.: *Устьянские песни.* Вып. 1, 2.

Необходимо остановить внимание еще на одном аспекте отношений мелодики и других компонентов музыкальной речи.

Рассматривая проблемы профессиональной музыки, Д. Христов высказывает следующую мысль: «Иерархия элементов музыкальной структуры (а она неизбежна: множество всегда выстраивается в соподчиненные соотношения) выдвигает элемент, представляющий целое. И этим элементом часто оказывается именно мелодия, потому что она лучше всего выражает процессуальность, коль скоро она сама процессуальна. Таким образом, мелодия может вобрать в себя признаки всего музыкального построения». ¹ Однако, несмотря на отмеченное качество «представительности», мелодика (сама по себе, как яркая выразительная сфера) может уступать свое первенство, а другие компоненты музыкального языка принимать на себя роль ведущих — в этом заключается диалектика отношений в системе компонентов музыкального языка (как в профессиональной, так и в народной музыке).

В общем музыкознании есть понятие «тематизм», ² (о нем собственно и пишет Д. Христов), определяющее сущность названного явления. В фольклористике, по-видимому, нужно говорить не о тематизме (такой термин здесь вряд ли уместен), а о ведущей стилистической характеристике, которая не обязательно может быть мелодической для рассматриваемого круга явлений. ³

Мелодика русской народной песни — одна из мало разработанных сфер советской фольклористики, требующая к себе пристального внимания. Работа в этом направлении позволит приблизиться к постановке и решению проблем как теоретического, так и эстетического плана, в том числе и проблемы художественного образа в музыкальном фольклоре.

Е. И. Мельник

ПЕСЕННЫЙ ТИП И ВАРИАНТ В ЛОКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Проблема изучения стилевых особенностей локальных вариантов песен — одна из ключевых в современной советской фольклористике. Изучая пути возникновения вариантов, мы получаем возможность раскрыть основополагающие закономерности жизни фольклорных произведений, их функционирования в устной традиции.

Задачей данной статьи является анализ стилевых особенностей вариантов одной песни, распетых в различных местных традициях.

¹ Христов Д. Указ. соч., с. 13.

² См. подробно в специальном исследовании: Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.

³ Эта тема требует особого рассмотрения, что в задачу настоящей статьи не входит.

Такие варианты представляют собой, по меткому определению Н. М. Лопатина, «разноречие» песни, в отличие от вариаций «в пределах варианта, которые делает певец». ¹

Процесс создания вариантов предполагает кристаллизацию устойчивых форм, в которые отливается произведение в рамках различных областных традиций русского фольклора. Этот процесс может рассматриваться по аналогии с образованием устойчивых областных особенностей речи — местных диалектов, и обусловлен, как и последний, причинами историко-культурного характера.

Изучение данной проблемы уже имеет свою историю. Едва ли не первым исследователем, поставившим вопрос о мелодическом своеобразии вариантов лирических песен, был Н. М. Лопатин. В Предисловии к сборнику «Русские народные лирические песни» он отмечал, что «в отношении изменения напевов вариантов, кажется, имеет большое значение излюбленный ход оборотов напевов и ход вторы, свойственные одной местности в противоположность другой». ² В дальнейшем к этой проблеме обращались З. В. Эвальд, Е. В. Гиппиус, ³ в наше время — Б. И. Рабинович. ⁴

В последние годы в музыкальной фольклористике сложилось определенное направление анализа песенных вариантов. Цель такого анализа — поиски инвариантной «основы» песни. ⁵ При этом изучение закономерностей образования вариантов с точки зрения выявления многоплановой обусловленности конкретной мелодической формы напева нередко отодвигается на второй план.

Анализ вариантов песни с целью поиска их инвариантной «основы» представляется нам необходимым этапом исследования, без

¹ Лопатин Н., Прокунин В. Русские народные лирические песни. М., 1956, с. 57.

² Там же, с. 47.

³ Гиппиус Е. Крестьянская музыка Заонежья; Эвальд З. Протяжные песни Заонежья. — В кн.: Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера. Вып. 1, Л., 1927; Гиппиус Е. Культура протяжной песни на реке Пинега. — В кн.: Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера. Л., 1928, вып. 11.

⁴ Рабинович Б. Стилевой анализ песни «Петербургская дорожка». — В кн.: Музыкальная фольклористика, вып. 1, М., 1973. Все названные работы посвящены лирическим песням. Необходимо отметить, что особую проблему составляет музыкальный стиль традиционных баллад, нередко распетых в рамках музыкального языка лирических песен. В плане исследования этой проблемы нужно отметить труды К. В. Квитки (Квитка К. Украинские песни о матери-детоубийце. — В кн.: Квитка К. Избранные труды в двух томах, т. II, М., 1973), а также последние работы С. Грицы (см. например: Грица С. Парадигматическая природа фольклора и принцип идентификации вариантов. — В кн.: Народная песня. Проблемы изучения. Л., 1983).

⁵ Впервые эту проблему выдвинула Е. Э. Линева (Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Э. Линева, вып. 1, Спб., 1904; вып. II, Спб., 1909). Подобный путь исследований характерен и для ведущих советских фольклористов: К. В. Квитки (см. например, указ. работу), А. В. Рудневой (см. например: Руднева А. Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает». — В сб.: Музыкальная фольклористика, вып. 1, М., 1973, и др. работы). То же направление анализа разрабатывает А. А. Банин (см.: Банин А. О функциональных и генетических связях песен «Ой, дубинушка, ухнем» и «Вниз по матушке по Волге». — В кн.: Музыкальная фольклористика. М., 1978, вып. II и др. работы).

которого невозможно изучение музыкального стиля вариантов. На последующих этапах, путем сравнения избранной песни с другими, мы можем убедиться в том, что инвариантные элементы ее напева устойчивы также в рамках группы песен одного музыкального типа.

Специфические черты мелодики песенных вариантов связаны с мелодическим «словарем», характеризующим своеобразный музыкальный диалект, сложившийся в результате певческой практики. Индивидуализированные, диалектные черты мелодики проявляются в особенностях интонационного и музыкально-ритмического строения попевок, причем эти особенности оказываются общими для многих песен, входящих в репертуар определенного коллектива народных исполнителей.

Наиболее характерными местными стилевыми признаками обладают (как показывают наблюдения над избранной нами устьянской традицией) попевки, связанные с ранними слоями женской песенной лирики. Вместе с тем, такие попевки мы находим и в песнях иных стилевых групп, распетых теми же коллективами, и, в частности, в песнях, исторически сложившихся как мужские («молодецкие»).¹

Таким образом, местные варианты песен возникают в процессе синтеза элементов музыкального языка, восходящих к различным историко-стилевым слоям песенной традиции.

В связи с этим, вариант песни необходимо рассматривать в трех аспектах: во-первых, в пределах «семьи» вариантов одной песни, где инвариант представляет собой некоторую «основу» данной песни; во-вторых — как часть совокупности песен одного музыкального типа, и наконец — в системе музыкального диалекта.

Материалом для наблюдения и выводов нам послужат варианты лирической песни «Эко сердце» из Устьянского района Архангельской области, записанные фольклорными экспедициями Ленинградской консерватории в 1977—1978 годах.²

Песня «Эко сердце» принадлежит к числу наиболее известных лирических песен. Первая ее публикация в сборнике М. А. Балакирева³ сразу же привлекла к ней внимание музыкантов, и в первую очередь собирателей. Записи песни представлены в крупнейших собраниях XIX — начала XX века: в сборниках Лопатина и Прокунина, Пальчикова, Истомина и Дютша, имеется запись

¹ Об особенностях данной группы песен см.: Устьянские песни. Сост. А. Мехнецов, Ю. Марченко, Е. Мельник. Л., 1983, вып. I, с. 4.

² Материалы экспедиции были опубликованы в сборнике: Устьянские песни. Сост. А. Мехнецов, Ю. Марченко, Е. Мельник. Вып. I, Л., 1983; вып. II, Л., 1984.

³ Анализ песни «Эко сердце» (Балакирев М. Русские народные песни. М., 1957, № 21) лежит в основе работы А. В. Рудневой «О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце». Статья А. В. Рудневой посвящена вопросу генезиса песни на основе анализа ее слогоритмической и ладовой структуры. Результаты первоначального анализа песни, ставшие отправной точкой для дальнейшего моделирования, практически совпадают с нашими (см. Музыкальная фольклористика. М., 1978, вып. 2).

Линевой, опубликованная в 1983 году.¹ Записывали эту песню и в 30—50-х годах нашего столетия.² Однако, самое большое количество записей приходится на наше время — 60—80-е годы.³ Как видим, песня «Эко сердце» предстает в большом количестве записей (всего учтено 80 записей, из них 37 — устьянских) из разных местностей, сделанных в разное время, разными собирателями.

Для сравнения вариантов и дальнейшего выявления их связей с местным музыкальным языком лирических песен, необходима модель песни «Эко сердце», так, как она представляется в результате анализа большого числа вариантов, записанных в разных местностях. Таким образом, модель песни будет охватывать совокупность ее вариантов, независимо от местной традиции. Такая модель будет заключать в себе инвариантную «основу» песни.

Инвариантные элементы словесного текста и метро-ритмики, как показали исследования⁴ являются важным компонентом основы, характеризующим ее конструктивную сторону. При этом существенно то, что формула слогоритмического периода, которая является инвариантной слогоритмической основой данной песни, выражается в категориях, согласующих ритмику стиха и напева.

Вместе с тем, в рамках нашей задачи анализа мелодики вариантов, анализ лишь слогоритмического инварианта представляется недостаточным. Необходим поиск инвариантных элементов мелодики в вариантах одной песни, без которых изучение песенного стиля, по-видимому, невозможно.

Пользуясь методикой, предложенной А. А. Баниным,⁵ мы получаем, путем «свертывания» индивидуализированных элементов распева, обобщенный мелодический контур напева. Существенным элементом данного контура являются ясно обозначающиеся (путем «снятия» распевов) ладовые, функциональные связи опорных то-

¹ См.: *Лопатин Н., Прокунин В.* Цит. соч., № 35, 36; *Пальчиков Н.* Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензенского уезда Уфимской губ. Н. Пальчиковым. Спб., 1888, № 70; *Истомин Ф., Дютш Г.* Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. Записали слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. Спб., 1894, № 17, 18; Народные песни Вологодской области. М.; Л., 1938, с. 67 (б/н).

² *Абрамский А.* Песни Русского Севера. М., 1975, № 5; Русские народные песни, записанные в Ленинградской области в 1931—1949 г.г. Л.; М., 1950, № 162 (с другим напевом).

³ Песня записана в Вологодской (11 вариантов), Архангельской (ок. 40 вариантов), а также Рязанской областях фольклорными экспедициями Ленинградской, Московской консерватории, ИРЛИ АН СССР (Пушкинский Дом). Несколько вариантов песни опубликовано (см. Устьянские песни, вып. I, № 16—20, вып. II, № 1), см. также пример в статье А. В. Рудневой.

⁴ *Руднева А.* Ритмика стиха и напева в русской народной песне. Известия института музыки БАН, т. XIII, София, 1969; *Банин А.* Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики. — В кн.: Музыкальная фольклористика. М., 1978, вып. II; *Он же.* Метод морфологического описания произведений фольклора. — В кн.: Методы изучения фольклора. Л., 1983.

⁵ См.: *Банин А.* Метод морфологического описания..., с. 82—94. Подобная методика параллельно разрабатывалась в аналитической практике Лаборатории народного музыкального творчества Ленинградской консерватории.

нов и направленность мелодического движения. Эти элементы и являются инвариантными для всех (или для большинства) вариантов одной песни.

Такой обобщенный мелодический контур является необходимым дополнением к слогоритмическому инварианту, позволяющим сопоставлять стилевые особенности различных вариантов. Для его обозначения мы будем пользоваться рабочим термином «ладоритмическая форма песни».

В таблице 1 представлены варианты анализируемой песни. Первые три варианта — основной предмет анализа — записаны на Устье. Каждый из вариантов представляет один из местных музыкальных диалектов. Первый (из деревни Фомин Починок) характерен для песенной традиции среднеустьянских деревень, второй (из деревни Михалево) поют в верховьях Устья, третий вариант (из деревни Красный Бор) принадлежит к нижнеустьянскому музыкальному диалекту.

Пример I.



Пол -но, серд-це, во мне - ны-ти, за-ны-вать.

В качестве материала для сопоставления, в целях выявления инварианта, мы приводим два наиболее типичных варианта из числа опубликованных в сборниках XIX — начала XX века в записи Пальчикова (№ 4) и Линевой (№ 5).

Приведенные варианты ярко отличаются друг от друга и музыкальной ритмикой, и особенностями мелодики. Однако, в структуре песни прослеживается нечто общее, объединяющее все ее варианты. Прежде всего, общей является слогоритмика. Формула слогоритмического периода во всех вариантах проявляет замечательную устойчивость. Устойчиво и соотношение ладовых опор, согласованное с метро-ритмической основой напева.

Модель ладоритмической формы песни строится в объеме песенной строфы из двух одиннадцатисложных стихов (4+4+3 сл.), в которой различаются запевная и основная части. Основная часть песенной строфы равна стиху, запевная часть не всегда равна полному стиху — это зависит от местной традиции (см. например, варианты 1—3). Однако, начальный интонационный тезис всегда связан с одной из акцентных зон стиха — узловых точек напева.

¹ В таблице помещены напевы: 1 — Устьянские песни [...], вып. I, № 20; 2 — Устьянские песни, вып. I, № 17; 3 — Устьянские песни, вып. II, № 1; 4 — Пальчиков Н., цит. соч., № 70; 5 — Песни Вологодской области [...], с. 67 (б/н). Все напевы даются в транспорте и приведены к единой условной тактировке.

Наиболее устойчивая в метро-ритмическом отношении основная часть песенной строфы во всех вариантах песни характеризуется своеобразной конфигурацией долгих и кратких долей с ускорением к концу стиха (см. пример 1).

Пример 2.



Ладо-интонационное развитие опирается на основной трихорд в кварте, который обрисовывается уже в исходном «тезисе» запева.

(см. №4)

Пример 3.



Запевная часть представляет собой развернутое изложение исходной интонации. Важнейшая особенность основной части всех вариантов — большесекундовая (3, 4 варианты) или большетерцовая (1, 2, 5 варианты) переменность ладовых опор.

Переменность осуществляется путем переосмысления среднего

тона исходного опорного трихорда в качестве верхнего тона новой кварты или квинты (см. пример 2).

Рассмотрим ладо-ритмическую форму наиболее показательных вариантов (пример 3). Ладо-ритмические формы, приведенные в примере, характерны для многих вариантов песни.

Первая из них (с большесекундовой переменностью) является основой для мелодической линии в вариантах из сборников Балакирева, Истомина и Дютша, Лопатина и Прокунина.¹ Вместе с тем, в тех же сборниках имеются и варианты, которые согласуются со второй из приведенных ладо-ритмических «формул» (с больше-терцовой переменностью). Таковы варианты из сборников Лопатина и Прокунина, Истомина и Дютша² (см. пример 3).

Третья из приведенных ладо-ритмических форм характерна, в основном, для вариантов, записанных в наше время на Русском Севере: на Пинеге, Устье, Северной Двине, Мезени, Сухоне. Она как бы обобщает особенности первых двух. Эта форма сочетает в себе большесекундовую и — подчиненную ей — больше-терцовую переменность.

Для всех приведенных вариантов общим является принцип соотношения ладовых опор, соотнесенных с обобщенным ритмом произнесения слогов нераспетого стиха. Именно он и является ладо-ритмическим инвариантом данного напева. Яркая особенность, отличающая данную ладо-ритмическую форму — переменность опорных тонов. Чаще всего перемена опоры осуществляется с помощью нисходящего движения к новому опорному тону. Важно подчеркнуть, что переменность связана с определенным местом в песенной форме — межакцентной зоной (1—2 акценты одиннадцатисложного песенного стиха).

Таким образом, характерность песенного инварианта рассмотренной группы напевов находит выражение в устойчивой форме соотношения определенной конфигурации ритмических долей и опорных тонов.

Второй этап нашего исследования связан с изучением отношений «семьи вариантов» данной песни с песнями, образующими самостоятельную музыкально-типологическую группу.

«Эко сердце» принадлежит к особой внутрижанровой группе песен, которые условно можно охарактеризовать как «молодецкие». Сюжеты этих песен повествуют о горе, печали молодца. Вместе с тем, воплощение этих образов в напевах отличают неизменные качества — активность, действенность и своеобразный «размах» распева.

В таблице II представлены напевы четырех песен, распетых в устьянской традиции: «Горы», «Не во ельничке», «Весел я не ве-

¹ Балакирев М. Русские народные песни. М., 1957, № 21; Истомин Ф., Дютш Г. Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. Записали слова Ф. Истомин, напевы Г. Дютш. СПб., 1894, № 18; Лопатин Н., Прокунин В. Цит. Соч., № 35.

² Лопатин Н., Прокунин В. Цит. соч., № 36; Истомин Ф., Дютш Г. Цит. соч., № 17.

сел» и «Эко сердце».¹ Родство этих напевов очевидно. Прежде всего оно обнаруживается в единстве «попевочного словаря», в общих принципах соотношения опорных тонов напева.

Главный признак, объединяющий все напевы — это яркий мелодический ход, представляющий собой поступенное (иногда поступенность проявляется лишь в одном из голосов) движение к переменной опоре. Важно то, что данная попевка функционально связана с определенным разделом напева и сохраняет устойчивую интонационно-ритмическую форму, общую для ряда песен «молодецкого» цикла (см. табл. II, № 1, такт 4; № 2, такты 2—3; № 3, 4, такт 2).

Ключевое значение этого мелодического хода при характеристике песен рассматриваемого музыкального типа состоит в том, что он определяет последующее развитие музыкальной формы. За этим оборотом обычно следует кадансовая формула, которая также принимает вид типового мелодического построения.

Очевидно, что комплекс мелодических признаков, определяющий своеобразие песен данного типа, получил свое наиболее специфичное выражение в характерном мелодическом обороте («нисходящей попевке»).

Как показывают наблюдения, в песнях «молодецкого» цикла мы встречаем различные виды ключевой попевки. Кроме основного, отмеченного выше, остановим наше внимание еще на одном ее виде, связанном с терцовой переменностью. Исходным тоном мелодического движения здесь оказывается третья ступень лада, и вследствие этого побочная опора образуется на большую терцию ниже основного тона (см.: табл. II, № 1—2 и № 3—4).

Так, возникновение песенных вариантов оказывается связанным и с функционированием элементов песенной структуры, на основе которых группируются песенные типы. В нашем случае — попевочный оборот, объединяющий ряд различных песен в самостоятельный песенный тип, видоизменяется в качестве одного из важнейших структурных элементов конкретной песни.

Данный оборот встречается во всех вариантах песни «Эко сердце», распетых в разных местных традициях и служит опознавательным признаком ее принадлежности к циклу «молодецких» песен.

Теперь мы можем обратиться к исследованию процесса возникновения вариантов песни как факта местной песенной традиции. Рассмотрим этот процесс на примере избранной нами песни «Эко сердце», представительной для песенности устьянских деревень.²

¹ В таблице помещены напевы: 1 — Устьянские песни, вып. I, № 1; 2 — Устьянские песни, вып. I, № 36; 3 — фонд Лаборатории народного музыкального творчества ЛОЛГК, 761—27; 4 — фонд Лаборатории народного музыкального творчества ЛОЛГК, 767—11.

² Основной материал, отражающий культуру лирической песни на Устье, а также общая характеристика традиции, анализ стиливых закономерностей песен изложены в двух выпусках сборника «Устьянские песни» (библиографические сведения см. выше).

Специфика местного музыкального диалекта наиболее четко выявляется при сравнении вариантов, принадлежащих различным певческим школам, в частности, среднеустьянской (деревня Фомин Починок) и верхнеустьянской (деревня Михалево).

Сопоставляя форму ключевой нисходящей попевки мы видим, что в напеве из Фомина Починка (табл. I, № 1) мелодическая линия имеет большое сходство с теми формами, которые принимает данная попевка в других «молодецких» песнях (табл. II, № 1—4). В напеве деревни Михалево (табл. I, № 2) наблюдаются некоторые отличия: нарушается поступенность мелодического движения, место отсутствующего фрагмента поступенного хода занимает мелодическая ячейка опевающего характера. Кроме того, обращает на себя внимание большетерцовое заполнение квартового звуко-ряда, не характерное для ладового строения разбиравшихся выше «молодецких» песен.

Как правило, попевки, которые отличаются ярко выраженным интонационным своеобразием, возникают в моментах распева опорных тонов (в данном случае — квартового и терцового), совпадающих с акцентной долей.

В напеве из деревни Фомин Починок для распева акцентных долей характерны фигуры, образованные «форшлагами», предъемами и задержаниями, подчеркивающими опеваемый тон — квартовый, затем терцовый. В этих фигурах заметную роль играет низкий квинтовый тон, который появляется на сильной доле, как бы подменяя собой квартовый (табл. I, № 1, такты 2, 3, 4). Наиболее выразительной особенностью интонирования квартовых попевок можно считать устремленность мелодического движения к квартовому тону. В соответствующих попевках варианта из деревни Михалево (табл. I, № 2, такты 2, 3) акцентная доля непосредственно связана с квартовым (или терцовым) опорным тоном. Особенностью мелодического контура попевки в данном варианте является поступенное нисходящее движение, заполнение квартового звуко-ряда. Отношение тонов в попевке приводит к возникновению «целотонового» колорита звучания (большетерцовое заполнение кварты и большесекундовый нижний вспомогательный тон).

Рассмотренные попевки, так же как и разбиравшаяся выше ключевая нисходящая попевка, выступает в роли мелодических «узлов», в которых сконцентрированы наиболее яркие мелодические особенности каждого из вариантов. Важно и другое: отмеченные способы распева акцентных долей и формирующиеся здесь попевки относятся к ярким, выразительным элементам формы песен особой внутрижанровой группы, которую условно можно назвать «женскими».

Это песни, раскрывающие мир чувств и переживаний русской женщины — образы девичьей воли, горькой судьбы женщины, образы «чужой далекой стороны». В таблице III приведены образцы песен этого слоя.¹

¹ В таблице помещены напевы: 1 — Устьянские песни, вып. II, № 49; 2 — Устьянские песни, вып. II, № 44; 3 — фонд Лаборатории народного музыкаль-

Закономерности строения этих песен указывают на их принадлежность к ранним формам народно-песенной культуры. Это узкообъемный звукоряд (кварта), ясно различимая связь с речевой интонацией, строение напева на основе кратких фраз — «интонационных стоп». Очевидно, что родство этих напевов основано на общности мелодического материала — квартовых попевок, разбравшихся выше (см., например, табл. III, № 1—2, 3—4, 5—6).¹

В песне «Эко сердце» ладовые особенности распева опорных тонов и соответствующие попевки указывают на связь разбираемых вариантов с музыкальной стилистикой «женских» песен (ср. попевки в табл. I, № 2, такт 3 и табл. III, № 1, такт 2; № 2, такты 2, 3, 4, а также запев песни — табл. I, № 2, такт 2 и табл. III, № 1, такт 2).

Эти особенности оказывают существенное влияние и на интонационный контур ключевой нисходящей попевки. Строение мелодической линии в данном разделе напева из деревни Михалево обусловлено сочетанием двух различных ладовых комплексов.

Один из них связан с ведущими признаками «молодецких» песен и характеризуется ладовой переменностью (см. выше) при определенном соотношении двух пар тонов (см. пример 2). Второй комплекс восходит к особенностям интонирования «женских» квартовых песен. Он основан на одной паре опорных тонов (ладовая переменность отсутствует). Вместе с тем, в распеве постоянно появляется нижний большесекундовый тон, как часть нисходящей «целотоновой» попевки. Очевидно, что в условиях ладовой переменности возникает необходимость дополнительного мелодического закрепления роли данного тона как переменного устоя. В связи с этим на месте обычной для этого раздела нисходящей попевки и возникает отмечавшаяся выше мелодическая фигура опевающего характера (табл. I, № 2, такт 3).

Вернемся к варианту песни «Эко сердце» из деревни Фомин Починок (среднеустьянская певческая школа). Анализ мелодики этого варианта в свете особенностей интонирования квартовых попевок в «женских» песнях также позволяет установить здесь сходство приемов распева на акцентных долях (ср.: табл. I, № 1, такт 3 и табл. III, № 3, табл. 3, 4, 5; № 4, такты 3, 5, а также запев песни: табл. I, № 1, такт 3 и табл. III, № 4, такты 1—2).

Что же касается мелодической формы ключевой попевки, то в фоминском варианте песни логика музыкального развития определяется выразительностью ладового «сдвига», характерного для основного вида этой попевки (см. табл. II).

Оба проанализированных варианта песни «Эко сердце» (табл. I № 1, 2), при всем своеобразии их ладового строения, ярко отличаются от песен «женских». Трансформация попевок лишь придала

ного творчества ЛОЛГК, 722—97; 4 — Устьянские песни, вып. I, № 15; 5 — Устьянские песни, вып. II, № 3; 6 — Устьянские песни, вып. II, № 4.

¹ В каждой из устьянских певчих школ такую группу составляют 4—5 напевов, например: Устьянские песни, вып. II, № 13, 14, 19, 32, 35; вып. II, № 42, 44—46, 49 и др.

напевам специфический колорит, не выводя за рамки музыкального типа, не нарушая интонационных связей вариантов данной песни, поскольку главный ладо-интонационный признак — большетерцовая переменность и сопутствующая ей попевка — сохраняется в каждом варианте.

Вместе с тем, в ряде случаев вариант песни в процессе певческой практики прочно «врастает» в музыкальный язык, присущий местному диалекту. В этом случае попевки, характеризующие тип данной песни, оказываются в необычных ладо-интонационных и ладо-ритмических условиях, вследствие чего они либо теряют свое центральное положение в музыкальной форме напева, либо на их основе формируются новые попевки, сближающие данную песню с песнями других типов. Признаки типа присутствуют в таких напевах в скрытом виде и часто различимы лишь путем сопоставления нескольких «вариантов-разноречий» данного напева.

Вариант песни «Эко сердце» из деревни Красный Бор (табл. I, № 3) представляет нижеустьянскую певческую школу. Здесь сложились своеобразные принципы мелодического распева. Этот вариант характеризует не обычная для данной песни схема опорности — два опорных тона в квартовом отношении и побочные опоры, опевающие их: терцовый тон, а также тон, находящийся большой секундой ниже основной опоры. Вся мелодика напева сконцентрирована вокруг квартовых ходов. Это либо достижение квартового тона (поступенно или скачком), либо движение от него к основному тону (чаще всего поступенное).

В «женских» квартовых песнях Чадромы, низовьев Устья и Кокшеньги в системе ладовых тяготений чрезвычайно важная роль принадлежит нижнему большесекундовому (по отношению к основному) тону, который в некоторых песнях фактически равен по функциональной значимости терцовому тону, и ряде случаев выступает в роли полноценной второй опоры, заменяя собой опору на терцию. Так, в песне «Полно, миленький, крушиться» (табл. III, № 6) центром попевок в акцентных зонах выступает именно нижний большесекундовый тон.

Важную роль играет этот тон и в песне «Ты соколик, дружок мой» (табл. III, № 5), где он участвует в распеве, наравне с квартовым тоном, благодаря специфическому положению в форме песни и музыкальной ритмике, выделяющим данный тон в мелодическом контуре напева.

Вариант песни «Эко сердце» (табл. II, № 3), распетый чадромскими певицами, наиболее близок этим двух песням, в особенности песне «Ты соколик, дружок мой». Эта близость обусловлена прежде всего, тождеством строения стиха и сходством конфигурации опорных тонов в ладо-ритмической форме.

Анализ показывает, что вариант песни «Эко сердце» в деревне Красный Бор распет в рамках попевочного языка «женских» квартовых песен. Энергия активного движения к переменному опорному тону, присущая нисходящей попевке в «молодецких» песнях и отличающая большинство вариантов песни «Эко сердце», не свой-

Таблица I.

1. 

(2) Да спо ко - юту не ви дять да

2. 

(2) Э - ко бед - но ё мо - ё, э - ох,

3. 

(2) Э - ко бед - но - ё мо - ё, да

4. 

Э - ко серд - це, да э - ко бед... бед-но-е моё. Ох да

5. 

(2) И полно се - р(ы)цу -то о... ой, ны - ти за - ны - вать, сх,

при спо - кой - це - ке ой да стал мальчишоцько не - здо - ров.

пол - но - ко, серд - ци - ко, во... ой да во мне ны - ти за - ны - вать

мо - е - му - ту серд - цу да нет по - ко - ю, нет на цяс.

пол - но, серд - це да в те - ле ныть и за - ны - вать.

мо - е - му - то серд - цу ой по - ко - л - не - ви - дять.

1. 

(2) За - ю-лань - ски - е, да ни - чо - во жо вы ли да го - ры, го - ры не спо -

2. 

(2) Во бе - рез-няць-ке, да не в час -

3. 

(2) Ой, цяс... ви - жу я ли да не

4. 

(2) Ой, мо - ё... да пол - но, серд - ци - ко,



-ро... ой, не спо - ро - ди - ли.



том - то да всё мел-ком о - лё... ой, вот в о - лёш - нич - ке.



ви - жу, ой, на - деж - ду сво - ю.



ой, да во мне ны - ти - то, за - ны - вать.

42

1.  (2) Ах, на ме-ня - то да ве-сё-лье не гле-дят - да все - те у -

2.  (2) За ре-ку... пе - ре - ве -

3.  (3) К ми - ло - му крыль-цу, ой, у ми -

4.  (2) Ой, си-зой мо - ло - дой, э - ой, не да -

5.  (2) Не с од-ной ли да мы сто-ро-нуш-ки с то-бой, не по - ли - тишь ли

6.  (2) Ой, ну о - бо мне, да ва-ж(и)-но-ё



ста - то да(й) у ми - ло - во - то да при - леж - но дак об(ы)люб(ы)

зи - те, да нас - то не у - то - пи - те, ох, на ту

ло - ва кры - ле - чи - ко бас - ко - ё, ой, всю я

вай - ко - се сер - ци - ку да над - са - ды, о - х(ы) вот над -

ты се - го ле - та до - мой?

вре - ме на про - хо - де, до - ро -

- ве - го да все ба - ют - то о - не го - во рят.

сто - ро - ну к ми - ло - му крыль - цу.

прав - ду ро - бя - там рос - ска - жу.

са - ды ну сер - цю мо - е - му.

ги - е дми про - или.

ственна данному варианту. Активное использование данного тона в других попевах, отличающее местный стиль распева, применение таких попевок в «женских» песнях обусловило сближение напева песни «Эко сердце» с этими песнями.

Таким образом, под воздействием закономерностей местного музыкального диалекта песня получает свой специфический интонационный облик — складывается вариант напева.

Анализ мелодики вариантов песни «Эко сердце», проведенный на материале устьянской песенной традиции, подтверждает многие предположения, высказанные еще Н. М. Лопатиным на основе наблюдений над вариантами лирических песен (в большинстве своем принадлежащих к тому же историко-стилевому слою, что и наша песня) в их живом бытовании. Нельзя не оценить удивительную прозорливость Н. М. Лопатина, точность его наблюдений и выводов, касающихся происхождения «местных» вариантов лирических песен, роли инвариантной «основы» напева, различной природы «вариаций» и вариантов-«разноречий». Эти наблюдения и выводы получают свое подтверждение в современных исследованиях музыкально-поэтического строения народной песни, основанных на сравнительном изучении вариантов.

Ю. И. Марченко

НАПЕВЫ ГРУППОВЫХ ПРИЧИТАНИЙ В МЕЖДУРЕЧЬЕ СЕВЕРНОЙ ДВИНЫ И ВАГИ

В музыкально-поэтической культуре Русского Севера одно из ведущих мест занимает причет, которую мы рассматриваем как художественную систему, связанную с обрядами отчуждения. Доминирующая роль в этой системе принадлежит поэтическому началу. Напевы по существу являются музыкальными формами произнесения обрядового текста, сложившимися на основе художественного обобщения интонаций плача и повествовательной речи. Ф. А. Рубцов, анализируя напевы причитаний с точки зрения особенностей ладообразования, отмечал следующее: «В причитаниях встречаются разные формы воплощения интонаций плача, что обусловлено, по-видимому, и различным характером проявления в быту естественного плача[...]» — и далее — «[...] в напевах причитаний интонации плача не воспроизводятся натуралистически, а претворяются в мелодии, обобщающие наиболее характерные черты этих интонаций».¹ Тем самым исследователь подчеркивает, что напевы разных традиций могут быть связаны с различными формами художественного обобщения интонационных первоисточков.

¹ Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен. — В кн.: Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М., 1973, с. 51—52.

В каждой местной традиции существует как правило не менее двух напевов, на которые исполняются причетные тексты. Один из них связан с сольными голошениями, другой — с групповыми или, как их иначе называют, хоровыми причитаниями. Сольная причеть, представляя собой стадильно более раннюю форму, сохранила широкий внутрижанровый диапазон и повлияла на развитие музыкальных форм групповой причети. Возникновение последней было связано с историческим развитием свадебного обряда и его музыкальных форм. В результате многие напевы групповых причитаний обнаруживают взаимосвязь с мелодикой местных свадебных песен, сохраняя при этом свою жанровую природу.¹

В современной музыкальной фольклористике при классификации причитаний используется традиционный метод, основанный на их внутрижанровой дифференциации. Способы систематизации музыкального материала вытекают из анализа формы соотношения стиха и напева. Это полностью оправдано, поскольку основным свойством причетных напевов является направленность на произнесение слова. В работах последнего времени наблюдается стремление исследователей к поиску взаимосвязей между различными группами причитаний родственных песенных традиций и на этой основе возникают интересные попытки локализации и картографирования традиций.²

Для систематизации причитаний мы выделяем три уровня характеристик: 1) сюжетно-тематический, связанный с внутрижанровым делением причети; 2) функциональный, выраженный в оппозиции сольных (одиночных) и групповых (коллективных) причитаний; 3) музыкально-стилевой, определяющий особенности местных причетных напевов через взаимодействие декламационного и песенного начал. Совершенно очевидно, что первый уровень характеристик не всегда сказывается на музыкальных особенностях напевов и является предметом изучения преимущественно филологов-фольклористов. Два последующих имеют непосредственное отношение к типологии музыкальных форм причитаний. Поэтому они предлагаются как основа для первичной музыковедческой систематизации материала.

В причетных напевах какой-либо местной традиции находит воплощение местная музыкальная художественная система, которая обеспечивает высокую степень интонационного родства напевов и единство принципов варьирования.

¹ См.: Руднева А. О двух вариантах плача «Пора встать ото сна беспечальное». — В кн.: Памяти К. Квитки. М., 1983, с. 138—148.

² Подробнее см.: Ефименкова Б. Севернорусская причеть. М., 1989; Она же. Причетная песня в бассейне реки Юг. — В кн.: Памяти К. Квитки. М., 1983, с. 149—165.

Родственные принципы систематизации материала применялись при составлении сборника: Народные песни Вологодской области. Песни Средней Сухоны. Сост. А. Мехнецов, Л., 1981. Важный материал опубликован в кн.: Русская свадьба Карельского Поморья (в селах Колежме и Нюхче). Сост. А. Разумова, Т. Коски. Петрозаводск, 1980.

Рассматривая группу напевов сольных голошений среднесу-
хонской традиции,¹ отметим, что в них отчетливо проявляется
типология декламационных форм. Все напевы имеют стиховую
композицию. Преобладает принцип соответствия одного слова

Пример 1.

$\text{♩} = 92$

а Ой, мо - ё крас - но - ё со... [лышко]

б Ой уж да мо - ё крас - но - ё со... [лышко]

в Ой дак уж э - то рос - тит то мо - я кра... [ота]

г Ой (и) да куз го - су - да - ро - ни гля - да ты... [моя]

одному звуку. Цезурность напевов сочетается с характерным сло-
вообрывом на 2-м акцентном слоге. В вариантах получает худо-
жественное воплощение свойственная плачам традиция прерыви-
стого дыхания, которая приводит к образованию слогоразрывов
на предакцентных слогах стиха. Декламационное начало выража-
ется и в том, что музыкальное расширение начального взгласа

Пример 2.

Ой, мо - ё крас - но - ё со... [лыш - ко]

Ой, мо - ё крас - но - ё со... [лыш - ко]

Ой, э - то рос - тит то кра... [со - та]

Ой, го - су - да - ро - ни ты... [мо - я]

¹ Сведения о записи напевов: Пример 1. — а) Вологодская обл., Тотем-
ский р-н, Вожбалский с/с, д. Сергеево. ЛОЛГК, 531—09; б) Вологодская обл.,
Тотемский р-н, Вожбалский с/с, д. Гагариха. ЛОЛГК, 331—97; в) Вологод-
ская обл., Тотемский р-н, Матвеевский с/с, д. Федотовская. ЛОЛГК, 538—26;
г) Вологодская обл., Тотемский р-н, Медведевский с/с, д. Запольная. ЛОЛГК,
528—27. Здесь и далее в работе напевы приводятся в нашей расшифровке.

и последующей основной причетной фразы сопряжено с усложнением стиха за счет дополнительных слогов — междометий и предлогов, не влияющих на смысл причетного текста. Вариантное изменение структуры сопровождается увеличением музыкального времени всех элементов напева.

Важно отметить, что в качестве инвариантной основы выступает не какая-либо реальная слогоритмическая форма, а принцип координации долготы произнесения слога и акцентности стиха. В напевах групповых причитаний среднесухонской традиции он получает иное выражение.

Пример 3.

Музыкальный пример 3, состоящий из трех голосов: а) (верхний), б) (средний) и в) (нижний). Все голоса имеют темп 116 и 120 ударов в минуту. Голос а) поет: «Рос-ка-тись, ба-ня па... ой, рос-ка-тись, ба-ня па - руш - када...». Голос б) поет: «Про-ле-тал младец со... ой, про-ле-тал младец со... со - кол-да...». Голос в) поет: «На сво - и на рез-вы... на сво - и на рез-вы... ой, нарез-вы-ки да...». В конце фразы в) есть пометка «-нож-».

Здесь важной типологической характеристикой является появление слогораспевов и их постепенное усложнение в вариантах.¹ Происходит расширение звукоряда и усложнение фактуры многоголосия. Увеличивается роль побочных опорных тонов, происходит своеобразное раскрепощение мелодики. К числу бесспорных песенных признаков следует отнести бесцезурное музыкальное изложение и свойственную напевам строфическую композицию повторного строения с типовым для данной традиции словообры-вом на 2-м акцентном слоге в первой фразе напева.

Очевидно, что декламационное начало в большей степени при-суще сольным голошениям, песенное — групповым причитаниям. Однако мы должны сделать важную оговорку. В напевах любой традиции и любой функциональной группы речь может идти о преобладании признаков одной категории, но не об отсутствии признаков другой категории. Большинство же интересующих нас музыкальных форм характеризуется сложным и своеобразным переплетением декламационного и песенного начал. В этой свя-

¹ Сведения о записи напевов: Пример 3. — а) Вологодская обл., Тотемский р-н, Вожбалский с/с, д. Гагариха. ЛОЛГК, 331—07; б) Вологодская обл., Тотемский р-н, Матвеевский с/с, д. Федотовская, ЛОЛГК, 538—26; в) Вологодская обл., Тотемский р-н, Медведевский с/с, д. Запольная. ЛОЛГК, 344—02.

зи полезно рассмотреть один из напевов группового свадебного причитания, записанный на Мезени.¹

Б. М. Добровольский и В. В. Коргузалов, комментируя типологически родственный напев в сборнике «Песенный фольклор Мезени», отмечали следующее: «Ансамблевое исполнение, мало характерное для этого жанра, вероятно, вызвало превращение напева из традиционной речитативной формы в песенную».² Сказанное

Пример



необходимо дополнить: при бесспорном преобладании песенного начала не менее важным оказываются и признаки декламационных форм. В нашем напеве они выражены узким диапазоном интонирования, доминирующим положением основного опорного тона, стиховой композицией, равномерным слогопроизнесением, наличием слогоразрыва на 5-м слоге и словообрыва на 2-м акцентном слоге девятисложного тонического стиха.

Подчеркивая важную роль традиции напева в причитаниях, мы должны отметить, что в групповых причитаниях, предназначенных для коллективного исполнения, происходит стабилизация всех элементов музыкальной формы. Характерные особенности местной причеты получают в этих напевах свое концентрированное выражение. По-видимому напевы групповых причитаний можно считать высшей формой художественно-музыкального обобщения мелодики плача.

Для разграничения декламационных и песенных форм причеты предлагаются следующие признаки: декламационные напевы характеризуются узкообъемным амбитусом лада, использованием простых ладовых систем, связанных с речевой интонацией, наличием одного опорного тона, соответствием одного звука одному слогу, стиховой композицией, цезурностью музыкальной формы,

¹ Сведения о записи напева: Пример 4. — Архангельская обл., Лешуконский) р-н, с. Лебское. ФА ИРЛИ, МФ. 666—01.

² Песенный фольклор Мезени. Издание подготовили: Колпакова Н., Добровольский Б., Митрофанова В., Коргузалов В. Л., 1967, с. 350. Комментарий к № 201.

одноголосным или унисонно-гетерофонным складом фактуры с отсутствием индивидуализированных голосов, наличием словообрывов и слогоразрывов; песенные причетные напевы отличаются использованием развитых ладовых систем, внутрислоговыми распевами иногда значительной протяженности, строфическими композициями, бесцезурным музыкальным изложением, появлением развитого многоголосия.

Настоящую работу мы ограничиваем разбором музыкальных форм групповых причитаний, записанных фольклорными экспедициями Ленинградской консерватории и совместными экспедициями ИРЛИ АН СССР и ЛОЛГК в районах междуречья Северной Двины и Ваги, включая прилегающие районы сухонского побережья, а также песенные традиции на Кокшеньге и Кулое. Большинство материала вводится в научный обиход впервые.¹ Мы не ставим перед собой задачу детального описания местных причетных традиций, хотя собранный материал открывает такие возможности. Главную цель мы видим в показе многообразия исторически сложившейся музыкальной художественной системы в одной из наиболее ярких форм ее проявления.

Групповые причитания на Кокшеньге характеризуются принципом соответствия напева стиху поэтического текста (стиховые напевы), восьмисложной формой стиха (2+3+3), равномерным слогопроизнесением с долготой на втором акцентном слоге.

Пример 5

Музыкальный пример 5 представляет собой запись трехголосного напева. Он состоит из трех стaves, обозначенных буквами а, б и в. Каждый staff имеет свой темп: а — 72, б — 64, в — 72. Музыка записана на пятилинейных системах. Под каждой системой — текст песни. Текст разбит на такты, соответствующие музыкальным фразам. В конце каждого текста — многоточие, указывающее на продолжение. Стихотворение имеет восьмисложную форму (2+3+3) и равномерное произнесение слогов.

а
 Ме - ня вы - вел(ы)тс бра - тел(ы)ко-да...

б
 От - пус(и)ти ме - ня ма...о... муш(ы)ка да...

в
 Со то - го све - ту бе... ой - ей ей...ло - го да...

Зона музыкальной долготы подвергается наиболее значительному варьированию в напевах различных традиций на Кокшеньге.² Поскольку прочие элементы напевов не получают существенных из-

¹ Впервые публикуются № 1-г, 4, 5-а, 7-а, 7-б, 8-а, 8-б, 9-а, 9-б, 9-в, 10-а, 10-б, 12-а, 12-б, 13-а, 13-б, 14-а, 14-б, 15-в, 16-а, 16-б.

² Сведения о записи напевов: Пример 5. — а) Архангельская обл. Устьянский р-н, Минский с/с, д. Большая Вирова. ЛОЛГК, Н2—17; б) Вологодская обл., Тарночский р-н Илезский с/с, д. Мичуровская. ЛОЛГК, 460—19; в) Вологодская обл., Тарногский р-н, Озерецкий с/с, д. Евсеевская. ЛОЛГК, 512—03.

менений, мы можем ее считать узловым звеном в композиции, наиболее ярко выявляющим особенности местных вариантов. По ведущим типологическим признакам кокшеньгские напевы следует отнести к песенным формам причитаний, но с известной оговоркой: мелодика сохраняет свою взаимосвязь с речевым началом, присутствуют элементы декламационных форм.

В свадебных причитаниях распространена специфическая версия, связанная с увеличением музыкальной структуры.¹

Пример 6.



В ней происходит двойное расширение времени звучания одного слога стиха. При этом форма соотношения музыкальной долготы и стиховой акцентности качественно не изменяется. Однако увеличение слогораспева приводит к формированию развитой мелодики, что существенно усиливает песенное начало. Этот напев распространен только на территории Тарногского района и может рассматриваться как специфическое проявление местной художественной стилистики в причети.

В нижнем течении Устья (Чадромский, Благовещенский сельсоветы) появляются напевы, резко отличающиеся по музыкальному складу от кокшеньгских. Они представляют собой семисложные стиховые композиции (2+2+3), музыкально-ритмическая основа которых выражается в равномерной форме слогопроизнесения (семь единиц музыкального времени на семь слогов стиха),

Пример 7.



¹ Сведения о записи напева: Пример 6. — Вологодская обл., Тарногский р-н, Илезский с/с, д. Мичуровская. ЛОЛГК, 460—20.

Свойством инвариантности обладает музыкальная фраза, связанная с произнесением основного причетного текста.¹ Повтор второго полустиха, образующий «цепную» форму, является не завершающим, а экспонирующим элементом напева и выполняет функцию фразы-возгласа перед произнесением причетного текста. Мелодику буквально «пронизывает» квартовая интонация. К числу важных типовых признаков следует отнести ускоренное интонирование каданса, как один из способов его усечения. Таким образом, по совокупности ведущих характеристик музыкальной формы напевы обладают свойствами, сближающими их с сольными голошениями, т. е. в них усилено декламационное начало.

Ареал напевов, очевидно, охватывал деревни, расположенные в низовьях Устьи и на Ваге. К сожалению, в Шенкурском районе состояние песенных традиций к моменту обследования было малоудовлетворительным, и записи групповой причеты, сделанные во время экспедиций, не содержат убедительных образцов. Однако, напевы сольных голошений невесты, записанные на Ваге, по своим музыкально-композиционным характеристикам оказываются близкими напевам групповых причитаний низовьев Устьи.



Совпадение чадромского и верхнепаденьгского вариантов не может быть случайным и позволяет отнести их к единой причетной традиции.² Вероятно, местные варианты сольных голошений невесты и групповых причитаний подружек составляли в свадебном обряде на Устье и Ваге единый музыкальный комплекс. Материалы полевого обследования позволяют сделать предположение о том, что распространение этих напевов охватывало Шенкурский район до Верхоледской зоны.

Ареал следующей группы напевов включает территорию северной части Сямженского и пограничные с ним села Тотемского и Вожегодского, весь Верховажский районы Вологодской области;

¹ Сведения о записи напевов: Пример 7. — а) Архангельская обл., Устьянский р-н, Чадромский с/с, пос. Красный Бор, ЛОЛГК, 691—20; б) Архангельская обл., Вельский р-н, Благовещенский с/с, д. Парфентьево. ЛОЛГК, 785—07.

² Сведения о записи напевов: Пример 8. — а) Архангельская обл., Шенкурский р-н, Верхопаденьгский с/с, д. Архангельская. ЛОЛГК, 816—27; б) Архангельская обл., Устьянский р-н, Чадромский с/с, д. Рыжково. ЛОЛГК, 693—29.

Музыкальный пример 9. Триголосный напев. Темп: $\text{♩} = 104$.

Сопрано: По-ду ли вет-ры буй-ны-е...

Альто: Как у ме-ня мла-дё, как у ме-ня мла-дё-шень-ки...

Бас: Я из крас-но кры-ле, я из крас-но кры-ле-чи-но...

юг Коношского и Вельского районов Архангельской области.¹ Структура стиха в этих напевах, также как и в напевах устьянско-важского ареала, семисложная (2+2+3); отличительная особенность — шесть единиц музыкального времени (сумма времени двух первых слогов равна музыкальному времени каждого последующего слога). Кулойские напевы относятся к разряду песенных форм. Они зафиксированы в двух версиях — стиховой и строфической. Строфическая версия распространена на всей территории ареала и количественно преобладает в наших записях. Стиховая встречается значительно реже, характеризуя причетные традиции отдельных деревень. Мы должны подчеркнуть, что строфические напевы повторного строения с усечением первого стиха на 2-м акцентном слоге типичны для ряда песенных традиций Вологодской области (см. пример 3). Это дает нам право считать строфическую композицию основной для причетных напевов кулойского ареала. Стиховая — очевидно является следствием упрощения музыкальной структуры на стадии угасания традиции, связанной с типологическим распадом музыкальных форм местной причети.

В селах, граничащих с кокшеньгскими, вновь появляется версия, связанная с увеличением музыкального времени. Причины ее возникновения обусловлены, по-видимому, местной музыкальной стилистикой в районах пограничья Кокшеньги и Кулоя. Версия носит «промежуточный» характер — в ней соединяются некоторые стилистические черты, присущие напевам обеих традиций (слогоритмическая форма и композиция — Кулой; увеличение слогораспева и протяженность 2-го акцентного слога — Кокшеньга).

¹ Сведения о записи напевов: Пример 9. — а) Вологодская обл., Тотемский р-н, Заозерский с/с, д. Жар. ЛОЛГК, 367—07; б) Вологодская обл., Верховажский р-н, Шелотский с/с, д. Плесо. ЛОЛГК, 657—17; в) Архангельская обл., Вельский р-н, Верхне-Устькуловский с/с, д. Окатовская, ЛОЛГК, 612—37.

На Северной Двине, от Двинского Березника к Нижней Тойме (Виноградовский и Верхне-Тоемский районы Архангельской области), появляются новые напевы, отличающиеся сложностью композиции. Путем сравнения вариантов удается установить, что это строфические формы, которые складываются на основе объединения контрастных музыкальных фраз семи (с разрастанием до девяти) — и восьмисложного строения.¹

Пример 10.

а $\text{♩} = 76$ И уж вы- дуйте ко ветры буй-ны - е на все че-ты - ре сто - ро... -
 б $\text{♩} = 76$ Вот подой ди ро-ди-ма ма - муш - ка да ко-с(ы)то-ла-м(ы)ко - ду - бо... -
 -[нушки]
 -[ВЫИМ]

Музыкально-ритмическая структура каждой фразы представляет собой одну из модификаций ритмоформул кулойско-важских и кокшеньгских причитаний. Каждая из этих ритмоформул в основном виде обладает свойствами периодичности и инвариантности. Объединяясь в одном напеве, они образуют ритмо-синтаксическую структуру² высшего порядка.

Пример 11.

уж ты встань-ро-ди ма мамень-ка-да на сво-и нож-ки ре... - [да]

Уж ты встань-ко мамень-ка

На сво - и нож-ки ре... - [звье]

Интегрирующие свойства присущи и мелодике двинских напевов, в которой улавливаются интонации, музыкальные обороты, попе-

¹ Сведения о записи напевов: Пример 10. — а) Архангельская обл., Виноградовский р-н, Топесский с/с, д. Казалупино. ФА ИРЛИ, МФ. 2079—14; б) Архангельская обл., Виноградовский р-н, Концгорский с/с, д. Гусево. ФА ИРЛИ, МФ. 2087—14.

² Подробнее см.: Банин А. К изучению русского народно-песенного стиха (методологические заметки). — В кн.: Фольклор. Поэтика и традиция. М., 1982.

ки и целые мелодические комплексы, характеризующие напевы важских, кулойских и кокшеньгских причитаний.¹ Таким образом, групповые причитания на Северной Двине отличаются сложной организацией поэтической строфы (два стиха с различным строением), музыкально-временную композицию составляет объединение в одном напеве двух контрастных периодических структур. Образуется сложный строфический напев контрастного строения с усечением второго стиха.

Пример 12.

Музыкальный пример 12. Записаны напевы с тремя системами. Первая система: темп 80, мелодия на пятилинейном стане, ритмическая схема 7/8, текст: «Да пой(и)ду! вий - ду мо - ло - да...». Вторая система: темп 72, мелодия на пятилинейном стане, ритмическая схема 7/8, текст: «Как из - за гор(и)я - то, горь я». Третья система: темп 64, мелодия на пятилинейном стане, ритмическая схема 7/8, текст: «да вете - рок по - ду - на... [ет] Я не дол(и)го то с(и) - то, о... я ла да...».

Напевы, записанные на центральной Устье (от Чадромы вверх — Строевской, Бестужевский, Дмитриевский сельсоветы), имеют строфическую композицию² (см. пример 13). Строфа образуется из двух семисложных фраз.³ Большинству устьянских напевов свойственно контрастное строение. Родственные восьмисложные варианты строфических напевов записаны на Сухоне — на границе Нюксеницкого и Великоустюгского районов Вологодской области⁴ (см. пример 14).

¹ Сведения о записи напевов: Пример 12. — а) Вологодская обл., Верхояжский р-н, Верхне-Кулойский с/с, д. Фоминская. ЛОЛГК, 598—11; б) Архангельская обл., Виноградовский р-н, Заостровский с/с, д. Гагара. ФА ИРЛИ, МФ. 2062—02; в) Вологодская обл., Тарногский р-н, Илезский с/с, д. Мичуровская. ЛОЛГК, 361—04.

² Сведения о записи напевов: Пример 13. — а) Архангельская обл., Устьянский р-н, Минский с/с, д. Большая Вирова. ЛОЛГК, Н2—15; б) Архангельская обл., Устьянский р-н, Строевский с/с, д. Прилук. ЛОЛГК, 767—16.

³ В д. Бритвино Дмитриевского сельсовета был записан трехфразный напев, соединяющий принципы тождества и контраста музыкальных периодических структур. Поскольку эта запись не подтверждается статистикой, мы ее не рассматриваем.

⁴ Сведения о записи напевов: Пример 14. — а) Вологодская обл., Великоустюгский р-н, Нижне-Ерогодский с/с, д. Скарятину. ЛОЛГК, 573—18; б) Вологодская обл., Великоустюгский р-н, Стреленский с/с, д. Чермякино. ЛОЛГК, 572—18.

Пример 13.

а. $\text{♩} = 80$

б. $\text{♩} = 80$

Бо-с (ы) кри - сень - ё-с (ы) ве. да во - с (ы) кри - сень - ёс (ы) ве - т (ы) ло - ё да

Ты не смей - се, чу...ой, ты не смей - се, чу - же - нин да

Пример 14.

а. $\text{♩} = 84$

б. $\text{♩} = 84$

По-си - ди - те под - ру - жень - ки да по - си - ди - те го - лу - буш-ки

По - си - ди - те под - ру - жень-ки да по - си - ди-те го - лу - буш-ки

а *♩ = 108*
 От - пу-с(и) - ти ме - ня ма... о... му-ш(ы)-ка да...

б *♩ = 108*
 невеста
 Я у - чу - ла у с(ы) - лы... о... у с(ы) - лы - ши - ла да

в *♩ = 120*
 Я у чу - ла у-с(ы)-лы... да я у - чу - ла у - слы - ши - ла да...
 Я не ра - ди - то сда... ой, Я не ра - ди то сдарь и ца, да
 не ра - ди при - но - ше... ой

Пример 16.

а *♩ = 92*
 невеста
 по ма ни ко ты не то... ох, не то ро пи, ко да к(ы)...

б *♩ = 92*
 Сто - ро - на... сто ро на то да ро ди... ох, ро ди ма - я - то да к(ы).
 девушки

Сто... ох, да сто - ро - на - то ро - ди - ма - я - то да к(ы)...

Северная часть этих районов, включая сухонское побережье, заселялась выходцами из устьянских волостей. Рассказы местных жителей свидетельствуют о том, что этот процесс происходил еще на рубеже XIX и XX столетий. Постоянные миграции населения с Устья на нижнюю Сухону обусловили прочные историко-культурные взаимосвязи, которые отразились на формировании ведущих жанров песенного фольклора. Этим объясняется большое сходство музыкально-типологических характеристик в напевах групповых причитаний обеих традиций. Высокая степень музыкального сходства устьянских и сухонских напевов приводит к тому, что их отличия становятся очевидными только после сравнения большого количества вариантов. В работе мы используем варианты с наиболее заметными отличиями.

Строфические напевы контрастного строения появляются уже в свадебной причете Тарногского района (Маркушевский сельсовет). Они представляют собой переходные формы — важное звено, связывающее музыкально-стилевые явления кокшеньгской и ниже-сухонской причеты. Необходимо подчеркнуть, что напев группового причитания из Маркушевского сельсовета как бы синтезирует в себе две формы — кокшеньгскую (причет невесты) и сухонскую (причет девушек). Кроме того, свойственный кокшеньгским причитаниям принцип структурного расширения зоны 2-го акцентного слога получает в маркушевском напеве свое кульминационное выражение¹ (см. пример 15).

В напевах на Устье и на Сухоне наблюдается расширение музыкального времени обоих акцентных слогов и слогов, которые приходятся на границы стиха.

Представление о местной причете будет неполным, если мы не рассмотрим еще одного интересного музыкального явления. По мере приближения к границе Вологодской области со стороны Устья строфические напевы сменяются стиховыми (Дмитриевский, Лихачевский сельсоветы) (см. пример 16).

Появление словообрывов на обоих акцентных слогах приводит к несоответствию музыкальных цезур с границами стиха.² Музыкальную форму отличает высокая для причеты степень рассредоточенности стиха, которая согласуется с одной из восьмисложных причетных ритмоформул.

Сложные переплетения декламационного и песенного начал позволяют провести параллели с кокшеньгскими напевами. Слогоритмическая форма «чистого» стиха — с сухонским. В деревне Дмитриевского сельсовета удалось сделать записи, на основе которых стала возможна реконструкция опеважно-причетного комплекса ме-

¹ Сведения о записи напевов: Пример 15. — а) Вологодская обл., Тарногский р-н, Илезский с/с, д. Мичуровская. ЛОЛГК, 460—19; б) Вологодская обл., Тарногский р-н, Маркушевский с/с, д. Черняково. ЛОЛГК, 516—07; в) Вологодская обл., Нюксеницкий р-н, Востровский с/с, д. Вострово. ЛОЛГК, 571—06.

² Сведения о записи напевов: Пример 16. — а) Архангельская обл., Устьянский р-н, Дмитриевский с/с, д. Мехреньга. ЛОЛГК, 728—17; б) Архангельская обл., Устьянский р-н, Дмитриевский с/с, д. Кырканда. ЛОЛГК, 718—10.

стной свадебной причети. Этот комплекс (см. пример 16-б) отличается вертикальной координацией родственных причетных структур, что подчеркивает своеобразную монотематическую основу двух ведущих напевов местного свадебного обряда. Очертить ареал напевов устьянского-кокшеньгского пограничья мы сейчас не имеем возможности — для этого требуются дополнительные обследования территории Архангельской области.



Все музыкальные формы, рассмотренные в работе, обнаруживают прямые или опосредованные взаимосвязи. Мы можем их рассматривать как звенья одной системы. Родство напевов определяется общей функциональной природой, отличие связано с музыкальной стилистикой сложившихся местных традиций. Важно подчеркнуть многосторонние связи любого из напевов. Такие связи напевов обнаруживаются только при включении их в музыкальный контекст конкретной песенной культуры.

Согласно историческим данным, после падения Великого Новгорода в бассейне Ваги и на Северной Двине, в ее среднем течении, оформились два уезда — Важский уезд и Устьянские сохи.¹ В начале XVII столетия сложилось территориальное деление уезда, которое сохранялось на протяжении XVII—XVIII в.в. Он подразделялся на четыре четверти: Шенкурскую, Подвинскую, Верховажскую, Кокшеньгскую. Территории этих четвертей соотносятся с ареалами напевов. Последующее административное деление по нашим наблюдениям принципиально не сказывалось на характере распространения песенных традиций. На этом основании мы можем предположить, что к началу XVII в. местная причетная система уже сложилась в своих локальных вариантах. Следовательно, процесс ее формирования охватывал более ранний период. Вопросы становления северо-русской песенной культуры и особенно те из них, которые касаются истории происхождения причети, постоянно находятся в центре полемики фольклористов. За последние годы накоплен большой фактический материал, введение которого в научный обиход могло бы прояснить некоторые проблемы.

Возвращаясь к причитаниям, мы должны отметить связи фольклорных традиций в междуречье Северной Двины и Ваги с песенными традициями восточных районов Вологодской области. На наш взгляд, необходимо дальнейшее исследование собранного

¹ Подробнее см.: Аграрная история Северо-Запада России XVII века, Л., 1978, с. 59—61.

материала, которое позволило бы составить музыкально-стилевую карту распространения ведущих жанров песенного фольклора и их основных местных разновидностей. В этом отношении напевы групповых причитаний являются надежными индикаторами, позволяющими осуществлять локализацию песенных традиций с высокой точностью. Учитывая опыт картографирования песенных традиций

Пример 1а

Семисложные:

На Кулое	[На крас - но		кры - ле - чи - ко
			У ме - ня		мла - дё - шень - ки
На Ваге	[Что я вас не		стре - ти - ла
			Вос - кри - сень - ё		свет - ло - ё
На Устье	[Ты не смей - се		чу - же - нин

Восьмисложные

На Кокшеньге	[По - ре - веть да		по - пла - ка - ти] На Сухоне
			Ме - ня вы - вел - то		бра - тел - ко	
			От - пус - ти ме - ня		ма - туш - ка	
			Я у - чу - ла		у - слы - ши - ла	
			По - си - ди - те		под - ру - жень - ки	
			По - ма - ни - ко		не то - ро - пи	
На Устье	[Сто - ро - на - то		ро - ди - ма -	

Вологодской области, уже предпринятый исследователями, мы в заключение излагаем основные характеристики причетной системы в междуречье Северной Двины и Ваги, на основе которых можно получить ориентиры для продолжения этой работы в прилегаю-

щих к Вологодской области Вельском, Коношском, Устьянском, а также в отдаленных Шенкурском, Виноградовском, Верхне-Тоемском районах Архангельской области.

Причетную систему в междуречье Северной Двины и Ваги отличают:

1) две взаимосвязанные формы организации стиха — семисложная тоническая и восьмисложная тоническая. Семисложная встречается в напевах на Кулое, Устье, Ваге; восьмисложная — на Кокшеньге, Сухоне, и в районах пограничья кокшеньгских и устьянских традиций;

2) система периодических ритмоструктур и их модификации, которые встречаются в напевах разных местных традиций (см. пример 18);

3) особенности ладового строения, связанные с использованием преимущественно узкообъемной диатоники, иногда с элементами ангемитонной системы;

4) преобладание песенных признаков, значительная роль слогораспева; сохранение особенностей, подчеркивающих речевую природу мелодики напевов;

5) четыре вида композиционного строения напевов — стиховой (на Кокшеньге, в пограничных районах Устьи и Кокшеньги на юго-востоке Устьянского района, на Ваге), строфический повторный (на Кулое), строфический контрастный (на Устье и Сухоне), строфический сложный (на Северной Двине).

По нашим наблюдениям, наилучшей сохранностью ранних форм традиционного фольклора отличаются кокшеньгская, кулойская и важская песенные традиции. Это как бы ядро реала, определяющее музыкальную стилистику напевов в прилегающих к нему районах. Наибольшей сложностью отличаются напевы на Северной Двине, Устье и Сухоне. Однако при внимательном анализе обнаруживаются исходные музыкальные формы, на основе которых строится их композиция. Установление типологических взаимосвязей с напевами основного ареала открывает возможность для понимания сложных историко-культурных процессов, которые могли происходить в период формирования местной причетной системы.

Уровень современных научных знаний и накопленный фольклорный материал подводят к постановке и решению вопросов, связанных с выявлением причин, оказывающих влияние на формирование фольклорного текста. Это неотделимо от практического освоения материала местных фольклорных традиций. Учитывая то, что большинство из них в районах Русского Севера находится на стадии угасания, актуальность решения этих вопросов очевидна. Необходима база для научной реконструкции фольклорного материала, на основе которой окажется возможным восстановление некогда существовавших и со временем утраченных элементов художественной системы. Это значительно обогатило бы фольклористику и могло бы послужить толчком к дальнейшему расширению использования народно-песенного материала в художественной практике современности.

ОПЫТ СИСТЕМАТИЗАЦИИ НАПЕВОВ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН СЕВЕРО-ЗАПАДНЫХ ОБЛАСТЕЙ РОССИИ

Многообразие песенных традиций русского народного музыкального творчества ставит перед исследователями ряд вопросов, связанных с проблемами их происхождения, формирования и развития, с определением их музыкально-стилевых закономерностей, географии распространения и особенностей взаимодействия.

В народно-песенной культуре России северо-западные области образуют самостоятельную музыкально-стилевую зону, для которой характерна единая система образного и музыкально-поэтического языка.

Известно, что к XIV веку в результате начального этапа колонизации Севера на обширной территории от границ Новгородского государства до Северной Двины сложилось постоянное население, образованное в основном выходцами из новгородских и псковских земель. Музыкально-этнографические материалы по народной музыкальной культуре Севера согласуются с известными историческими данными. Все это дает основание предполагать, что песенная культура северо-западной музыкально-стилевой зоны складывалась на основе новгородско-псковской традиции.

Задача статьи — определение признаков, объединяющих локальные традиции в единую музыкально-стилевую зону, установление связи местных песенных традиций с исходной новгородско-псковской культурой. Решение этой задачи, в свою очередь, связано с выяснением характера распространения песенных традиций, с вопросами картографирования.

Определение границ распространения песенных традиций возможно на основе установления закономерностей музыкально-поэтического языка песен разных жанров. Но каждому жанру свойственна своя специфика возникновения и особенности исторической жизни. Кроме того, следует учитывать и неравноценность представительства того или иного жанра для каждой из традиций.

Так, в жанре лирической песни лишь песни раннего историко-стилевого слоя обнаруживают архаические элементы музыкального языка, указывающие на происхождение той или иной традиции. Однако, песни этой группы имеют недостаточную сохранность и ограниченную территорию распространения. Лирические песни позднего стилевого слоя лишь косвенным образом отражают закономерности музыкально-поэтического языка местной традиции.

Столь же неоднородны и хороводные песни. Различные группы песен этого жанра имеют сложный характер распространения и могут охватывать зоны нескольких песенных традиций. Это обстоятельство затрудняет определение границ песенных традиций на основе изучения стилистики хороводных песен.

Наиболее полно черты местной музыкальной культуры отража-

ют обрядовые жанры — календарные и свадебные песни. Но песни, относящихся к календарному циклу, за исключением зимних колядок, «виноградий», подблюдных и песен, связанных с «дожинками», на Севере не сохранилось. Возможно, музыкально-поэтические формы календарной обрядовости на Севере и изначально не включались в систему крестьянской обрядовой практики. При этом следует заметить, что этнография календарных обрядов широко представлена на этой территории.

Справедливо принято считать, что объективное определение границ песенных традиций, а также признаков, объединяющих местные традиции в единую музыкально-стилевую зону, связано с изучением музыкально-поэтических закономерностей песен свадебного обряда, содержащих архаические формы музыкального языка. В жизни крестьянской общины именно в обряде проявляется «и через него в первую очередь выражается этно-психическая (историческая и национальная) общность данного коллектива (рода, племени, в пределе — народа)».¹ Традиционность свадебного обряда как явления общинной жизни крестьян и обусловила большую степень устойчивости закономерностей стиля свадебных песен. Это, тем не менее, не означает неизменности песенных форм, распространенных на территории музыкально-стилевой зоны. При очевидной близости песенных типов, стиливых принципов в пределах всей зоны наблюдаются и варианты формы местных традиций. Таким образом, песни свадебного обряда дают возможность рассматривать и вопросы исторической жизни песенных традиций: их формирование, развитие и взаимодействие.

Музыкально-поэтические формы свадебного обряда включают сольные и хоровые причитания, песни, имеющие различное функциональное назначение (опевальные, величальные, корильные, припевки), а также песни других жанров (лирические, хороводные и другие), исполняющиеся на свадьбе.

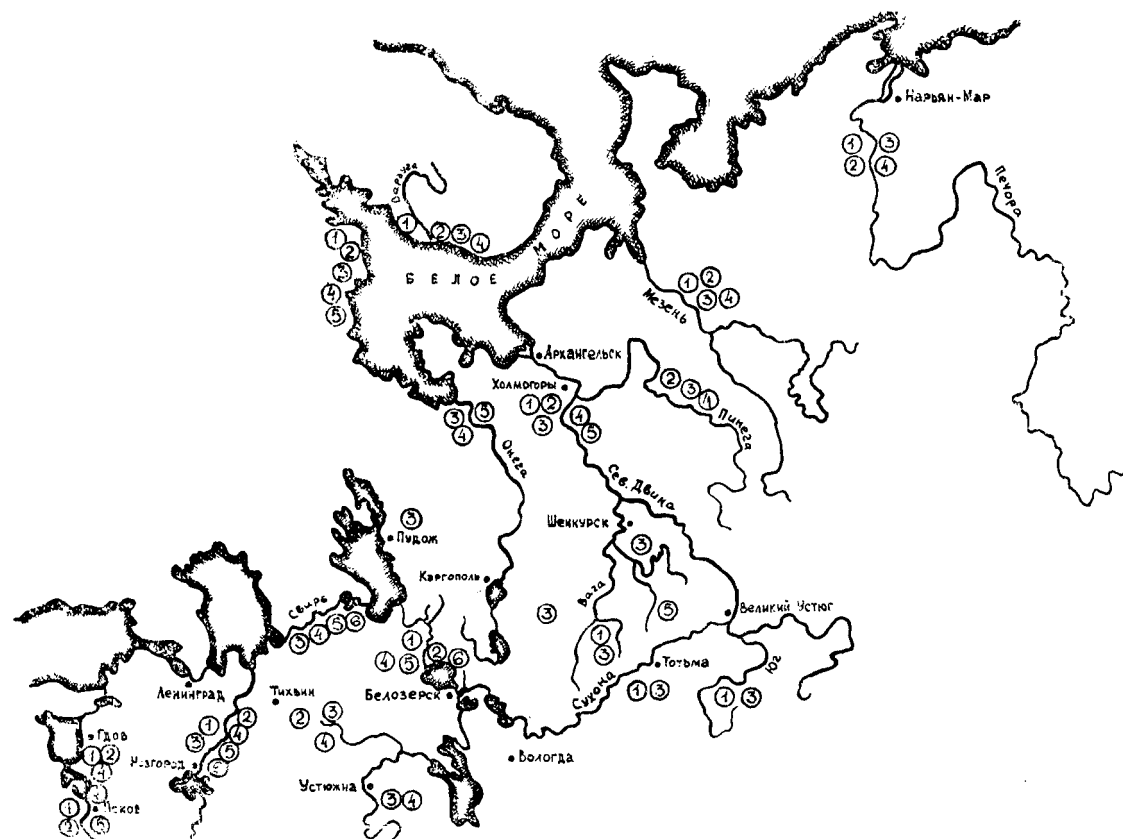
Для решения поставленной задачи оказывается достаточным исследование музыкально-стилевых закономерностей лишь части названных форм, а именно: хоровых причитаний, опевальных, величальных песен.

Наше исследование основывается на материалах фольклорных экспедиций Ленинградской консерватории в Ленинградскую, Псковскую, Архангельскую, Вологодскую области² и на материалах музыкально-этнографических публикаций, включающих свадебные песни изучаемой зоны.

¹ Балашов Д. О родовой и видовой систематизации фольклора. — В сб.: Русский фольклор. Т. XVII, Л., 1977, с. 27.

² Использованы материалы фольклорных экспедиций 1971—1982 годов в Ленинградскую область, в Сланцевский, Бокситогорский, Тихвинский, Лужский, Киришский районы; в Псковскую область, в Псковский, Печорский районы; в Вологодскую область, в Белозерский, Вашкинский, Кирилловский, Чагодощенский, Устюженский, Сямженский, Вожегодский, Верховажский, Тарногский, Тотемский, Великоустюжский районы; в Архангельскую область, в Холмогорский, Виноградовский, Верхне-Тоемский, Шенкурский, Устьянский, Каргопольский, Коношский районы.

Карта-схема распространения метро-ритмических типов.



Поскольку фольклорные экспедиции ставили перед собой различные научные задачи и опирались на различную методику полевой работы, то и их материалы, включающие свадебно-обрядовые жанры, отличаются неодинаковой степенью полноты. Кроме того, особенности современного состояния народно-песенных традиций (их угасание в одних местах, большая сохранность в других) создают определенные трудности при сопоставлении материала. Тем не менее, необходимые для исследования достоверность и объем записей по свадебному фольклору, включая этнографическое описание обрядов, делают экспедиционные фонды Ленинградской консерватории важнейшим источником музыкально-этнографических материалов по интересующей нас теме.

Рассматриваемые музыкально-этнографические публикации, которые включают песни свадебного обряда изучаемой зоны, также обнаруживают различную степень полноты материалов и научного аппарата. Все это в известной степени усложняет исследование. Однако, мы считаем своевременной постановку проблемы изучения музыкальной стилистики свадебных песен северо-западных областей России, а имеющиеся материалы достаточными в пределах поставленной задачи.

Один из возможных путей решения задачи мы видим в выявлении песенных типов свадебных песен на основе метро-ритмического анализа.

Типология метро-ритмических закономерностей может быть определена с точки зрения характерных для той или иной группы свадебных песен особенностей метрики стиха и напева, способов ритмической организации песенной формы или отдельных ее разделов с учетом музыкального ритма, ритма слогопроизнесения, координации акцентности и протяженности акцентных слогов, слого-числительного показателя стиха.

Соотношение элементов, образующих метро-ритмическую форму напева, можно наглядно представить таким образом:

¹ Балашов Д., Красовская Ю. Русские народные песни Терского берега Белого моря. Л., 1969; Банин А., Вадакария А., Жекулина В. Свадебные песни Новгородской области. Л., 1974; Гиппиус Е., Эвальд З. Песни Пинежья. Кн. 2, М., 1937; Истомина Ф., Дютш Г. Песни русского народа, собранные в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. Спб., 1894; Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. Спб., 1909; Народные песни Вологодской области. Под ред. Гиппиуса Е., Эвальд З. 1938; Народные песни Вологодской области. Песни Средней Сухоны. Сост. А. Мехнецов. Л., 1981; Песенный фольклор Мезени. Изд. подг. Колпакова Н., Добровольский Б., Митрофанова В., Коргузалов В. Л., 1967; Песни Печоры. Изд. подг. Колпакова Н., Соколов Ф., Островский Б. М. — Л., 1963; Рубцов Ф. Русские народные песни Ленинградской области. М., 1958; Русские народные песни Карельского Поморья. Сост. А. Разумова, Т. Коски, А. Митрофанова. Л., 1971; Русские народные песни Поморья. Сост. С. Кондратьева. М., 1966; Русская свадьба Карельского Поморья. Изд. подг. Разумова А., Коски Т. Петрозаводск, 1980; Старинная народная свадьба Сланцевского района Ленинградской области. Сост. А. Мехнецов, Е. Мельник. Л., 1985; Сто русских народных песен. (Материалы студенческих фольклорных экспедиций ЛОЛГК). Под общ. ред. Соколова Ф., 1970; Традиционный фольклор Новгородской области. Изд. подг. Жекулина В., Коргузалов В., Лобанов М., Митрофанова В. Л., 1979.

$\text{♩} = 88$

Ми - мо ба-тюш-ков ши - ро - кой двор-да

Ритм напева

Ритм сло-го-про-из-не-се-ния

Широко распространенным методом определения песенных типов является метод моделирования ритмо-синтаксической формы песни, анализ структуры слогового ритма. Этот метод «состоит в выявлении структурных формул и ритма произнесения музыкально-поэтической строфы и в последовательном сопоставлении их между собой»² и является важнейшей основой для сравнительного изучения всех других музыкально-поэтических элементов песни.³ Как отмечает А. А. Банин, формула обобщенного ритма слогопроизнесения в объеме стиха — слогоритмический период, в котором находят отражение общие метро-ритмические закономерности песни, обладает свойством инвариантности.

По его мнению в структуре обобщенной слоговой ритмики реализуется инвариантное соотношение напева и текста, выступающее как элемент механизма фольклорной памяти — «[...] из факта ритмического единообразия слогоритмических периодов, выявляемых для обширной совокупности репрезентативных вариантов одной песни (вариантов, различных как по месту и времени записи, так и по характеру поверхностных структур их музыкально-поэтического текста), следует положение об известном постоянстве ритмического соотношения слов и напева в народной песне».⁴

В процессе анализа мы получили метро-ритмические модели основных песенных типов. Они представлены в таблице I в виде слогоритмических периодов. Географическое распространение типов обозначено на карте-схеме (см. с. 64).

Заключенные в таблице метро-ритмические модели выявлены на основе анализа большого числа напевов, для которых характерно чрезвычайное многообразие мелодических форм. Мы приводим лишь некоторые образцы⁵ (см. пример 2).

¹ В указании источника напева дается сокращенная форма названия музыкально-этнографической публикации, полное название см. на с. 87—88.

² Банин А., Вадакария А., Жекулина В. Цит. изд., с. 62—63.

³ Методика определения обобщенного ритма слогопроизнесения разрабатывалась в ряде работ Квитки К., Гошовского В., Рудневой А., Рабиновича Б. Банина А.

⁴ Банин А. К изучению русского народно-песенного стиха. — В кн.: Фольклор. Поэтика и традиция. М., 1982, с. 104.

⁵ Для удобства изложения и сравнения напевы в примерах 1, 2, 4—7 транспонированы; изменена тактировка в примерах 1—6, 9 — она выполняема нами на основе принципа согласования акцентности стиха и напева.


А - восьмисложный тонический стих:


1. 
 Ты звез-да мо-я звёз - доч-ка

2. 
 По се - ням бы-ло, се - неч-кам

Б - девятисложный тонический стих:

3. 
 Из за ле-су, ле-су тём - но-го

4. 
 Что во мар - те бы-ло ме - ся-це

5. 
 На за - ре бы-ло на зо - рюш-ке

В - десятисложный тонический стих:

6. 
 В по-ле дубсто-ит, неша-та - ет-ся

Пример 2.

Балашов Д., Красовская Ю., ... №34

а $\text{♩} = 100$

Ты звез - да мо-я, звёз - доч-ка да пе-ре - шла, пе-ре - сту - пи-ла

Русская свадьба Карельского Поморья. ... №VII (9)

б $\text{♩} = 96$

По се - ням бы-ло, се-неч-кам да по час-тым пе-ре - хо - дин-кам

Кондратьева С. ... №76

в $\text{♩} = 84$

Из-за ле-су, ле-су тём - но-го да, из-за тём-ного дре - му - че-го

Песенный фольклор Мезени. ... №164

г $\text{♩} = 92$

Да что во мар - те было ме-ся-ца дав го-ро - ду бы-ло Ар-хангельском да

Традиционный фольклор Новгородской области. ... №373

д $\text{♩} = 70$

На за - ре было, на зо-рюшке да на за - ре было на ут-рен-ней

Сто русских народных песен. ... №55

е $\text{♩} = 50$

В по-ле дуб сто-ит, не ша-та - ет-ся, в по-ле
дуб сто-ит, не ша - та - ет - ся

Как видно из таблицы I и карты-схемы ведущими для всех местных традиций оказались восьми- и девятисложные формы слогоритмического периода, более ограниченный характер распространения имеет девятисложная формула.

Каждый из выявленных метро-ритмических типов в отдельных песенных традициях приобретает вид, для которого характерна вдвое или вчетверо увеличенная протяженность единицы музыкального времени:

Пример 3.



Ты звезд - да мо - я, звезд - доч - ка



Из - за гор, гор вы - со - ки - их

Это явление — существенный компонент музыкального стиля северо-русских песенных традиций. В вариантах с протяженной единицей музыкального времени возникает более насыщенное мелодическое движение за счет увеличения внутрислогового распева, дробления собственно музыкального ритма (см. пример 4).

Тот или иной тип слогоритмического периода (таблица 1) определяют особенности ритмической организации межацентных и предакцентных зон. Большое значение при этом приобретает характер согласования долготы и акцентности слогопроизнесения. Иначе говоря, при нашей классификации оказывается важным соотношение протяженности акцентных и неакцентных слогов поэтического текста, первого и второго акцентных слогов относительно друг друга.

Таблица I позволяет судить о следующих видах координации долготы и акцентности в слогоритмическом периоде:

1 — протяженность второго акцентного слога при общей равномерности ритмической пульсации — 1, 5 типы;

2 — протяженность первого и второго акцентных слогов при общей равномерности ритмической пульсации — 6 тип. (Данный тип представляет собой десятисложную модель, состоящую из двух одинаково организованных пятисложников);

3 — «нарушение» равномерности пульсации слогового ритма кратким произнесением (дробностью) двух предакцентных слогов в зоне второго логического акцента — 2,4 типы;

4 — сочетание координации долготы и акцентности в зоне второго акцента с их раскоординированностью в зоне первого акцента — 3 тип.

Упомянутые характеристики метро-ритмических типов проявляются независимо от их слогочислительного показателя и, следовательно, отражают общие принципы метро-ритмической организации напева.

Пример 4.

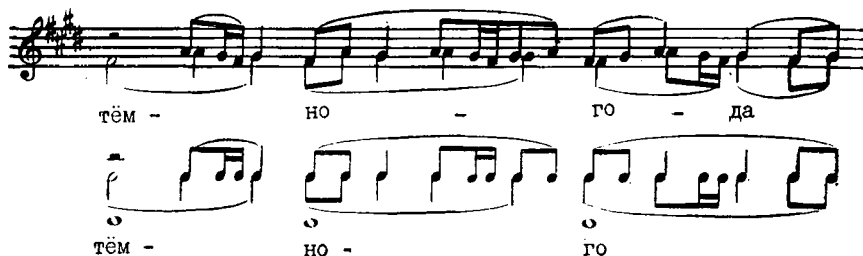
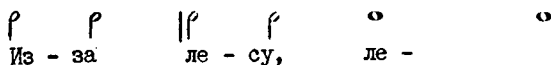
Гиппиус Е., Эвальд З. ... №76а



Ритм напева:



Обобщённый ритм слогопроизнесения:



Первый тип слогоритмического периода имеет чрезвычайно широкое распространение и значительную статистику. Песни этого типа записаны в Новгородской области, Сланцевском и Киришском районах Ленинградской области, Псковском и Печорском районах Псковской области, в Белозерье, на Карельском и Терском берегах Белого моря, на реках Северная Двина, Кулой, Сухона, Юг, Мезень, Печора.

Второй тип также имеет большой ареал распространения: Новгородская область, Сланцевский и Тихвинский районы Ленинградской области, Псковский и Печорский районы Псковской области, Белозерье, Карельский и Терский берега Белого моря, реки Чагода, Северная Двина, Пинега, Мезень.


Наиболее распространенными являются 3 и 4 метро-ритмические типы. Свадебные песни, слогоритмический период которых соответствует 3 типу, имеют повсеместное бытование и зафиксированы во всех изучаемых районах: в Новгородской области, Луж-

ском, Тихвинском, Бокситогорском районах Ленинградской области, Псковском и Печорском районах Псковской области, на восточном побережье Онежского озера, на Терском и Карельском берегах Белого моря, на реках Свирь, Чагода, Устюжна, Вель, Кудой, Коленьга, Кокшеньга, Тотьма, Юг, Вага, Северная Двина, Пинега, Мезень, Печора.


Значительную статистику имеют свадебные песни, слогоритмический период которых соответствует 4 типу. Они распространены


Таблица II

А - семисложный тонический стих:

1.  Сланцевский район
Ленинградской области
При - ве - ли к нам не - жен - ку области


Б - восьмисложный тонический стих:

2.  Терский берег
Кру-гом свет - лы - я свет - ли - цы

3.  Сланцевский район
Ленинградской области
Ты ре - ка ль мо - я ре - чень-ка

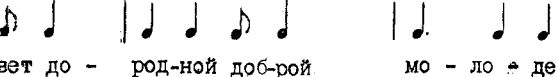
Терский берег
р. Пинега

За.  р. Пинега
Что со усть - я бе - ре - зо - го

Зб.  р. Сухона
При - сту - па - ли - се ка - за - ки

В - девятисложный тонический стих:

4.  Терский берег
На ков - ре на крас-ном зо - ло - те

5.  Пестовский район
Новгородской области
Свет до - род-ной доб-рой мо - ло - дец

в Новгородской области, Сланцевском, Лужском, Киришском, Бокситогорском районах Ленинградской области, на Терском и Карельском берегах Белого моря, на побережье Онежской губы, на реках Чагода, Устюжна, Свирь, Северная Двина, Пинега, Печора, Мезень.

6-й слогоритмический тип зафиксирован в Новгородской области, в Лодейнопольском и Сланцевском районах Ленинградской области, на реке Свирь, в Белозерье.

В отдельную группу мы выделяем песни, в которых принцип метро-ритмической организации проявляется в особой синкопированной ритмике слоγοпроизнесения — ритмике, основанной на выделении долготы предакцентных слогов тонического стиха. Этот принцип оказался характерным для песен с различными слогочислительными показателями стиха: семи-, восьми- и девятисложным, и различным композиционным строением. Таким образом, этот принцип объединяет в одну группу песни, имеющие самостоятельные формы слогоритмических периодов.

В таблице 2 представлены основные типы слогоритмических периодов с синкопированным ритмом и их географическое распространение.

Все помещенные в таблице типы объединяются общим ритмическим принципом — синкопированной ритмикой начальных слогов. А для 3, 3а, 3б, 4 и 5 типов синкопа характерна и в первой, и во второй предакцентных зонах (см. таблицу II).

Метро-ритмический анализ, результаты которого изложены в таблицах 1, 2, представляет собой только одну сторону изучения единого комплекса закономерностей музыкально-поэтического языка песни. Признавая необходимость изучения стилевых закономерностей в их взаимодействии, мы все же считаем, что полученные результаты достаточно убедительны для обобщений и решения поставленной в статье задачи. (Тем более, что предварительный анализ ладо-интонационных и композиционных особенностей соотносится с полученными нами данными). Эта задача, а также избранный нами уровень наблюдения не требуют детализированного рассмотрения всех признаков. Другой уровень наблюдения — изучение местных традиций — следовало бы сосредоточить на сравнительном анализе ладо-интонационных закономерностей, выражающих черты особенного (см. статью Е. Валевской в наст. изд.).

Итак, сравнительное изучение метро-ритмических закономерностей напевов свадебных песен северо-западной музыкально-стилевой зоны показало общность этих закономерностей в различных районах зоны. Установленная общность свидетельствует о единых этнокультурных предпосылках формирования песенных традиций на русском Севере и, как уже отмечалось, согласуется с историко-этнографическими данными, отражающими особенности заселения этой территории.¹

¹ Об этом см.: Аграрная история северо-запада России XVI века. Новгородские пятины. Л., 1974; Аграрная история северо-запада России XVI века. Л., 1978; *Бакланов Е.* Крестьянский двор и община на русском Севере (к. XVII — н. XVIII века). М., 1976; *Барсов Н.* Очерки русской исторической географии. Варшава, 1885; *Бернштам Т.* Поморы. Л., 1978; *Витов М.* Историко-географические очерки Завонезья XVI—XVII веков. М., 1962; *Ключевский В.* Курс русской истории. Т. I. М., 1925; *Любавский М.* Историческая география России в связи с колонизацией. М., 1909; *Мавродин В.* Очерки по истории фео-

Данные картографирования позволяют очертить зону распространения метро-ритмических типов свадебных песен новгородско-псковской традиции в пределах северо-западных областей РСФСР.

На основании распространенности типов, помещенных в таблице I, можно признать их основными в системе музыкально-поэтического языка песен исследуемой зоны. Кроме того, широкое распространение типов с синкопированной организацией — таблица 2 — позволяет считать песни этой группы характерными для зоны в целом. При этом необходимо отметить с одной стороны концентрацию выявленных признаков в отдельных песенных центрах зоны, представляющих собой группы местных традиций, с другой — явления переходного характера на границах отдельных местных традиций в рамках зоны и на стыках различных музыкально-стилевых зон.

Выявленная типология, являясь в большей мере показателем характерных закономерностей всей зоны, тем не менее обнаруживает региональные особенности распространения. Согласно результатам картографирования (см. карту-схему) по степени близости метро-ритмических признаков выделяются четыре группы районов: западная, центральная, северная и юго-восточная.

В западную группу входят районы низовья реки Великой, побережья Псковского и Чудского озера. На данной территории распространены 1, 2, 4 и 5 типы слогоритмических периодов свадебных песен.

Центральная группа районов охватывает территорию, прилегающую к озеру Ильмень и рекам его системы, к бассейну реки Свирь, Белому озеру. Здесь концентрируются все шесть выявленных нами типов.

Наиболее обширная группа районов распространения сходных типов — северная — включает в себя Терский, Карельский берег Белого моря и низовье Северной Двины, где наблюдаются 1—5 типы; среднее течение Мезени и низовье Печоры, где встречаются те же типы (за исключением 5).

Юго-восточная группа районов — верховье Ваги, среднее течение Сухоны и ее притоков — выделяется ограниченным числом выявленных типов, здесь распространены 1 и 3 типы слогоритмического периода.

Показательно, что с особенностями регионального распространения ряда типов свадебных песен новгородской традиции соотносятся данные диалектологического обследования русского Севера. Так, в этой зоне зафиксированы следующие группы севернорусских говоров: северная (или поморская), расположенная к востоку

дальной Руси. Л., 1949; Насонов А. Русская земля и образование территории древнерусского государства. Петербург, 1922, в. 1; Платонов С., Андреев А. Очерки новгородской колонизации Севера. Петербург, ГИ, 1922; Платонов С. Прошлое русского Севера. — Очерки по истории колонизации Поморья. Петербург, 1923; Рыбаков Б. Киевская Русь и русские княжества XII—XIII веков. М., 1982; и др.

от Выгозера и к северу от Онежского озера, по нижнему течению рек Онеги, Северной Двины, а также в бассейнах Кулоя, Мезени и Печоры; и восточная, охватывающая бассейны средней и верхней Двины и ее притоков, Сухоны, Юга и Вычегды.¹

Чрезвычайно показательны в этой связи аналогии, которые возникают при сопоставлении территории распространения былин,² частично совпадающей с территорией распространения свадебных песен.

Имея в виду результаты картографирования, рассмотрим сведения по истории заселения каждого из выделенных районов.

Так, центральные районы распространения метро-ритмических типов занимают территорию, на которой располагались группы славянских поселений, составляющих ядро новгородской земли (территория, прилегающая к озеру Ильмень). Уже в Уставе Ярослава «О мостах и мостниках», относящемуся к XI веку, в числе новгородских волостей упоминаются земли между Ладожским и Онежским озерами — Онежская пятина и земли к югу от Финского залива — Водьская пятина. Известно также, что «в первых известиях начальной летописи Белозерье является чисто новгородской колонией».³

Западные районы включают территорию, где в прошлом располагались древнейшие славянские поселения, во главе которых находился сначала Изборск, ставший центром кривичского поселения, а затем — Псков.

Сведения о заселении новгородцами северных районов изучаемой зоны относятся к концу XI века. В XII веке первые русские поселенцы появились на Карельском и Поморском берегах Белого моря.⁴ Со второй половины XIII века в договорных грамотах с князьями в качестве одной из новгородских волостей начинает упоминаться Терский берег Белого моря.⁵ Антропологические данные исследований начала века свидетельствуют о том, что «современное население Поморья представляет потомков новгородских ушкунников».⁶

Первые новгородские поселения на землях по притокам Северной Двины — Емце, Ваге, Пинеге, Тойме — упоминаются в Уста-

¹ Об этом см.: Образование северо-русского наречия и средне-русских говоров (по материалам лингвистической географии). Под ред. Орловой В. 1970, с. 223—235.

² Об этом см.: Дмитриева С. Географическое распространение русских былин. М., 1975, с. 35—36, с. 41.

³ Барсов Н. Цит. изд., с. 195.

⁴ Чрезвычайно важным для нас является замечание В. В. Ключевского: «Около начала XIV века многие имели в Соловецком монастыре отчины, у некоторых были уже отчины и дедовские. Стало быть в Соловецком монастыре к началу XIV века «сидело» уже третье поколение новгородских земщиков». — См.: Платонов С., Андреев А. Цит. изд., с. 59.

⁵ Витов М. Цит. изд., с. 48.

⁶ Капица Л. Антропологические данные о поморах Кемского и Онежского уездов Архангельской губернии. — В кн.: Ежегодник русского антропологического общества при Императорском Петроградском университете. Пг., 1916, с. 148.

ве князя Святослава Ольговича 1137 года. К концу XIV века Двинская земля была заселена новгородцами почти в тех же пределах, в которых и теперь размещается население на Двине.

К более позднему времени относится освоение новгородцами рек Мезени и Печоры, хотя знаменитое «хождение» отроков новгородца Гюраты Роговича на Печору относится к XI веку.¹ В результате движения из Поморья и с Северной Двины к XV веку возникли первые поселения новгородцев на Мезени, к XVI веку — на Печоре.

История заселения юго-восточной части исследуемой стилиевой зоны отличается сложностью происходивших там процессов. Первое упоминание о погосте Тотьма на Сухоне относится к XI веку. Выходцы из Новгорода селились также по рекам Вага, Пежда, Кокшеньга. Административно Кокшеньга вместе с Вагой и Тотьмой долгое время составляли одно целое, причем жители собственно Кокшеньги считались потомками новгородцев и противопоставляли себя «сухонскому народу».

В середине XIII века из княжеств Волго-Окского междуречья началось еще одно колонизационное движение, которое в отличие от новгородского не распространилось на всю поморскую территорию и почти не затронуло Заонежья. К XIV веку «низовская» колонизация достигла следующих территорий: бассейна реки Шексна, вокруг озера Белого, Кубенского, Воже и Лаче. При этом следует иметь в виду, что, в свою очередь, «заселение Ростово-Суздальского края началось задолго до XII века и русская колонизация его первоначально шла из новгородских земель».² Следовательно, этнический состав переселенцев как из новгородских, так и ростово-суздальских земель оказался близким и включал в себя потомков новгородских словен и кривичей.

Музыкально-этнографические материалы, соотнесенные с диалектологическими историко-географическими и другими данными, очерчивают область распространения новгородско-псковской песенной традиции. Она охватывает территорию Новгородской, северной части Псковской, Ленинградской, Вологодской, Архангельской, Мурманской областей и Карельской АССР. Данная территория совпадает с зоной формирования субэтнической целостности на русском Севере в системе великорусского этноса.

Однородность метро-ритмических закономерностей свадебных песен северо-западной зоны может означать тот факт, что элементы музыкально-поэтического языка, обладающие большей степенью устойчивости, сохранили следы исторически далеких форм. В связи с этим становится возможным обозначить проблемы возникновения различных местных песенных традиций, с одной стороны являющихся следствием изначальных родоплеменных отличий, а с другой — результатом последующих процессов формирования музыкального языка.

¹ ПСРЛ, т. 1, с. 107.

² Ключевский В. Курс русской истории. Т. I. М., 1925, с. 354.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РИТМА СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН¹

Рассмотрение народных песен определенного района позволяет не только стереть белое пятно на этномузыкальной карте нашей страны, но и выяснить некоторые композиционные закономерности, имеющие общее значение для русской народной песенности.

В данном случае предметом исследования является типичная ритмоформула народных песен свадебного обряда Кировской области, ее различные модификации.

В понятии ритмоформулы выражается закономерность ритмических соотношений стиха и напева, играющая важную роль в кристаллизации народно-песенной формы. К. Квитка справедливо считал ритмическую форму песен «главным определяющим моментом в создании [...] напевов, а также и опорой памяти в их [...] варьировании».²



Ритмоформулы исследуемых напевов Кировской области делятся на две группы. В основе одной из них находится тип ритмоформулы свадебного хорового причета речитативно-декламацион-

¹ Статья написана на основе фольклорных материалов, собранных автором — руководителем фольклорных экспедиций студентов ГМПИ им. Гнесиных в Уржумском, Кикнурском, Верхнекамском и Афанасьевском районах Кировской области в 1961, 1962, 1972, 1973, 1981 и 1983 годах. Нами использованы некоторые песни из сборников: *Мохирев И., Харьков В., Браз С.* Народные песни Кировской области. М., 1966; *Руднева А.* Песни Кировской области, напевы А. А. Кениной. М., 1977. Возле цитируемой песни обозначен номер, соответствующий ее месту в сборнике, например: Кир. № 49, Кен. № 56. Значительная часть фольклорных записей взята из рукописных фондов автора. Такие образцы обозначаются в работе лишь порядковым номером.

² *Квитка К.* Избранные труды в двух томах. Т. I, М., 1971, с. 194. В исследованиях Квитки мы находим широкое и систематическое применение методики выведения ритмоформул. Данную методику Квитка поясняет следующим образом: «При определении типов (ритмических формул — С. Б.) принимается во внимание стихотворная форма песни и музыкально-ритмическая форма, изучаемая в теснейшей связи со стихотворной. Если на слог приходится два музыкальных звука и более, то ритмические величины всех этих звуков складываются и в схеме, изображаются как одна ритмическая величина» (*Квитка К.* Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных песен. — Там же, с. 161). Можно считать, что эта методика является ныне обязательной для исследования ритмоформул народных песен.

ного склада; он наиболее ярко воплощен в песне «Не прощу у тя, матушка». В основе другой — тип ритмоформулы песенного склада «Не было ветру».

В данной статье мы останавливаемся на ритмоформуле свадебного причета (см. пример 1).

Очевидно, что в основе ритмоформулы причета находятся восемь слогов, заключающих в себе два тонических ударения (на третьих слогах от начала и от конца стиховой строки), что типично для свадебных песен русского Севера.¹ Разновидности ритмического воплощения этой стиховой структуры в свадебных песнях и причетах Кировской области многообразны. Но в основном они сводятся к следующим шести видам:

Пример 2.

	а	а ^I	в
1)			
	по лу - гам		по зе - ле - ны - им
2)			
	у ро - ди -		мой у ма - монь - ки
3)			
	сто - ит я -		блонь ку - дря - ва - я
4)			
	со - лу - ча -		лось не - сча - стьи - це
5)			
	я ни зла -		та, ни се - ре - бра
6)			
	на жел - тым,		на мел - ким пес - ке
	initio	movere	terminus

В каждом из приведенных в схеме построений указано также соотношение трех функций.² Функция *initium* отчетливо выраже-

¹ Тоническая природа стихов обуславливает и соответствующую тактировку напевов, осуществленную нами в их ритмосхемах.

² Функциональная значимость каждого раздела формы выражена разными буквенными обозначениями. Существо процессуальной стороны трех всеобщих функций развития музыкальной формы определено Б. Асафьевым в его книге «Музыкальная форма как процесс» (Кн. — I—II. М., 1971, с. 129) и передано посредством буквенных индексов: *i* (*initium*) — начало, импульс; *m* (*movere*) — двигать; *t* (*terminus*) — завершение, предел движения. Даль-

на в первом звене. Во втором звене неразрывно слиты функции *movege* и *terminus*, что проявляется и в его большей протяженности по сравнению с первым звеном. Здесь мы наблюдаем типичную для вятской народной песенности двухзвеньевую периодичность, усложненную расширением второго звена (схема аав).

Отмечая, что рассмотренные шесть видов метро-ритмической организации типовых¹ свадебных напевов варианты относительно друг друга, мы вместе с тем находим и заключенную в их основе инвариантность. Последняя проявляется по разным показателям.

По метроритму — в устремлении двух начальных слогов музыкальной фразы к третьему при их количественно-временной переносности.

По композиции — в значении метроритмической организации трех начальных слогов музыкально-интонируемой фразы как «ядра» фразы и даже всего напева; в вариантной повторности исходного «ядра», определяющей во многом композицию всей фразы (а + ав); в утверждении двухзвеньевой периодичности (точной или варьированной).

Охарактеризованная инвариантность позволяет установить коренную общность напевов свадебных хоровых причитаний и оценить конкретные формы проявления этой общности как существенную черту песенного искусства Вятской земли.

В различных вариантах рассматриваемой ритмоформулы хорошего свадебного причета выделяются своеобразные способы организации различных ее звеньев. Специфические формы отдельных звеньев, проявляющиеся в виде синкопированности (пример 2, первое и шестое построения), и становятся предметом нашего последующего анализа.

Синкопированность мы понимаем как утяжеление метро-ритмической весомости слабой доли, ставящее ее в один ряд с нормативной сильной долей. Конкретизируя это толкование на исследуемом материале, мы различаем два вида синкопирования. В одном из них звук, приходящийся на слабую долю, захватывает следующую за ней сильную или относительно сильную (синкопа в ее узком значении); в другом — звук, приходящийся на слабую долю, превышает реальную длительность звука предшествующей доли, приобретая тем самым значительную весомость. Именно эта разновидность представлена в первом построении (начальные моменты первого и второго звеньев, образующие стопу античного ямба) и в шестом (начальный момент второго звена). Здесь же мы встреча-

нейшее развитие этого положения осуществлено В. Бобровским в его книге «Функциональные основы музыкальной формы». М., 1978.

¹ Типовыми являются напевы, основанные на единой ритмо-формуле и характерные для свадебного обряда определенного района. Типовой напев может иметь различные модификации основной ритмоформулы и исполняться с различными текстами. Свадебный обряд того или иного района Кировской области включает от одного до трех типовых напевов. Далее мы рассматриваем один типовой напев из Уржумского района, два — из Афанасьевского, три — из Кикнурского.

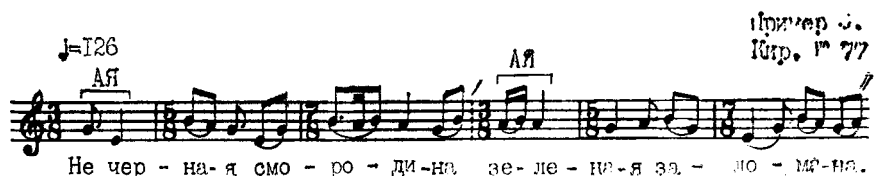
емя и с обычной внутритактовой синкопой четырехдольного такта, устанавливающей особую весомость его центра.¹

Распространение синкопированных форм ритмической организации стиха и напева не повсеместно на обширной территории Кировской области. Это районы Верхнекамья (Верхнекамский и Афанасьевский), нижней и средней Вятки (Уржумский и Кикнурский).

Как известно, синкопированность представляет собой одно из проявлений ритмического иррегулярного начала, которое во взаимодействии с регулярным началом очень существенно для русской народной песенности.² Мы наблюдаем различное по выразительности использование синкопирования: острое синкопирование в солдатских напевах; совершенно иного рода «мягкие» синкопы в распевках лирических протяжных песен. Исследование синкопированных форм на конкретном музыкально-этнографическом материале позволяет соединить проблематику теоретического музыковедения с историко-культурной проблематикой.

В рамках настоящей статьи проследим проявление отмеченного принципа ритмической организации типовых и индивидуализированных напевов, бытующих в свадебных обрядах указанных выше районов.

В Уржумском районе (нижнее Повятье) следующий напев является типовым.



В основе каждой строки этого напева лежит первое из приведенных выше построений (см. пример 2); небольшие изменения есть лишь в клаузуле данного типового напева, где первая четвертная доля продолжена на одну восьмую. Ритмическая гибкость напева находит отражение в строгой последовательности тактовых размеров и количества слогов в каждом сегменте. Соотношение сегментов в музыкально-стиховой строке с точки зрения временной протяженности таково, что каждый последующий больше предыдущего на две доли (3+5+7). При этом слоговой ритм стиха распределяется по сегментам в соотношении 2+3+3 (слога).

Синкопированием стопы античного ямба отмечена анакруза. Приуроченный к первому, довенечному этапу свадьбы, приведенный типовой напев поется также со словами «Во бору была смо-

¹ Стопа античного ямба в нотных примерах будет обозначена буквами АЯ, централизованная синкопа четырехдольного такта — буквой Ц (в античной ритмике это — амфибрахий).

² Характеристика регулярности и иррегулярности ритма дана в книге: Холмова В. Музыкальный ритм. М., 1980, с. 18, 19; там же синкопа отнесена к элементам иррегулярности.

родина». Как мы проследим далее, при всей общности свадебного обряда в тех или иных селениях нижнего Повяття, есть некоторые различия между первым и вторым его этапами в использовании типовых напевов и их текстов.

На втором этапе свадьбы рассматриваемый здесь типовой напев фигурирует с другими текстами: «По лугам по зеленым» (Кир. № 90), «Ах ты свашенька, свашенька», «Не ходи-ка ты, друженька» (Кир. № 83). На втором этапе свадьбы на основе этой же ритмической организации, но с другими напевами исполняются песни: «Много, много у сыра дуба» (Кир. № 89) и «Я прошу у тя, матушки, благословенье великое».¹

В индивидуализированных напевах встречаются модификации данной ритмоформулы: «Как вечер перепелка» (Кир. № 84), «Хороша наша гостья». Отметим, что здесь сохраняется синкопа (в стопе античного ямба) в анакрузах второй строки, а в анакрузе первой строки — только в последней песне.

Иную картину ритмической организации мелодических звеньев мы наблюдаем в двух типовых напевах Верхнекамского и Афанасьевского районов.

Напев, характерный для первого этапа свадебного обряда, имеет следующую ритмосхему:

Пример 4.

На жел - том, на мел - ком пес; ке, на при-кру-теньком бе-реж-ке.

Как мы видим, в музыкальных строках сохраняется то же слововое соотношение сегментов (2+3+3) и пятидольный размер в среднем сегменте начальной фразы. Но модифицированы: ритм анакрузы (античный хорей вместо античного ямба); ее размер во второй строке ($\frac{2}{8}$ вместо $\frac{3}{8}$), и размеры среднего сегмента во второй строке ($\frac{3}{8}$) и обеих клаузул (в первой строке — $\frac{4}{8}$, во второй — $\frac{6}{8}$).

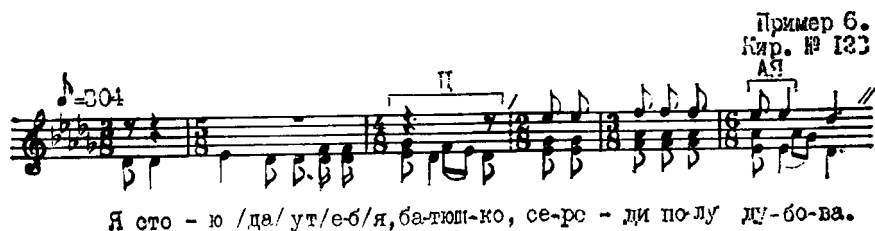
Основой первой строки является ритмоформула, соответствующая шестому виду восьмисложного периода. Во второй строке находят выражение черты, характерные для пятого вида (пример 2), но ритм суммирования его клаузулы заменен иной формой ритма. В клаузуле первой строки централизованная синкопа четырехдольного размера, в клаузуле второй — античный ямб.

¹ По напеву данная песня отличается от другой, бытующей с этими же словами и являющейся одним из распространенных образцов свадебного пригласа Верхнекамского района (см. пример 1). Последний не содержит синкопированной ритмики.

Этот же напев исполняется и с другим текстом: «Ох вы, девушки, девушки». На основе того же ритма, но с другой мелодией поется песня «Уж ты винная ягодка».



На втором этапе свадебного обряда в Верхнекамском и Афанасьевском районах исполняется другой типовой напев, который приводим ниже.



В первой его строке сочетаются признаки первого вида основной формулы (ритм анакрузы), шестого (ритм клаузулы) и их обоих (пятидольность среднего сегмента первой строки). Сохраняется уже знакомое нам слоговое соотношение сегментов 2+3+3.

Основа второй строки — пятый вид ритмоформулы, в которой изменен ритм клаузулы. Синкопированность представлена в анакрузе начальной строки (античный ямба) и клаузулах обеих строк (централизованная синкопа и античный ямба).

Этот же напев исполняется со следующими текстами: «Ох ты свашенька, свашенька», «Отдавала государыня», «Прокатись, моя красота». В последнем напеве несколько изменяется ритм среднего сегмента первой строки. Отметим также в анакрузе замену античного ямба античным хореем:



На этой же ритмической основе, но с другой мелодией звучит песня «Бела, бела умылася» (Кен. № 44). Изменение начальной

ритмики напева приводит к появлению централизованной синкопы вместо античных ямба и хорей в предыдущих примерах.

Пример 8.

Кен. № 44



Более ощутимы модификации в ритмосхеме песни «Ты труба ли трубонька».

Пример 9.

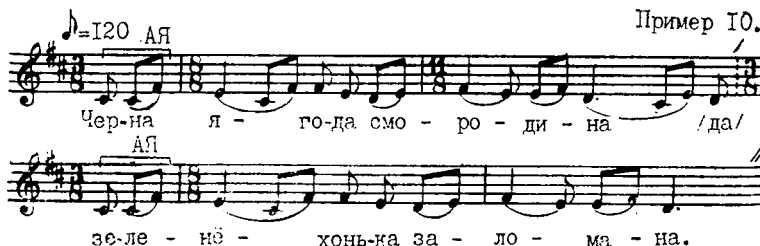
Кен. № 42



Обращает на себя внимание насыщенность напева синкопированными фигурами: античный ямб в анакрузах и клаузулах обеих строк и во второй половине среднего сегмента заключительной строки.

В свадебном обряде Кикнурского района (среднее Повятье) представлены три типовых напева. С одним из этих напевов, который связан с первым этапом свадьбы, исполняются тексты «Черна ягода смородина», «Уж ты елочка, сосеночка», «Ты бела, бела березонька».

Пример 10.



Соотношение длительностей трех сегментов первой строки напева таково, что третий суммирует два первых ($\frac{3}{8} + \frac{8}{8} = \frac{11}{8}$). Во второй строке суммирование заменено повторностью ($\frac{3}{8} + \frac{8}{8} + \frac{8}{8}$), выступающей здесь как уравнивающее, стабилизирующее регулярность композиционное средство, столь важное в условиях ши-

око представленной иррегулярности. Синкопированность (античный ямб) отмечена нами в анакрузах обеих строк.

Приведенный поэтический текст «Черна ягода смородина» звучит в ряде сел среднего Повяття с другой мелодией.

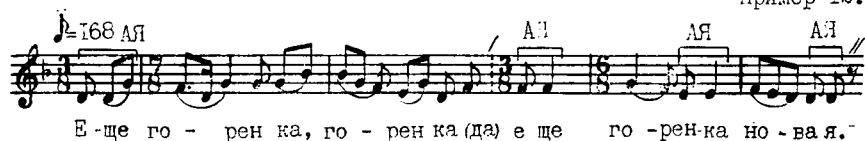
Пример II.



Ритмоформулы обоих напевов (прим. 10, 11) однотипны. Главное отличие состоит в протяженности первой доли среднего сегмента.

В том же Кикнурском районе на втором этапе свадьбы звучат два других типовых напева. Ритмосхема первого, наиболее распространенного из них (на этот напев исполняется песня «Уж ты друженька, друженька»), такова:

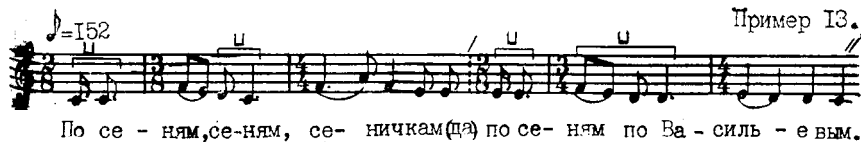
Пример 12.



Сравнение ритма приведенного типового напева с первым видом ритмоформулы выявляет: 1) тождество синкопированной анакрузы; 2) изменение второго сегмента в результате растянутости его первого слога (звука); 3) растянутость первого слога клаузул приведенного типового напева.

Другой типовой напев кикнурской свадьбы, исполняющийся на втором этапе, — следующий.¹

Пример 13.



Ритм этого напева — модификация ритмоформулы первого вида. Античный ямб анакрузы обострен и превращен здесь в обращенный пунктирный ритм (П). В среднем сегменте продление последней четверти изменяет размер такта пять восьмых на три чет-

¹ Ритм анакрузы 1:3 можно рассматривать как обращенный пунктирный ритм 3:1, как его противодвижение. Имея в виду обозначение пунктирного ритма буквой П, можно обозначить обращенный ритм этой же буквой, но перевернутой: П.

верти; также продление первой доли клаузулы приводит к изменению тактового размера три четверти на четыре четверти. Слоговые соотношения сегментов укладываются в неоднократно встречавшуюся нам формулу 2+3+3. Следует отметить насыщенность напева синкопами типа обращенного пунктирного ритма в анакрузе и среднем сегменте каждой строки.

На этот же типовой напев исполняется песня «Уж ты, травонька, травонька». Ритмические модификации приведенного типового напева обнаруживаются в ряде песен, каждая из которых обладает особой мелодией.¹

♩=152

АЯ АЯ АЯ

а) Что по мо-рю, мо-рю си - не - му (да) по си -

АЯ

- ню мо - рю по Хва - лын - ско - му (да).

Пример 14.

♩=232

АЯ АЯ

б) Что кра - сён, кра-сён се - годняш-ний день,

АЯ

ве - се - ле - е Пет - ро - ва дня.

♩=136

АЯ АЯ

в) Пол на го-рен-ка кня - зей. и бо - яр (да)

АЯ АЯ

все пол - ным о-на пол - не - шень-ка (да.)

¹ Кроме приведенных в примере 14, к этой группе относятся песни «Все по морю-то, по Белому», «Ой, лебедушка шла», «Ой ты, сокол, соколи сын».

Из предшествующего изложения следует, что на втором этапе свадьбы наблюдается большее разнообразие и большее количество вариантов музыкально-ритмических структур. Можно предположить, что это обусловлено широким эмоциональным спектром второй части свадебного обряда. Изучение этого вопроса требует выхода за пределы анализа ритмических закономерностей на уровне широкого комплексного исследования, что не входит в задачи данной статьи.

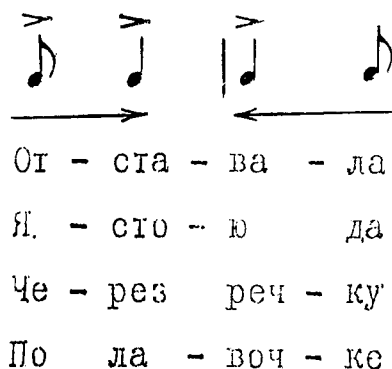
Сопоставим: 1) ритмический инвариант, 2) основанные на нем ритмоформулы и 3) музыкальные ритмы песен. В соотношении этих трех ступеней исследования выявляется увеличение количества синкоп, особенно значительное в самих песнях. Если количество синкоп уменьшается в типовых ритмоформулах, то это объясняется абстрагированием от единичных, индивидуальных признаков реально существующих напевов. Возвращаясь к последним от обобщенных ритмоформул, мы естественно наблюдаем возрастающее значение синкопирования как одного из действенных средств индивидуализации песен, что наглядно проявляется в рассматриваемых далее примерах. При этом мы не должны упускать из виду типичность применения синкоп в различных звеньях песенных структур, их роль в формообразовании песен.

Родственность синкопированного ритма стопы античного ямба (АЯ) и обращенного пунктирного ритма (П) проявляется в их общей позиции в структуре стиха — в анакрузе. В синкопе обращенного пунктирного ритма можно усмотреть сочетание стремительного ритмического движения с его заторможенностью, редкое по быстроте последования двух акцентированных звуков, их отделенность от дальнейшего мелодического развертывания. Все это, по-видимому, обеспечивает ударность анакрузы, инициативную импульсивность исходного интонационного «ядра». То же сказывается и в характере синкопы античного ямба, хотя и в несколько смягченном виде, что, естественно, объясняется более спокойным ритмом (1:2 вместо 1:3).

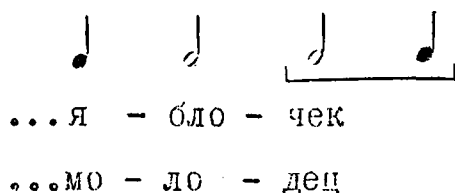
Типично также появление этих двух видов синкопированного ритма в клаузулах. Тем самым в ряде случаев возникает арка (по терминологии Б. Асафьева), окаймляющая структуру напева. Кроме того, приостановленность движения на последнем звуке синкопической фигуры (в клаузуле или перед ней) соответствует одному из характерных признаков завершенности движения — его замедлению. Все это немаловажно для формообразования напева, особенно в первом его проведении, при всей текучести перехода от одного проведения к следующему. Поскольку клаузула одного проведения непосредственно переходит к анакрузе следующего, это может создавать сомкнутую периодичность двух звеньев, что способствует кристаллизации как формы напева, так и его процессуальной непрерывности (в своего рода круговом движении песни).

Формообразующая роль синкопы отмеченного типа сказывается

ся и в том, что зачастую она как бы вызывает после себя ответные ритмы. В ряде песен после ритма 1:2 (стопа античного ямба) следует ритм 2:1 (стопа античного хорей). В результате возникает сбалансированная по протяженности двух своих частей осевая симметрия.¹ Приведем примеры. В самом начале песен «Отставала лебедушка», «Я стою да у тя, батюшко», «Через речку рябинушка лежала» и в окончании песни «Прокатись, моя красота» встречается (в сочетании с различными мелодическими линиями) следующая ритмическая фигура:



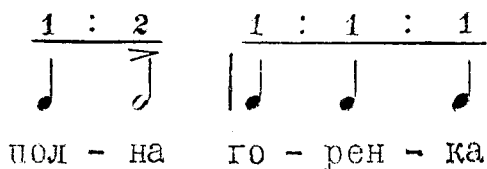
Подчас четырем звукам этой симметричной ритмической фигуры соответствуют три слога с распевом двух последних звуков на третий слог. Таковы, например, клаузулы второй — четвертой строк песни «Уж ты, винная ягодка»:



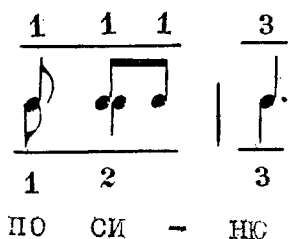
Иногда симметрия напева (1:2:2:1) синхронна слогоритмическому суммированию (1:2:3). Можно предположить, что характерное для русских народных песен стремление к мелодическому разветвлению подкрепляется, стимулируется стремлением к музыкально-ритмической симметрии.

¹ В данной работе мы используем термин «симметрия» в том понимании «зеркальной симметрии», которое встречается в книге: *Холопова В. Музыкальный ритм*. М., 1980, с. 18, 19. Центр симметрии может быть представлен самостоятельным звеном (*ab c ba*). Один из существенных признаков симметрии — сходство крайних элементов. Поэтому принято определять структуру типа *ABA* как трехчастную симметрию, хотя третья часть отнюдь не представляет собой противодвижение (ракоход) первой.

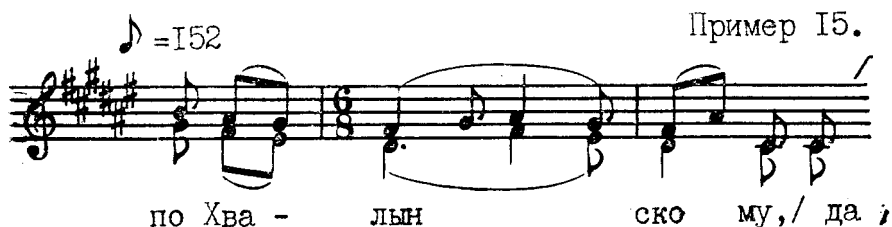
Тенденция мелодического развертывания-распевания во многих случаях усложняет и преодолевает точную ритмическую симметрию напева, сохраняя сбалансированность, присущую последовательности 1:2:2:1, но видоизменяя ее. Такова сбалансированность в песне «Полна горенка князей и бояр» (см. пример 14а).



Приведем начало второй строки песни «Что по морю, морю си-нему», где в двух нижних голосах выдерживается синкопированный ритм стопы античного ямба (1:2), а верхний голос изложен в равных длительностях (1:1:1); сбалансированность достигается посредством суммирования (см. пример 14а):

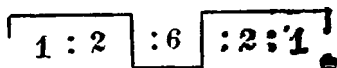


В той же песне примечателен следующий фрагмент.



Слоговой ритм анакрузы соответствует синкопированному ритму стопы античного ямба, но мелодическое движение изложено равными длительностями. В балансирующем «противовесе» — следующих трех долях — верхний голос содержит зеркальный по отношению к стопе античного ямба ритм 2:1 (античный хорей), а нижний голос — суммирование (1:2:3). Распевность не ограничена сбалансированной симметрией слогового ритма затакта и музыкального ритма следующих трех долей, но проявляется далее, за-

хватывая сегмент в шесть восьмых, после которого следует два последних слога распеваемого слова «Хвалынскому». В ритмическом отношении интонирование двух этих слогов симметрично по отношению к интонированию двух первых слогов этого фрагмента (1:2 и 2:1). Синкопированный ритм выполняет свою роль инициативно-го импульса во всем распеве, сложное развертывание которого эту роль маскирует. Симметрия всего приведенного фрагмента такова, что шестидольный сегмент, внутренне периодический (музыкальный ритм 2:1:2:1), образует центр этой симметрии¹:



Как мы видим, наряду с осевой симметрией, основанной на особом значении мыслимой централизованной цезуры, встречается симметрия со звучащим центром.

Еще один пример из песни «По сениям, сениям», где крайние части симметрии периодичны по отношению друг к другу:

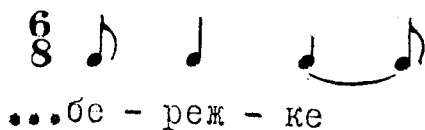


Интенсивно проявляющаяся тенденция к установлению симметричных соотношений обязывает заново взглянуть на централизованную синкопу четырехдольного такта (Ц). В ней можно усмотреть не только «поглощение» третьей относительно сильной доли, но и симметричную централизацию. Достаточно явное отличие централизованных синкоп от синкоп, образующихся на основе стопы античного ямба, делает примечательным их взаимозаменяемость. Так, в песне «На желтым, на мелким песке» (пример 4) в клаузуле первой строки появляется централизованная синкопа:



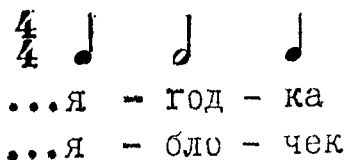
¹ Попутно обратим внимание на симметрию мелодического движения верхнего голоса, нисходящего от «ля-диез» к «фа-диез» и от этого «фа-диез» поднимающегося к «ля-диез». Несколько измененное повторение этой симметрии создает волнообразную периодичность мелодической линии.

В клаузуле второй строки — античный ямб:



Такая взаимозаменяемость обусловлена тем, что эти и другие виды синкоп можно рассматривать как проявления одного из существенных начал — иррегулярного ритма, в отличие от сбалансированных структур, симметрий, суммирования и т. п., воплощающих другое начало ритма — его регулярность.

Возвращаясь к рассмотрению централизованной синкопы, укажем на клаузулы первой и третьей строк песни «Уж ты винная ягодка» (пример 5):



Обратим особое внимание на те случаи многоголосного изложения, где централизованная синкопа одного из голосов сочетается с равномерным движением другого. Так построена клаузула первой строки песни «Я стою да у тя, батюшко» (пример 6):



В нижнем голосе — централизованная синкопа. Синкопированный характер нижнего голоса сказывается и на интонировании слова, где вслед за слогом, приходящимся на сильную долю, особо выделяется слог, распеваемый синкопированно. Подобное выделение неминуемо и в верхнем голосе благодаря распеву двух центральных восьмых на этот же слог, синхронному с синкопированной четвертью. В результате возникает своего рода слоговая синкопа интонируемого поэтического текста, отчетливо вы-

являемая в слогоритмической формуле, соответствующей ритму нижнего голоса:



оа - тѹш - ке

Тенденция к слоговому синкопированию есть и в клаузуле песни «На желтым, на мелким песке», где в равномерном движении четырех восьмых четырехдольной клаузулы две центральных восьмых распеваются на один слог (пример 4):



То же соотношение — в двухголосном изложении клаузулы третьей строки. Отпечаток синкопированности ложится, как правило, на второй слог в слогоритмическом отношении 1:2 (античный ямб) при условии ударности первой нормативно сильной доли.

При сложном взаимодействии ритмов напева и стиха, их координации и все же немалой самостоятельности, такое характерное явление ритма напева, как синкопирование, не проходит бесследно и для ритма поэтического текста, что, в частности, сказывается в явлении слоговой синкопы.

Соотношение ритмов напева и поэтического текста, неразрывно связанное с дыханием музыкального и словесного интонирования, отмечено в асафьевском толковании ритма как «конструирующего, но тесно слитого с элементами музыки принципа «дыхания» и закономерности движения»¹. Что касается «конструирующего» значения ритма, то мы оцениваем соотношение острой характерности синкоп и их уравнивающих структур симметрий, суммирования и т. п., как проявление двух начал ритма — противоположно направленных, но взаимодополняющих: иррегулярного и регулярного.

Г. В. Лёбкова

ГУСЕЛЬНАЯ ИГРА ДРЕВНЕЙ РУСИ

Находки Новгородской археологической экспедиции 50—70-х годов — средневековые музыкальные инструменты — являются бесценными памятниками древнерусской культуры. В результате реконструкции, которая проводилась сотрудником археологичес-

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. I—II, М., 1971, с. 311.

кой экспедиции В. И. Поветкиным, полностью воссозданы внешний вид и акустические свойства гуслей, гудков, сопелей XI—XIV вв.¹

Есть ли возможность вернуть инструментам «речь», хотя бы в общих чертах представить их живое звучание? В области музыкально-этнографической науки возникает цепь проблем, связанных с функцией, сферой бытования средневековых музыкальных инструментов, их местом в традиционной народной культуре.

В данной статье будут затронуты лишь некоторые вопросы, касающиеся гуслей и искусства гусельной игры.²

Благодаря активной полевой работе последних лет по изучению народной музыкальной культуры Псковской области, фольклорными экспедициями Ленинградской консерватории собрана уникальная коллекция, дающая наиболее полное представление о народной гусельной традиции.³ Сопоставим известные исторические свидетельства XI—XVI вв. о формах бытования гуслей с данными фольклорных экспедиций и на этой основе попытаемся частично восстановить незафиксированный в исторических хрониках репертуар древнерусских гусяров.

Гусельный репертуар, распространенный в современной народной исполнительской практике, многослоен. По характерной гомофонно-гармонической фактуре изложения, наличию признаков мажоро-минорной ладовой организации, по особенностям композиционного строения легко определяется более поздний репертуарный слой (конец XIX—XX вв.): «Златые горы», «Светит месяц», «Коробейники» и др. В таком же стиле на гусях исполняются деревенские романсы, массовые песни. С появлением этого репертуарного слоя связано включение в народный музыкальный быт многострунных усовершенствованных инструментов, цитр.

Своеобразную группу составляют танцевальные наигрыши: Полька, Ту-степ, Краковяк, Па-д'эспань и др. Народные музыканты разделяют понятия «танец» и «пляска». Если пляска издавна бытовала в деревне, то танец и танцевальные наигрыши проникают в крестьянскую культурную среду в основном в первой половине XX в. Определяющей особенностью танцевальных наигрышей служит мерная «квадратность» структурных единиц формы (по четыре такта) и, в некоторых случаях, трехдольность размера.

Отделив эти два более поздних пласта инструментальной музыки, обратимся к традиционным формам народной музыкальной культуры.

¹ Поветкин В. Новгородские гудки и гусли (опыт комплексного исследования). — В кн.: Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода. М., 1982, с. 295—332.

² Многоплановое исследование в этой области осуществляется под руководством А. М. Мехнецова в Лаборатории народного музыкального творчества ЛОЛГК. Автор настоящей статьи опирается на ряд методических положений и результатов систематизации экспедиционных материалов, полученных в ходе этого исследования.

³ В экспедиционном фонде ЛОЛГК на сентябрь 1984 г. содержится более 500 записей гусельной игры от 35 гусяров.

Ранний слой гусельного репертуара поразительно богат: это наигрыши под пляску, под припевки, под проходку. Среди них такие общераспространенные наигрыши, как Камаринский, Барыня, Малороссийский, Казачок, и специфически местные: Горбатый, Долгой, Трепак, Новоржевка, Синерецкий. Каждая игра предполагает особую форму хореографического движения и своеобразную группу припевок. Таким образом, в традиционном музыкальном быту гусли функционируют как участники синкретического действия, в котором соединяются пляска, пение и звучание инструмента. Уже этот факт свидетельствует о глубоких корнях народного искусства гусельной игры.

Большую ценность представляют документы, в которых гусли упоминаются совместно с пляской в описании народных праздников, обрядов.

В «Повести временных лет» под 1068 годом читаем: «...дьявол лстить и другими нравы, всячьскими лестьми превабляя ны от бога, трубами и скоморохы, гуслыми и русальи. Видим бо игрища утолочена, и людей много множество на них, яко упихати начнуть друг друга».¹

Изображение гусяра, сопровождающего игрой на гусях пляску женщины во время русалий (Купальских обрядов), находим на brasлетах XII в., конца XII — первой трети XIII вв.²

В Пскове, в канун рождения св. Иоанна Предтечи «...во святую ту нош, мало не весь град взматется и взбесится, бубны и сопели, и гудением струнным, и всякими неподобными играми сотонинскими, плесканием и плясанием... стучат бубны и глас сопелей и гудут струны, женам же и девам плескание и плясание и главам их наживание... и хребтом их вихляние, и ногам их скакание и топтание...» (1505 г.).³

Следует подчеркнуть, что в XI—XVI веках отличительные особенности культуры широких слоев населения русского города и деревни не были столь значительны, как, например, в XVIII, XIX веках. Общность системы праздников, обрядов свадебного цикла, основных форм музыкального быта, музыкального инструментария позволяет говорить о единой жанровой системе, едином репертуаре в средневековом искусстве одной этнической группы.⁴ Как показывают музыкально-этнографические материалы фольклорных экспедиций, характерные формы многовековой народной музыкальной традиции сохранились до наших дней в культурной среде русской деревни.

Сравним изложенное выше описание праздника в г. Пскове 1505 г. с данными фольклорной экспедиции 1984 г. о ярмарках

¹ Повесть временных лет. Ч. I. М.—Л., 1959, с. 114.

² Рыбаков Б. Русское прикладное искусство X—XII веков. Л., 1970, с. 106—110.

³ Дополнения к Актам историческим, собранные и изданные Археографической комиссией. Т. I. Спб., 1946. — Цит. по кн.: Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975, с. 248.

⁴ См., например: Рабинович М. Очерки этнографии русского феодального города. М., 1978, гл. I.

(«ярманках»), проходивших в Псковской области во время летних праздников.

В деревню собиралась вся округа. «Вулицы ломилися — столько народу... Пройти негде, народу — миллион!»¹ Всеобщее гуляние, выбор невест, игры, пение, пляски, кулачные бои составляли основную программу ярмарочных увеселений. Непременными участниками народного праздника были музыкальные инструменты: гармони, балалайки, гусли. «Идем артелью. Кто хвище, кто пляше, кто в ладоши щёлкат... Под Долгова (местный наигрыш) песни пели по ярманкам. Ты идешь, играешь, а тут семнадцать мальцев песни поют!»² Здесь на гулянье использовался весь репертуарный запас, в ход шли и многообразные плясовые наигрыши, и игра «по деревне», «под песни».

В псковских деревнях гусяр — желанный гость на праздничном пиру, на свадьбе, на супрядках и на субботниках. Возможно, в былые времена игра на гусях была обязательным элементом свадебного обряда. Не случайно гусельцы часто упоминаются в свадебных песнях различных областей России (жених утешает игрой на гусях свою суженную), в былинах искусные гусяры — Добрыня Никитич, Ставр Годинович, Садко (в некоторых версиях) — играют на свадебном пиру.

По материалам экспедиций, на свадьбе звучали те же наигрыши, что и на гуляньях, вечерках. Гусли включались в самый разгар общего веселья под пляску, припевки. Видимо, так было и раньше. Например, в рукописи Новгородской Софийской библиотеки конца XV века «гудьба» как звучание струнных инструментов упоминается в свадебном действе рядом с пляской и пением «песен бесовских»: «...Не подобает хрьстьяном в пирех и на свадьбах бесовских игр играти, аще ли то не брак наречется, а идолослужение, иже суть плясба, гоудьба, песни бесовския, сопели, боубьни и вся жертва идольска...»³

Наибольшее количество сведений о репертуаре гусяра-скомороха на княжеском пиру или пиру свадебном содержится в былинах. А. С. Фаминцын, изучая былинные описания игры «старинных певцов-гусельщиков», приходит к выводу, что главное содержание «игры великой» составляли «чудные рассказы про далекие места [...], про старые времена и про нынешни и про все времена даселюшни, про странствия и подвиги богатырей (позже — про деяния князей, царей), про собственное рождение, собственные разъезды и похождения певца в далекой чужбине, величание и славление князей и бояр от старого до малого».⁴

Столь многообразный репертуар, видимо, был достоянием профессиональных скоморохов, прославленных княжеских музыкантов, о которых хвалебно отзываются авторы древнерусских рукописных

¹ Экспедиционные материалы ЛОЛГК, РФ № 136/1551, 1550.

² Экспедиционные материалы ЛОЛГК, РФ № 136/1551.

³ Цит. по кн.: Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975, с. 245.

⁴ Фаминцын А. Скоморохи на Руси. Спб., 1889, с. 49.

памятников («Слово о полку Игореве», «Слово о Задонщине»): «...похвалим вьщаго Бояна, гораздо гудца в Киеве. Тот бо вьщий Боян воскладоша гораздыя своя персты на живыя струны, пояше руским князем славы: первую славу великому князю Киевскому Игорю Рюриковичю, вторую — великому князю Владимиру Святославовичю Киевскому, третью — великому князю Ярославу Володимировичю». ¹ Естественно, что, будучи достоянием определенного круга людей, приближенных к князю, высокое искусство гусляров-профессионалов безвозвратно ушло.

Сохранились лишь упоминания о возможной форме эпического повествования с сопровождением гуслей. «Здесь (в Ладогe) мы слышали первую русскую музыку, а именно: в полдень 23-го с. м. (июля, 1634 г.), когда мы сидели за столом, явились двое русских с лютнею (домрой — по версии К. Верткова, гуслями — по версии А. С. Фаминцына) и скрипкою (гудком), чтобы позабавить господ (послов). Они пели и играли про великого государя и царя Михаила Федоровича», ² — из воспоминаний Адама Олеария. В книге А. С. Фаминцына «Гусли — русский народный музыкальный инструмент» приводится свидетельство Трофима Ананьева о том, что на гуслях исполнялись «дьяцкие», т. е. духовные песни. «Сам же он таковых сыграть не сумел». ³

Общее звено между распространенным в народной исполнительской практике гусельным репертуаром и игрою гусельщиков-скоморохов составляют наигрыши плясовые, «игра веселая», заставляющая плясать царя морского и все царство подводное, князя Владимира и всех пирующих с ним:

«Игра-то всё Добрыня по-веселому,
Как все оны затым тут розскакались,
Как все оны затым ведь росплясались,
А скачут-пляшут все промежу собой». ⁴

«Стал он (Садко) в гусёлышки поигрывать [...],
Стал царь Водяник поскакивать,
А царица Водяница поплясывать,
Красныя девки хоробыды водят,
А мелкая четь в присядку пошла». ⁵

Из воспоминаний Адама Олеария известно, что плясовые наигрыши были существенной частью репертуара бродячих скоморохов. Можем ли мы говорить о принадлежности некоторых плясовых

¹ Задонщина. — В кн.: «Изборник» (сборник произведений литературы Древней Руси). М., 1969, с. 382.

² Адам Олеарий. Описание путешествия в Москву и через Москву в Персию и обратно. СПб., 1906, с. 18. — Цит. по кн.: Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975, с. 271.

³ Фаминцын А. Гусли — русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890, с. 74.

⁴ Гильфердинг А. Онежские былины. СПб. 1873, с. 250.

⁵ Новгородские былины. М., 1978, с. 186.

наигрышей, распространенных в современной народной инструментальной практике, традициям, восходящим к летописным временам? Ключ к раскрытию этой проблемы был найден при изучении напевов скоморошин-небылиц в сопоставлении с ритмо-интонационной основой народных плясовых наигрышей. Общность ведущих музыкально-стилевых показателей свидетельствует о том, что исполнение скоморошин исконно принадлежало плясовому действу, сопровождаемому инструментальным (гусельным) наигрышем. Примеры подобной формы народного исполнительства представлены в псковской коллекции Лаборатории народного творчества ЛОЛГК: запись небылицы в сопровождении наигрыша на гармонии, небылицы с имитацией инструментального наигрыша голосом («под язык») ¹:

♩ = 140 Пример I

Ты-ры-ли-на ты-ры-ды-ры-ли-на ты-ры-ды-ры-ли-на -на, ты-ры-ли-на
 ты-ры-ли-ли-на ты-ры-ли-ли-на -на, ты-ры-ли-на ты-ри-ли-ли-на
 ты-ри-ли-ли-на -на. Мо-я ба-ры ня не-веж-ли-ва-
 я, да на свинь-и ко-бед-не ез-жи-ва-ла, да на ба-
 -ра-не се-но ка-ши-ва-ла, на по-ро-сён-ке до-мой
 ва-жи-ва-ла, а как жу-рав же-ре-бён-ка же-ре-
 -бил, же-ре-бё-но чек я-ич-ко по-ло-жил...

Описание возможной формы исполнения скоморошины в сопровождении гуслей находим в литературных памятниках Древней Руси, былинах. Кирилл Туровский в XII веке порицал «иже басни бають и в гусли гудуть». ² В одной из былин Добрыня на княжеском пиру играет на гуслях и припевает:

¹ Экспедиционный фонд Лаборатории народного музыкального творчества ЛОЛГК. № 1577/31. В расшифровке учтены два варианта записи.

² Цит. по кн.: Фаминцын А. Скоморохи на Руси. Спб., 1889, с. 41.

«Уж вы гусли мои, ой, гусли звонкие,
Заиграйте-ко мне, ой, песню новую,
Ну иде ж то было, ой, в поле видано,
В поле видано, ой, в море слыхано,
По чистом полю, ой, корабли бежат,
По синём-то морю, ой, пожары горят,
От живого мужа, ай, жена замуж идет».¹

В архангельских былинах встречаем описание гусельной игры Алеши Поповича:


«Он сидел-то на печьки да на мурафцятой;
Он играл-то во гусли да ярофцятыя;
Да и сам-то Олëshенька-то надсмехаицсэ
Да нат тем нат Тугарином Змеёвицём...»

Далее следует типичный для скоморошин аллегорический текст:

«Ище ю нас-то у дядюшки была корова старая;
Да и охоця корова да по поварням ходить,
Да и охоця корова ёловину исть;
Да ёловины корова да обожораласе.
Да тебе-то, Тугарин, будёт така же смерть».²

Соответственно меняется и ритмика былинного стиха.³ Появляются такие показательные элементы плясовой ритмики, как равномерная акцентность и характерное ритмическое четырехсложное звено. Для сравнения приведем схемы стиховой ритмики различных строк быliny:

а) 
Да над тем над Ту-га-рином Зме-е-ви-чем

б) 
и о - хо - ча ко-ро-ва да по по-вар-ням хо-дить

¹ Быliny. Русский музыкальный эпос. Сост. Б. Добровольский, В. Коргузалов. М., 1981, с. 406. В оригинале каждая строка текста повторяется.

² Григорьев А. Архангельские быliny и исторические песни. Т. 3. Спб. 1910, с. 153.

³ Записи напева быliny не существует. По нашему предложению, при исполнении данного фрагмента и напев быliny менялся на характерный плясовой напев скоморошины, подобно тому, как в других повествовательных жанрах используются отрывки песенных форм.

Подобная ритмическая основа встречается, например, в плясовой песне:



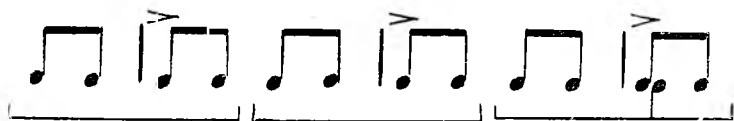
Звено из четырех одномерных ритмических единиц с акцентом на третьей, реже на первой единице, действующее на уровне ритмического пульса, генетически связано с ритмикой традиционной русской пляски — ритмом приставного шага.¹

Известно, что цепочки из четырехсложных ритмических звеньев лежат в основе подавляющей части напевов плясовых песен, свадебных припевов, исполняемых с пляской.² В области инструментальной музыки действует тот же принцип построения единицы периодичности на основе соединения четырехсложных ритмических групп. В итоге анализа ритмической организации традиционных инструментальных наигрышей получены многообразные варианты ритмоформулы наигрыша, представляющие собой, в частности:

а) цепь из двух звеньев — наигрыш Барыня, Русского, Кружка



б) цепь из трех звеньев — наигрыш Камаринского, Русского



Подобные ритмоформулы нередко встречаются в напевах скомо-рошин, песен, связанных с пляской (или их композиционного фраг-мента). Приведем несколько песенных примеров (см. таблицу I³).

¹ Об основополагающей роли ритма плясового шага в ритмической органи-зации напевов плясовых песен см.: Руднева А. Курские танки и карагоды. М., 1975.

² См., например: Народные песни Ленинградской области Старинная свадь-ба Сланцевского района. Сост. А. Мехнецов, Е. Мельник. Л., 1985, с. 6.

³ а) Сборник Кириши Данилова. Древние российские стихотворения, со-бранные Киришю Даниловым. 2 изд. М., 1977, с. 354.

б) Котикова Н. Народные песни Псковской области. М., 1966, с. 200.

в) «Гдовская старина». Русские народные песни и наигрыши Гдовского района. Сост. Н. Котикова. Л., 1962, с. 29.

г) Экспедиционный фонд ЛОЛГК, № 1737/4.

Таблица I



- а) А стать по-чи-тать
б) Крукса, крукса воро - бей
в) А ду-ду, ду-ду, ду-ду
г) И свадь - ба у нас

- скоморошина
- игровая, хороводная
- шуточная
- плясовая припевка



- д) В(о) столном Но-ве-го - ро - де
е) А как жу-рав же-ре-бён-ка же-ре-бил
ж) А я рё — доч — ку спо-тя-ну
з) В нас И - ванушка ко - сил, ко - сил

- скоморошина
- скоморошина
- игровая, хороводная
- свадебная, вечерочная
припевка

В большинстве случаев не только ритмика, но и мелодический контур скоморошины, плясовой песни и инструментального наигрыша оказываются близки друг другу.¹

Следует подчеркнуть, что в основе традиционного плясового наигрыша обычно лежит постоянное повторение одного интонационно-ритмического периода (по протяженности соответствующего ритмоформулы наигрыша), мелодический контур которого вариантно изменяется, порой полностью растворяется в общей звуковой массе, иногда проявляется в напеве припевки, исполняемой голосом. Ниже приводится наигрыш Камаринского на 9-струнных гусях; ведущий интонационный стержень наигрыша выделен из фактуры и вынесен на отдельный нотоносец.²

О важности интонационной основы наигрыша, о ее роли в исторической жизни традиции инструментальной игры свидетельствуют высказывания народных музыкантов:

«Заиграют какую игру, так я на язык яну поймаю и бегу учить» (Романов Е. Ф. — гармонист).

д) Сборник Кириши Данилова ..., с. 230.

е) Экспедиционный фонд ЛОЛГК, № 1577/31.

ж) Экспедиционный фонд ЛОЛГК, № 1195/4.

з) Котикова Н. Народные песни Псковской области ..., с. 200.

¹ Сходство напевов скоморошины и инструментальных наигрышей отмечают и исследователи эпических жанров русского фольклора. См., например: Былины. Русский музыкальный эпос ..., с. 495. Отметим также близость по ритмическим и интонационным показателям представленных в названном сборнике вариантов «Былины о птицах» наигрышу «Тимоны».

² Экспедиционный фонд ЛОЛГК, № 1533/3.

«Ловил мотив и согласно мотива учился играть в детстве... Все играется по мотиву. Раз мотиву не знаю, играть не буду» (Ильин А. И. — гуслиар).¹



Поразительно верно этот метод запечатлен в былине о Добрыне:

«Во гуселышки играет во яровчатые,
Струнку к струнке натягивает,
Наигрыш по голосу налаживает,
По звончатым струночкам поваживает...»²

«Мотив» объединяет в себе основные типологические характеристики наигрыша: ритмоформулу, интонационный контур и связанное с ними структурное членение наигрыша.

Особенности мелодического языка плясовых «мотивов» (ладовая характеристика, попевочное строение) свидетельствуют об их вокально-интонационной природе. В основе ладовой организации лежат диатонические узкообъемные ладовые системы с центральным опорным тоном; в развернутых «мотивах» появляются дополнительные ладовые опоры (на кварту вниз или вверх). В некоторых случаях сохраняется свойственный для декламационной манеры интонирования ниспадающий мелодический контур (см., например, «мотив» Камаринского).

Если при характеристике метроритмической организации «мо-

¹ Экспедиционные материалы ЛОЛГК, РФ № 145/1598.

² Авенариус В. Книга былин. Изд. 3. Спб., 1885, с. 62.

тива» мы исходили прежде всего из специфики ритма плясового шага, то интонационную основу «мотива» мы возводим к напевам плясовых песен, припевов, в мелодической сфере которых зарождается, вырабатывается «голос» наигрыша. Точно так же композиционная периодичность наигрыша отражает закономерности стихового строения песенной формы.

Напевы плясовых песен, припевов, скоморошин соотносятся с обобщенной ритмо-интонационной основой наигрыша как варианты одного плясового «мотива»¹

Таблица 2

«мотив» наигрыша Барыня:

скоморошина:
А стать по-чи-тать...
игровая, хороводная:
Крук-са, крук-са во-ро-бей...
шуточная:
А ду - ду, ду ду, ду ду...
плясовая припевка:
И свадь - ба у нас...

«мотив» наигрыша Камаринский:

скоморошина:
Во стол-ном Но-ве- го - ро - де...
скоморошина:
... А как жу-рав-же-ре-бён-ка же-ребил...
игровая, хороводная:
... А я рё - доч - ку спотя-ну...
свадебная, вечёрочная припевка:
В нас И-ва-нуш-ка ко-сил, ко - сил...

«Мотивы» плясовых наигрышей, при их кажущейся на первый взгляд схематичности, обнаруживают удивительную подвижность интонационно-ритмических показателей, способность к вариантно-му развитию. Это свойство, с одной стороны, обеспечивает динамику развертывания музыкальной формы каждого отдельного наигрыша, с другой стороны, позволяет использовать при его исполнении музыкальные инструменты с различными техническими возможностями. Следовательно, традиционные плясовые наигрыши, хоть и с меньшим количеством призывков и подголосков, легко могут быть исполнены на пяти-, шестиструнных гуслях, строй которых включает основной звукоряд ведущего голоса наигрыша. Воссоздание яркого, богатого импровизацией, наполненного звучания, столь характерного для традиционного народного искусства гу-

¹ Сведения об источниках см. на с. 97. Для удобства нотные образцы выписаны на одном звуковысотном уровне, выдержана единая метро-ритмическая группировка.

сельной игры, возможно в ансамблевом исполнении наигрыша с участием других инструментов (гудка, сопелей).

Исполнительская практика современных народных музыкантов (записи плясовых наигрышей на инструментах с небольшим диапазоном, в том числе и на гусях — «игра на шесть струн»), опыт использования инструментов, восстановленных по археологическим образцам, в концертной деятельности фольклорного ансамбля ЛОЛГК доказывают возможность воспроизведения наигрышей рассмотренной группы на археологических инструментах. Своеобразие и яркая характеристичность звучания традиционных плясовых наигрышей на реконструированных древнерусских инструментах (особенно в ансамблевом их сочетании: гусли, гудок, сопели XI—XIV вв.), соответствующее общему характеру музыкально-бытовых сцен, запечатленных в литературных, документальных источниках, подтверждает высказанное предположение.

Итак, в результате сравнительного изучения исторических, этнографических, фольклорных материалов выявляются контуры репертуара, общего для современной народной исполнительской практики и для музыкальной культуры Древней Руси. Как уже отмечалось, его основную часть образуют наигрыши плясовые, связанные со старинными формами народной хореографии, звучащие на народных массовых праздниках, деревенских гуляниях, на свадебном пиру, на вечёрке. Входящие в состав этого репертуара скоморошины позволяют довольно обоснованно датировать время прошлого бытования родственных им наигрышей, распространенных в современной народной инструментальной культуре. Несомненным становится и тот факт, что эти наигрыши звучали на гусях Древнего Новгорода.

ПОДБЛЮДНЫЕ ПЕСНИ БЕЛОЗЕРЬЯ

Публикация А. М. Мехнецова

В 1979—1980 годах на территории Белозерья (Белозерский, Кирилловский, Вашкинский, часть Вытегорского и Бабаевского районов Вологодской области) работали фольклорные экспедиции Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. В экспедициях (руководитель — А. Мехнецов) принимали участие: летом 1979 года студенты ЛГК — Т. Власова, Т. Галкина, И. Дубовикова, А. Захаров, А. Кузнецов, И. Музычук, И. Савелова, М. Сингатулина, А. Сушко, И. Толстикова, Н. Чабанная; выпускники ЛГК — А. Кастров, Е. Мельник, О. Сергеева; звукотехник А. Шепелевский; зимой 1980 года студенты ЛГК — Т. Галкина, А. Захаров, М. Сингатулина, И. Толстикова; сотрудник лаборатории народного музыкального творчества Е. Мельник. В 1983 году работа была продолжена в совместной экспедиции ЛГК, Вологодского педагогического ин-

ститута, Ленинградского научно-методического центра по народному творчеству и культурно-просветительной работе (Н. Попова, Г. Парадовская, А. Захаров).

Одним из крупных достижений проведенных в Белозерье экспедиционных исследований стало выявление хорошо сохранившейся традиции бытования подблюдных песен — специфического жанра русского музыкального фольклора. Своеобразие подблюдных песен определяется строгой обусловленностью их назначения — гадание на предстоящую (в течение года) судьбу. Магия слова, слова интонируемого, произносимого особым способом, образ совершаемых при гадании действий, принцип организации музыкально-поэтического текста, указывают на древнейшие истоки и самого обряда, и подблюдных песен как художественной формы.

Одна из главных особенностей подблюдных песен, выделяющая их в самостоятельную жанровую группу, состоит в том, что смысловая сторона обряда, его магическая направленность возникают в момент исполнения песни — музыкально-поэтический текст является центральным звеном обряда. Другая особенность — в принципах строения музыкально-поэтической формы, которая служит выражению обрядового содержания.

Касаясь закономерностей стиля подблюдных песен Белозерья, отметим, что даже при известной динамичности исторического развития традиций народно-песенной культуры, в сфере музыкально-поэтического языка подблюдных песен сохранились его архаические формы. В основе ладо-интонационного контура напевов — исторически ранние типы музыкального осмысления выразительности речевой интонации (выделение «примарного» тона или выявление функциональности тонов в системе «примарный тон — его интонационная антитеза»). Отсюда — узкообъемные ладовые конструкции подблюдных песен, аналогичные ладовым формам причитаний, некоторых типов календарно-обрядовых песен, былин. Формирующиеся на этой основе попевки обнаруживают свойства типовых мелодических образований, связанных с характером произнесения поэтического текста, с их композиционным значением. В отдельных случаях (напев № 11, д. Петухово) интонационная форма попевки указывает на их связь с образно-смысловым содержанием устойчивых ладо-интонационных комплексов, закрепившихся в других жанрах обрядового фольклора — в календарных песнях (в частности — веснянках), в свадебных.

При определении истоков стиля подблюдных песен большое значение имеет принцип соотношения напева и поэтического текста, восходящий к изначальным законам синкретического искусства. Этот принцип находит выражение в прямой конструктивной зависимости напева и слова, формообразующей роли последнего.

Неустойчивая, подвижная, обусловленная протяженностью и структурным членением стиха форма напева так же, как и его ритмический рисунок, и метрика, основанные на ритме и акцентности стиха, а вместе с тем — уже отмеченные особенности ладо-интонационного строения и декламационный характер произнесе-

ния выступают в значении признаков, определяющих типологические черты стиля подблюдных песен. Эти черты, отражая принципы музыкально-поэтического мышления, сложившиеся на ранних стадиях исторического развития форм духовной культуры, объединяют подблюдные песни в один ряд с такими жанрами русского фольклора как причитания, трудовые, календарно-обрядовые песни, эпические жанры.

В настоящей публикации представлены полевые материалы из фондов лаборатории народного музыкального творчества Ленинградской консерватории. Цифровой индекс после сведений о месте записи указывает на исходные данные текста по реестрам фонозаписей и рукописному фонду (РФ).

В подборке приведены лишь образцы напевов (основные типы) и текстов, сведения о форме бытования подблюдных песен Белозерья. Большой статистический материал, указывающий на географию распространения, устойчивость, повторяемость отдельных текстов и вариантность напевов, остался за пределами публикации.

С целью установления связей Белозерской традиции с фольклорными традициями соседних районов в число публикуемых включены тексты (материалы фольклорных экспедиций Ленинградской консерватории) из Пестовского района Новгородской области, Устюженского района Вологодской области и Каргопольского района Архангельской области.

Публикуемый музыкально-этнографический материал сосредоточен в трех разделах. Первый раздел образуют сведения, раскрывающие место, время, характер исполнения подблюдных песен, особенности их бытования в различных деревнях. Эти сведения представлены в виде подборки записанных во время экспедиций высказываний исполнителей. Каждый фрагмент экспедиционных записей как самостоятельный текст приведен в кавычках и имеет соответствующую отсылку на фонды Лаборатории. Во втором разделе помещены напевы подблюдных песен, в третьем — поэтические тексты. Поэтические тексты объединены в группы на основе единства сюжетных мотивов. Каждая группа в свою очередь представлена различными вариантами поэтической разработки сюжетного мотива.

Значительная устойчивость основных поэтических формул подблюдных песен, а вместе с тем структурная гибкость ритмических и композиционных элементов обуславливают тот факт, что практически все зафиксированные на обследованной территории песенные сюжеты могут исполняться с тем или иным напевом, бытующим в данной местности.

Как правило, группа однородных сюжетов имеет близкое по значению магическое толкование. Лишь в отдельных случаях один и тот же текст трактуется исполнителями по-разному. Основные сюжеты снабжены пояснениями исполнителей. В вариантах одного и того же текста комментарии не дублируются. В редких случаях значение песен выяснить не удалось.

Общим принципом композиционного строения подблюдных песен Белозерья является принцип образования музыкально-поэтиче-

ской строфы на основе периодичности интонационно-ритмического звена, протяженность которого соответствует стиховому членению припева — своеобразной «закрепки»:

Кому поём,
Тому с добром,
Кому сбудется,
Не минуется.

Во всех вариантах мелодической формы этого звена обнаруживается его единая метро-ритмическая основа. Экспозиционный раздел поэтического текста обычно строится на парной последовательности подобных интонационно-ритмических звеньев; но также распространены последования из трех, пяти, семи звеньев. Подвижность членения музыкально-поэтической строфы, а также необходимость компактного изложения материала определяют избранную нами графическую форму поэтических текстов — строки текста формируются из двух стиховых построений. В случаях нечетного числа звеньев периодичности они, как правило, объединены в одну строку.

В целях максимального приближения к живому звучанию местного говора и сохранения особенностей песенного произнесения слова в настоящей публикации мы опираемся на принятые в лаборатории народного музыкального творчества ЛГК нормы издания музыкально-этнографических материалов.¹

В процессе подготовки экспедиционных материалов к печати значительный объем работы по их систематизации был осуществлен музыковедами Е. Валевской и И. Тепловой. Расшифровка поэтических текстов выполнена Е. Валевской. В первичной обработке материалов принимали участие Е. Мельник, А. Захаров, Е. Неудачина, О. Шишкова, Л. Паненкова, С. Рымарева. Напевы № 1, 9 нотированы студенткой ЛГК О. Шишковой. Типологический анализ, отбор материалов, расшифровка напевов (№ 2 — 8, 10 — 17), вся составительская работа осуществлена автором этих строк.

1. Подблюдные гадания

Когда шли гадать в деревне Лабино (1431—47), под окнами словами приговаривали:

Чёрт, кути! Другой, мути!
Третий, в тын колоти!
Четвёртой, правду говори!

В деревне Мыс, когда шли ворожить, говорили: «Черти-бёсы, пойдёте с нами вместе» (РФ 1166).

¹ См.: Народные песни Вологодской области. Песни Средней Сухоны. Сост. А. Мехнецов. Л., 1981; Устьянские песни. Сост. А. Мехнецов, Ю. Марченко. Е. Мельник. Л., 1983, 1984, вып. 1, 2.

«Гадали против Нового году и против Старого году. Против Старого-то году мы больше подблюдные песни поём. И сейчас поём. Такие все песни коротенькие» (д. Савино, 851—31).

«Это не песни, а сбѣрни, прибатѹрки.¹ Кто что придумает» (д. Фѣдоровская, РФ 1189).

«Хѳдко-нахѳдко пели, торопились — много народу было, девок» (д. Сухоежино, РФ 1176).

«Подблюдные поют артелью» (д. Роголѳво, РФ 1191).

«Одна запекает и все подпевают, все поют» (д. Конѳво, 852—08).

«Соберутце три-четыре женщины, да накладывают колец да перстѳнѳк, деньгѳ клали. Все клали. Дак тут насобирают это, и начнут петь эти песни. Садятце вот на кресты в передний угол. Дак тут напоют всяких» (д. Мережино, 946—12).

«В шапку колечки клали, трясѳм» (д. Весѳлая, РФ 1189).

«С блюдечком гадания. Против Нового года гадали девушки. Кольцом играли. Целовались. Пели подблюдные песни, мотивом частые. Жениха тут как-то выпевали» (д. Поповка, РФ 1190).

«К Новому году, когда соберутся, снимают кольцо, у кого серѳжки вынут. Кладут в блюдо, закрывают тряпкѳм. Трясут, а один хватает, а песню поют. Чѳе выхватят кольцо, значит это тебе и песня досталась» (д. Мыс. 852—50).

«Мы собѳремсе с девками, накладѳм колѳцѳк полное блюдо. Одна трясѳт, выкидывает, а другая хватает» (д. Евсино, 854—14).

«В блюдо на заметку — кто брошку, кто чего. Один человек трясѳт, другой через платок хватает. Вот эту мету схватишь — песня спѳется. Плоха песня — дак плохо, а хороша — дак хороше. Вот там схватит каку примету, вот песню все и запоѳм:

Сидит воробей на завалинке,
Гледит воробей на чужу сторону.
Кому поѳм, тому с добром,
Кому будетца, да всѳ и сбуетца.

Значит это ему хороша песня. На чужую сторону угледит. А плохо — тогда... Вот у меня на Серѳженьку было задумано колечко одно, ему писня:

Идѳт свинья из Питѳра
Да вся шильѳм истыкана.
Кому поѳм, тому с добром,
Кому будетца, да всѳ и сбуетца —

он у меня и попал тот год под машину.

Такие вот песни коротенькие. Вот так, вот споют, да и всѳ. Потом ещѳ какая-то больно смешная песня:

¹ Сбѣрни — от «собирать»; прибатѹрки — прибаутки, приговорки. Имеется в виду, что это не песни в обычном смысле слова, а собрание приговорок.

Бегаёт телушка по задворкам,
Ищёт телушка быка-третьяка —
вот она гуляющая така.

А вот как умрёшь — дак «Винички на грядочке» (д. Савино, 851—31).

«Положишь сюды кольцо или ещё чего-нибудь — булавку... Закроешь платком. Моё кольцо, ейна — булавка, другой — там серёжка или шпилька из косы. И задумают: если выйду замуж, дак мне и припойте там «венец» или «выгребушочка» (д. Малышево, 742—46).

«Когда трясут блюдом, пока песню поют, в это время успевают схватить кольцо» (д. Торопунино, 866—40).

«Трясут в блюде. Складываем сами в блюдо кольца, пуговицы железные, любую вещь, лёгкую только. Платком завяжут и хватают» (д. Комлино, 940—19).

«Раньше были беседы. Закрываем блюдо, кидаем все колечки. У кого кольца не было — серёжку кладут. Вот и ловили — чьё там попало, кому песня-то эта выпала. Ой, расстроятся! — вот кому-то эта песня выпала! Перед Новым годом песни пели. Кому этот год, как проживёшь?» (д. Никольская, 902—03).

«В ночь перед Рождеством собирались все, вот всей-всей деревней собирались в одну избу. В этой избе, уже все знали, что будут петь подблюдные песни. Брали большое блюдо. Закрывали цветным платком, снизу держали плотно, чтобы не видно было, и второй рукой придерживали блюдо. Подтряхивали под песню... Все остальные, кто был там, и дети, старики и старухи — все пели... И мужчины... Все в деревне пели. Все поют, а один кто-то избранный из них, кто постарше, конечно, тот уже на лету должен хватать в блюде то, что положено. А что положено? Украшение для женщины, а у кого нет — то ложили напёрстки, пуговицы, а для мужчин — так и мундштуки, у кого чего было — лишь бы оно брякало. Достают, например, моё кольцо и говорят: «Вот для тебя такая песня!» — и старший уже всем разъясняет, что это песня вот така — или замуж выйдёт, или ты плохо будёшь жить, или ты заболеешь, или ты весело будёшь жить — всё про эту песню. И опять повторялось для следующего. И для всей деревни; все — сколько есть людей, для всех и поют» (д. Коварзино, 945—02).

«Подхватывают на лету через платок (платок с головы). Под песню через платок вынут и покажут — вот тебе эта песня досталась» (д. Мережино, 946—12).

«В Сочельник, в Рождество вечером собираются, кладут каждая свою вещь, кто серёгу, кто, может, булавки, кто пуговицу какую приметную. Блюдо закрывают тряпочкой, слабо так. Поют песни и трясут это блюдо... Чья вещь — тому эта песня» (д. Якушёво, 902—26).

«Вот так колотит она блюдо, а [колечки] вылетают, а другой их имаёт. Твое кольцо — так твоя и песня» (д. Нефёдово, 945—26).

«[Клали] кто колецки, кто напёрсток, кто деньгу» (д. Ракула, 945—09).

«В решето клали (кладут друг против друга): тут хлеб, тут колечко, вот тут печина (от печки печина — кирпич),¹ а тут уголь. Потом сверху блюдом закроешь. А потом кругом повёртывают решето. Вертишь, не глядишь, в которую сторону вертится. Хоть кто верти. Например, ты сам задумаешь, сам перекалдеешь место на место... Верти и песню пой, что

Сенечки новёньки, окошечка круглёньки,
Кошйсчатые, решйсчатые.
Кому поём, тому добро,
Тому сбудетце, спометётце, не минуетце.

Потом ещё робята хохочут над девкам, гадают кто:

Бегаёт нетёлка по наволоку,²
Ищёт нетёлка быка-третьяка.

Если тебе три раза уголь попадёт, так ты умрёшь... Печина — в печали будёшь жить, в заботе будёшь. Хлеб — здоровый будёшь. А кольцо — девка взамуж выйдёт, парень жонитца» (д. Мосеево, 875—57).

«В блюдо нальют воды и спустят туда кольцо...» (д. Борок, РФ 1175).

«Интересуются, какая выйдет взамуж. Эти песни и парням подходят. Вот и пели эти песни» (д. Тимино, 852—24).

«И парни были. Пели и парням. Парень тоже кладёт кольцо» (д. Конёво, 852—08).

«Песни всякие собирали — к чему упадёт» (д. Сафроново, 866—29).

«Самая последняя останетце — лёжанка. Худая песня считалась лёжанка — это, говорят, что уж к болезни...» (д. Ракула, 945—09).

«Последнее кольцо не берут. Это лёжань — так худо. Худо этому человеку будет» (д. Гаврино, РФ 1166).

«Как подблюдные отпоют, да так что «Зорю» всё и пели, про свёкра и свекровку — «Зоря вещёрна да ты игра весёлая» (д. Нефёдово, 945—27).

«Нужно три раза спеть «Зорю» — с одной ноги, одним духом (кончаешь — сразу начинаешь) — лён долгий будет» (д. Сергеево, РФ 1253).

С этой песней откладывали гаданье в д. Рогалёво:

Вот уголёчки-печинки в жаратничок,³
К хлебцу-кормильцу в сырой земли.

¹ Печина — перегорелая печная глина (В. Даль).

² Наволок — пойма, луг, заносимый во время разлива наносом (В. Даль).

³ Жараток, жаратка, жаратока — место сбоку шестка русской печи для загребания углей.

«Дают по щепотке (уголечков, печинок) тем, кому спели, потом под изголовье кладут, чтобы приснилось» (д. Роголёво, РФ 1191).

II. Напевы

II. Напевы

♩ = 20 I л. Васино, 1451-55



И - дёт куз - нец из куз - ни - цы, не
- сёт ве - нец под - зо - ло - чен - ный ко - лец.

♩ = 112 2 д. Березник, 852-04



Си - дит в пе - чур - ке, хле - ба - ёт о - шур - ки. Ла -
- да, ла - да! Ко - му сбун - дет - це да не ми - ну - ёт - це.


♩ = 120 3 д. Павшино, 946-26



Ку - ют куз - не - цы зо - ло - ты - е вен - цы. Ко - му по - ём, то -
- му с доб - ром, ко - му сбун - дет - це, не ми - ну - ёт - це. За -
- е - хал в у - хаб, не вы - е - хать ни - как. Ко - му по - ём, то -
- му с доб - ром, ко - му сбун - дет - це, не ми - ну - ёт - це.

д. Малышево, 744-46

♩=104



Сто - ит коп - на не-мо-ло-че - на, у ей гла-ва под-зо-ло-че-на.

5

д. Малышево, 744-46

♩=104



И - дёт мед-ведь из куз-лен-цы, не-сёт мед-ведь зо-ло-той ве-нец.

6

д. Савино, 851-33

♩=150



Си - дит во-ро - бей на при - го-ро - де, гля-



-дит во-ро-бей на чу - жу сто-ро-ну. Ко - му по - ём, то -



- му с доб - ром, ко-мусбу - дет - ца, не ми - ну - ёт - ца.

7

д. Лаптево, 940-19

♩=156



Рас-тво-рю ква-шо-ноч-ку на дё - ныш - ке, по -



- ут - ру вста - нус крайми на-ро-вень. Ко-мусбу-дет-це, не ми-



- ну - ет - це, ко - му по - ём, то - му с доб - ром.

♩ 112

8

д. Павшино, 946-20-с

Да и вы - шла ку - рут-ка на за - го-ро-ду, да и
 вы - греб-ла ку - рут-ка три зёр - ныш - ка. Ко -
 му по - ём, то - му сдоб - ром, ко-му
 сбу - дет-це, да не ми - ну - ет - це. За ре -
 - кой сто-ги ржи да не мо - ло - чо-ны-е. Ко -
 -му по - ём, то - му с доб - ром, ко-му
 сбу - дет-це, не ми - ну - ет - це.

♩ 90

9

д. Лабино, 1431-50

И - дёт куз - нец из ку - зян - ки, не -
 - сёт куз - нец зо - ло - той ве - нец.

.х) В оригинале звучит на большую терцию ниже

♩ = 112

10

д. Михалёво, 880-32-а

Тво - ри, ма - ма, краш - ню на дё - ныш - ке, на
 дё - ныш - ке да на рос - тво - руш - ке. Ко -
 - му по - ём, то - му с доб - ром, ко - му
 сбۇ - дёт - ца, не ми - ну - ёт - ца.

♩ = 160

II

д. Петухово, 882-58

Мысль ни - щит, ко - ро - вай та - щит, е -
 - щё по - пы - щит да дру - гой при - та - щит, сла - ва! Ко -
 - му мы спе - ли, то - му доб - ро, сла - ва!

♩ = 144

12

д. Сергеево, 940-12

Свя - ты, свя - ты, свя - то́ць - ки, свя - ты - е ве - це - ро́ць - ки! Ко -
 - му по - ём, то - му с добром, ко - му сбۇ - дет - це, не ми - ну - ет - це.

♩ = 168

Ски, ма-ма, соч-ни, пе-ки пи-ро-ги, к те-бе су-лятся гос-ти, ко
 мне - жо-ни-хи. Ко-му по-ём, то-му сбун-дёт-це, не ми-
 ну-ёт-це. На жёр-доч-ке ви-нич-ки о-шас-та-ли-се. Ко-
 му по-ём, то-му сбун-дёт-це, не ми-ну-ёт-це. Си-
 дит в пе-чур-ке, хлястает о-шур-ки. Ко-му по-ём, то-му
 сбун-дёт-це, не ми-ну-ёт-це. Па-ла и-голоч-ка во-
 я-щи-чок. Ко-му по-ём, то-му сбун-дёт-це, не ми-ну-ёт-це.

14

д. Комлино, 940-01

♩ = 120

Рас-тво-рю ква-по-ночку на дё-ныш - ке, вста - ну по ут - рус край-
 -ми на-ро-вень. Ко - му по - ём, то - му с доб-ром, ко-му
 сбу - дет - ца да не ми - ну - ет - ца.

15

д. Роголёво, 874-51

♩ = 96

И - дёт мед - ведь че - рез ре - ку, рас -
 пы - хал - се, раз - ды - хал - се.

16

д. Нечалово, 746-58

♩ = 92

Уж ты клю - шощ - ка за - гре - бу - шощ - ка, уж ты
 вы - гре - би из гор-ну - шощ-ки. И - дёт ста-рик по
 у - ли-це, од - на по-ла во сто руб-лей, ^{сдру-}
 - га по-ла во ты - се - чу.

$\text{♩} = 150$

17

п. Тимино, 852-24

С (у) - ки, ма--ма, соч - ни, пе - ки пи - ро-ги, к те -

- бе при-дут гост-и, ко мне - жо ни-хи. Ко-му на- й-дёт-це да то-му

сбу - дёт-це да не ми-ну - ёт - це. И - дёт куз - нец из

Ши - тө - ра, об - ты - кал -се, об - де-р (и)-гал-се, чё-р (и)-

- ны - м (ы) со-бо-лём о-по-я - сал -се. Ко-му на- й-дёт -це да то-му

сбу - дёт-це да не ми-ну - ёт - це. Си - дит во-ро-бей на пе-

- ре - го-ро-де, где - дит во-ро-бей на чу-жу сто-ро-ну. Ко-му

най - дёт -це да то-му сбу - дёт-це да не ми-ну - ёт - це

III. Поэтические тексты

д. Сергеево, 940—12

1. Святѣ, святѣ, святоѣчки, святые вецерѣѣчки!
Кому поѣм, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

«Эту первую самую запеваешь» — под эту песню еще ничего не загадывали.

д. Фёдоровская, РФ 1189

2. Боже на небе, Христос на земле,
Кому поѣм, тому с добром.
Сбудетце, не минуетце.

Этой песней начиналось гаданье (д. Павшино).

д. Сергеево, РФ 1253

3. Сидит мужик на плашке в кумáшней рубашке.
«Хорошая».

д. Березник, 852—04

4. Сидит на плашке в красной рубашке.
Кому поѣм, тому сбудѣтца да не минуѣтца.

д. Березник, 852—04

5. Сидит на полатах белый, кудреватой.
Кому поѣм, дак тому сбудѣтца да не минуѣтца.

«Девке достанется хороший парень».

д. Весёлая, 901—19

6. Сидит на ведре весь в серебре.

«Твой жених».

д. Березник, 852—04

7. Сидит на перине, считаёт полтины.
Кому поѣм, тому сбудѣтца, не минуѣтца.

«К богатству».

д. Чарозеро, 943—15

8. Сижу на бочке, считаю цепочки.
Кому поѣм, тому с добром,
Кому сбудетце да не минуетце.

д. Естошево, 852—35—а

9. Сидит на бочке, считаёт цепочки.
Ладán, ладán!
Кому сбудѣтце да не минуѣтце.

д. Весёлая, 901—20

10. Бегаёт по полкам, считает тобóлки.¹

д. Рогалёво, 874—49

11. На полатах мужик о...се, лежит.

«Нехорошá жизнь».

д. Лаптево, 946—37

12. Сидит в печурке, жарит ошúрки.²

Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

«Плохой жених».

д. Торопунино, 866—40

13. Сижу в печурочке, жую ошурочки.

д. Весёлая, 901—20

14. Сидит на печурке, лопаёт ошурки.

д. Конёво, 852—08

15. Сидит в печурке, хлястает ошурки.

Кому поём, тому сбудётце, не минуётце.

д. Березник, 852—04

16. Сидит в печурке, хлебаёт ошурки.

Лада, лада!

Кому сбудётце да не минуётце.

«Дома останется».

д. Чарозеро, 943—04

17. На печке сижу да ошурки гложу,

Ещё посижу да ещё поглóжу.

д. Естошево, 852—35

18. Сидит в печурке, считает ошурки.

Ладан, ладан!

Кому сбудётце да не минуётце.

д. Якушёво, 902—30

19. Сижу на лестнице, лопаю яишницу.

«Не знаю, к чему эта песня».

¹ Тобóлка — сумка, котомка; иное значение: ватрушка, пирог с кашей (В. Даль).

² Ошúрки — вытопки сала, вышкварки; остатки, поскрёбыши, обóрыши, крохи (В. Даль).

20. Сидит на жаратке, жарит м... в латке.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

«Плохо» (д. Ракула).

д. Евсино, 854—14

21. Стоит латка на жаратке.

д. Конёво, 852—08

22. За столами сидят, сарафаны кроят,
Да ишшо посидят да ишшо покроют.
Кому поём, тому сбудётце, не минуётце.

«К свадьбе».

д. Рогалёво, 874—48, 49

23. На корыте сижу да корысти жду,
Ишшо посижу да ишшо подожду.

«Старому — к смерти, молодому — к лучшей жизни» (д. Рогалёво); «Не скоро замуж» (д. Сафроново).

д. Сухоежино, 866—07

24. На лёжаночке лёжy да толокняночки бажy,¹
Я ишшо полежу да я ишшо побажу.

«К болезни» (д. Никольская).

д. Никольская, 901—37

25. На лежаночке лежу, солодяночку бажу,
Я ещё полежу, я ещё побажу.

«К болезни».

д. Савино, РФ 1167

26. Ленивая ленивица на печке спит.

«Старому — к смерти».

д. Рогалёво, 874—51

27. Идут из-за печи рваные плети.

«К неприятностям: конюхом был — лошадь подохла».

¹ Бажить — желать, хотеть чего, сильно и прихотливо просить, жаждать (В. Даль).

28. Пошумливают венички на грядочке.¹

Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

«А это уж умрёшь, матушка. Как ты хочешь,
а уж это к смерти. Раньше веники клали в
гроб» (д. Мыс).

д. Савино, РФ 1167

29. Висятся вѣнечки на грядочке,
Висятся да не оторвутся.

«К смерти».

д. Якунино, 866—20—а

30. Ша́хнули венички на грядочке.
Кому сбудѣтце да не минуѣтце.

«Умрѣт».

д. Комлино, 940—01

31. Шахнули венички с грядочки.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетца да не минуетца.

д. Пиньшино, 902—14

32. Шахнулись венички на грядочке.
Кому сбудетца, не минуетца.

«От болезни».

д. Пиньшино, РФ 1190

33. Венички на грядочке шевелятце.

«Умрѣт».

д. Митрофаново, 900—58

34. Зашумели венички на грядочке,
Буду я лежать да на лавочке.

д. Березник, 852—04

35. Венички на грядочке,
Отóпочки² в под лавочки.
Лада, лада!
Кому сбудѣтца, не минуѣтца.

«Это уж умрёшь, — встаньте да обуйте».

¹ Грядка — шест, слегка, жердь, полка вровень с полатями (В. Даль)

² Отóпочки — тапочки.

д. Конёво, 852—08

36. На жёрдочке винички ошасталисе.
Кому поём, тому сбудётце, не минуётце.

д. Калинино, 894—08

37. Два веничка на грядочке,
Два трúнышка³ в коробочке.

«Дак это уж не невеста — нет ужо приданого».

д. Никольская, 902—05

38. Полно тебе, иголочка, в коробочке лежать,
Пора тебе, иголочка, дары припасать.

«Это уже невеста вышивала, шила. Это невесте к свадьбе».

д. Лабино, 1431—42, 43

39. Не доколь тебе, иголочка, в коробочке лёжать,
А пора тебе, иголочка, дары припасать.

«К замужеству».

д. Торопунино, 866—40

40. Сбрякали иголки во ящичке,
Не буду шить на матушку,
А буду шить на ладушку.

«Замужняя песня, замуж выйдешь».

д. Пиньшино, 902—12

41. Брякнуло колечушко в ящичке,
Полно шить на батюшку,
Полно шить на матушку,
Надо шить на ладушку.

д. Лаптево, 946—37

42. Полно шить на матушку,
Полно шить на батюшка.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минутце.

д. Коварзино, 945—08

43. Полно шить на матушку,
Шей на милу ладушку.

¹ Труп, трунё — тряпка, тряпицы, отрепье, лохмотье, ветошь, обноски (В. Даль).

д. Якушёво, 902—29

44. Шагнула иголочка во ящичок,
Полно шить на матушку,
Надо шить на батюшка.

«Это значит — замуж выйдешь».

д. Якунино, 866—20—а

45. Пала иголочка во ящичок.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудётце да не минуётце.

«Умрёт; к плохому» (д. Коварзино).

д. Чарозеро, 943—15

46. Шагнули иголки в коробочки.
Кому поём, тому с добром,
Да кому сбудетце да не минуетце.

д. Лаптево, 946—37

47. Пала иголочка во ящичок.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

«Девка замуж выйдет, старуха — умрёт»
(д. Лаптево); «похоронная» (д. Конёво);
«могильная» (д. Фёдоровская).

д. Нестерово, 865—32

48. Пала иголка во ящичок.
Песня сбудетце, не минуетце,
Кому достанетце, тому и сбудетце.

д. Мосеево, 875—57

49. Сенечки новёньки, окошечка круглёньки,
Кошйсчатые, решйсчатые.
Кому поём, тому добро,
Кому сбудетце, спометётце, не минуетце.

д. Рогалёво, 874—50

50. Пойду я, выйду на гору,
Стану я, выстану повыше всех,
Станут люди завидовать.

д. Нефёдово, 945—26

51. Вышло пузо на репищё,
Вынесло пузо малёнку¹ вшей, а другую — цервёй.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце да не минуетце.

«Нехорошая»; «это счастливая песня, хорошая».

¹ Малёнка — лукошко.

52. Вышло пузо на рѣпище,
Съело пузо два рѣпища.
Кому споём, тому с добром.

д. Павшино, 946—26—а

53. Коробѣй на двор, сундуки со двора.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце да не минуетце.

«Это как девке — замуж выйдет, а мужи-
ку — так к художу» (д. Лаптево).

д. Якушёво, 902—30

54. На сарае сундуки,
Под сараем санки.

д. Березник, 852—04

55. На сарае сундучки,
Под сараем саночки,
Сесть да уехать.
Кому поём, тому сбудётца, не минуётца.

«Взамуж, а парню — уедет».

д. Никольская, 901—35

56. На сарае сундуки,
Под сараем санники,
Систь бы в эти саночки,
Уехати да не приехати.

«Свадебная, сундуки — невеста замуж ухо-
дит» (д. Конёво).

д. Роголёво, 874—48

57. Саночки-самокаточки,
Систь только да поехать.

«К переезду».

д. Сафроново, 866—29

58. Стоят-стоят саночки на улочке,
Сесть в санки, уехати да не приехати.

д. Митрофаново, 900—57

59. Стоят санки у лесенки,
Кому систь в санки да уехати.

д. Павшино, 946—26—а

60. Подкатилисе санóчки ко лисёнке,
Систь да уехать и больше не приехать.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце да не минуетце.

д. Тимино, 852—24

61. Подъехали санóчки ко новому крылечку,
Систь да уехать.
Кому найдётце да тому сбудётце да не минуётце.

«Это значит — взамож».

д. Фёдоровская, РФ 1189

62. Как намазаны сапожки идти в дорожку.
Кому споём, тому с добром.

д. Ракула, 945—09

63. Ходит Микола по полю,
Ставит суслоны по ряду.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

«Это хорошая песня, богатый будет» (д. Ракула); «это богатый год будет, этот год останемся богаты» (д. Нефёдово).

д. Савино, 851—38

64. Ходит по полю Никола,
Считает суслончики.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудётца, не минуетца.

«К хорошему житью».

д. Сергеево, 940—12

65. Ходит Никола по наволокам,
Ставит Никола суслоны в три ряда.

д. Сергеево, 940—12

66. Ходит Никола по полю,
Ставит суслоны по ряду.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

д. Нечалово, 746—57

67. Идёт Микола со милостью,
Што кладет Микола по милости.

д. Конёво, 852—08

68. У Николы два отрока венчаютца.
Кому поём, тому сбудётце, не минуётце.

д. Якунино, 866—20—а

69. У нашей Николы два отрока стоят,
Венчаютца да обручаютце.

д. Митрофаново, 900—51

70. Три отрока у Троицы венчаютце,
Золотым кольцом обручаютце.

д. Рогалёво, 874—48

71. На паперти два отрока венчаютца,
Золотым(ы) кольцом обручаютца.

«Молодому — к венцу, старому — к кон-
цу».

д. Коварзино, 945—01

72. Ходит Ваня по бережку,
Глядит Ваня на чужу сторону.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетца, не минуетца.

д. Коварзино, 945—01

73. В баенке ледок, возле баенки ледок, везде холодок.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетца, не минуетца.

«Это плохая песня».

д. Павшино, 946—26

74. В байне ледок, возле байны водок,
Куда ни взглянешь — один холодок.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетца, не минуетца.

д. Лаптево, 946—37

75. В баенке лёдо́к, перед баенкой ме́до́к.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

д. Ракула, 945—09

76. В баенке ленок, а перед баенкой ледок.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетца, не минуетца.

д. Павшино, 946—26

77. За рекой мужики богатые,
Гребут деньги лопатами.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

д. Сапогово, 901—02

78. За рекой богатыня,
Гребёт деньги лопатами.

д. Ракула, 945—09

79. Стоит мужик на берегу,
С... за реку.

«Хорошая» (д. Сергеево)

д. Павшино, 946—26—а

80. За рекой стоги ржи да немолбчоные.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце да не минуетце.

д. Малышево, 744—46

81. Стоит копна немолочена,
У ей глава подзолочена.

«Глава подзолочена — значит выйдет замуж она».

д. Калинино, 894—03

82. Куёт кузнец да золотой венец.

д. Павшино, 946—26

83. Куют кузнецы золотые венцы.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

«Это к свадьбе» (д. Павшино); «умрёт» (д. Сергеево).

д. Якушёво, 902—3Г

84. Идёт кузнец из кузницы,
Несёт кузнец золотой венец.

д. Васино, 1431—55

85. Идёт кузнец из кузницы,
Несёт венец подзолоченный колец.

86. Идут кузнецы из кузлянки,
Несут кузнецы золотые венцы.
Кому сбудетца, не минуетца.

«Свадебная, замуж».

д. Малышево, 744—46

87. Идёт медведь из кузленцы,
Несёт медведь золотой венец.

«Медведь припоётце — значит не выйдет замуж».

д. Роголёво, 874—50

88. Идёт кузнец из кузлянки,
Одна пола во сто рублей,
Другая пола во тысячу,
Самому кузнецу и цены нет.

«Это хорóша песня».

д. Нечалово, 746—58

89. Идёт старик по улице,
Одна пола во сто рублей,
Друга пола во тысяччу.

д. Тимино, 852—24

90. Идёт кузнец из Питёра,
Обтыкалсе, обдер(и)галсе,
Чёр(ы)ным(ы) соболём опоясалсе.
Кому найдётце да тому сбудётце да не минуётце.

«Жених богатой — это невеста радуется, что он чёрным соболем опоясалсе, обтыкалсе, обдеригалсе — богатой».

д. Коварзино, 945—01

91. Идёт мужик из Питера,
Обтыкалсе куницами, лисицами,
Подпоясалсе чёрным соболём.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетца, не минуетца.

«А это, что богато жить будешь год».

д. Фёдоровская, РФ 1189

92. Шли мужики из Питёра богатые,
Клали лисицам и куницам и красным девицам.

д. Коварзино, 945—01

93. Поехали с орехами,
Поскакали с ковпаками.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетца, не минуетца.

«Весело год будешь жить».

д. Кузнецово, 896—19

94. Ехал мужик по дороге,
Изломал колесо на дороге.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетца, не минуетца.

д. Пиньшино, 902—13

95. Заехали в ухаб, не выехать никак.
Кому сбудетца, не минуетца.

«Это значит — к чему-нибудь нехорошему».

д. Коварзино, 945—01

96. Заехала в ухаб, не выехать никак.

«Это плохая примета».

д. Якушёво, 902—28

97. Одели неладно, обули не так,
Заехала в ухаб и не выехать никак.

д. Павшино, 946—26—а

98. Обувсе не так да оболосе не так,
Да заехал в ухаб да не выехать никак.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетца да не минуетца.

«Эта песня кому достанетца — плохо»
(д. Павшино); «самая худая» (д. Чарозеро).

д. Лаптево, 946—37

99. Обувсе не так, оболосе не так.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетца, не минуетца.

д. Сергеево, РФ 1253

100. С крыши упал, никуда не попал.

«Самая худая».

101. Ты чашечка да поплавушечка,
Да куда приплыла да тут и росцвела.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце да не минуетце.

«Раньше-то это девицам — дак тоже считали, что уплывёт из дому, уйдёт замуж. А не-девицам дак — «росцветёт» — дак к хорошему считали».

д. Лаптево, 946—37

102. Чашечки-поплавушечки,
Куды приплыли, тут и росцвели.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

д. Роголёво, 874—48

103. Чашечка-поплавушечка
От бережку отстала, к другому не пристала.
«К переезду».

д. Павшино, 946—26

104. Сучи́, мати, сочни, пеки пироги,
К кому сулятце гости, ко мне — жонихи.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

«Это к свадьбе» (д. Павшино); «замуж выйдет» (д. Нефёдово).

д. Мержино, 946—12

105. Сучи, мама, сочни, пеки пироги,
К тебе едут гости, ко мне — женихи.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

д. Нечалово, 746—57

106. Твори, мама, олашки, пеки пироги,
К тебе будут гости, ко мне — жанихи.

д. Калинино, 894—03

107. Твори, мама, квашню, пеки пироги,
К тебе придут гости, ко мне — женихи.

д. Лабино, 1431—44

108. Кисни, квашонка, со дна вороти,
К тебе приедут гости, ко мне — женихи.

д. Павшино, 946—26

109. Растворю квашоночку на дёнышке,
Поутру встану — с крайми наровень.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце да не минуетце.

«Значит — будет богато жить» (д. Митрофаново); «к богатству» (д. Никольская).

д. Мережино, 946—12

110. Ростворю квашоночку на дёнышке,
Поутру встану — располным полна.
Кому сбудетце, не минуетце,
Кому споём, тому с добром.

д. Митрофаново, 900—56

111. Растворила квашоночку на самом дне,
Встала поутру — с крайми наровне.

«Значит — хорошо будешь жить».

д. Никольская, 902—04

112. Растворила квашоночку на дёнышке,
Утром встала, посмотрела — с краям наровне.
Кому будетца, не минуетца.

д. Михалёво, 880—32—а

113. Твори, мама, квашню на дёнышке,
На дёнышке да на ростворушке.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудётца, не минуетца.

д. Сафроново, 866—29

114. Ростворю квашоночку на дёнышке,
Утром встану — с краям наровне.
Кому сбудётце да не минуетце.

«Это родителям хорошая песня» (д. Якунино).

д. Тимино, 852—24

115. Ростворю квашоночку на дёнышке, ой,
Встану пораньше — с крайми наровень.
Кому найдётце да тому сбудётце да не минуетце.

«Это значит — хорошо будешь жить, вот кому эта песня достанетце».

д. Торопунино, 866—40

116. Растворила квашоночку с крайми наровне,
Встала поутру — на дёнышке.

«Худая песня» (д. Торопунино); «эти две песни рядом пели про квашоночку» (д. Березник); «кому к богатству — так с краям наровень делается, а тут с краям наровень растворено — а к бедности — останетце на дёнышке» (д. Якушево).

д. Савино, 851—38

117. Творила квашоночку полным полно, с краям ровно.
Кому сбудётца, не минуётце,
Кому поем, тому с добром.

д. Якунино, 866—20—а

118. Ростворю квашоночку с краями наровень,
Выстала поутру — нет ничёво,
Кому сбудетце да не минуетце.

д. Рогалёво, 874—50

119. Мышь пищит, каравай тащит,
Да ещё попищит да другой притащит.

дитя принесёт в дом».

«Молодая если женщина — к беременности,

д. Петухово, 882—58

120. Мышь пищит, коровой тащит,
Ещё попищит да другой притащит, слава!
Кому мы спели, тому добро, слава!

д. Рогалёво, 874—51

121. Зовёт кот кошку в печурок спать.
У меня, у кота, есть кусок пирога,
Есть кусок пирога да бутылка вина.

«Девке — замуж выйдет».

д. Малышево, 744—46

122. Курочка-погребушочка,
Ну-ко выгреби колечко из горнушочки.¹

«Если припоёт «выгребёт» — это значит выйдет [замуж], а «не «выгребёт» — значит она останетце».

¹ Горнушка — зауголок с ямкой, налево от шестка русской печи, куда загребают жар; печурка, жароток, зольник (В. Даль).

д. Нечалово, 746—58

123. Уж ты клюшоцька-загребушоцька,
Уж ты выгреби из горнушоцьки.

д. Мережино, РФ 1257

124. Вышла курушка на улушку,
Выгребла курушка золото зёрнышко.

д. Савино, РФ 1167

125. Гребётся курочка на завалинке,
Достала курочка три зёрнышка.

д. Павшино, 946—26—а

126. Да и вышла курушка на загороду,
Да и выгребла курушка три зёрнышка.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце да не минуетце.

д. Савино, 851—38

127. Сидел воробей на завалинке,
Выгреб воробей два зёрнышка.
Кому поём, тому с добром.

д. Павшино, 946—26

128. Сидит воробей на перёгороде,
Гледит воробей на чужу сторону.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

«Девке достанется — выйдет замуж» (д. Якушёво); «молодой — к отъезду, старому — к смерти» (д. Рогалёво); «уедет с этого места» (д. Савино); «вот эта и радуется, что выйдет замуж» (д. Тимино); «парню — в армию возьмут» (д. Мыс).

д. Лаптево, 946—37

129. Сидит соловей на перегороде,
Гледит соловей на чужу сторону.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

«Это и девке худо, и мужику» (д. Лаптево); «замуж выйдет» (д. Никольская).

д. Сухоежино, РФ 1184

130. Сидит соловей на Царё-городе,
Глядит соловей на чужу сторону.
Кому сбудётце, не минуетце.

131. Сидит воробей, начищаетца,
В дальний путь за невестой собираетца.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетца, не минуетца.

д. Коварзино, 945—01

132. Залетела ворона в чужие ворота.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетца, не минуетца.

«Это — неудачно замуж вышла, раньше вы-
давали ведь».

д. Роголёво, 874—50

133. Подобу́ласе коровушка в лапотки,
Пошла на лысню¹ спать да травы искать.

д. Ракула, 945—09

134. Бегаёт нетёлка по наволокам,
Ищет нетёлка быка-третьяка.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

«Замуж выйдет».

д. Нестерово, 865—34

135. Бегаёт нетелиця по наволоку,
Ищёт нетелиця быка-третьяка.
Кому сбудетце да не минуётце.

д. Тимино, 852—24

136. Ходит нетёлка по наволоку,
Да ишшо ищет нетёлка быка-третьяка да овцу-яловицу.
Кому найдётце да тому сбудётце да не минуётце.

«Свадебная».

д. Никольская, 902—03

137. Бегаёт телушка по наволоку,
Ищет телушка быка-третьяка.
Кому сбудетца, не минуетца.

д. Естошево, 852—35

138. Бегаёт нетёлка по наволокам,
Ищёт нетёлка быка-третьяка.
Ладан, ладан!
Кому сбудётце, не минуётце.

¹ Лысня — лысое, голое место на лугу, в лесу.

139. Бежит нетёлка по наволоку,
Ищет нетёлка быка-четвертака.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

«Выйдет замуж — как девка, парень — как
жёнितце».

д. Лаптево, 946—37

140. Бегаёт нетёлочка по наволочкам,
Ищет нетёлочка бычка-третьячка.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

д. Рогалёво, РФ 1191

141. Идёт бык по городу,
Несёт рога выше городу.

д. Рогалёво, 874—50

142. Идёт медведь через реку,
Распы́халсе, разды́халсе.

«К беременности».

д. Емельяниха, РФ 1105

143. Идёт медведь по завалинке,
Несёт п... на мочалинке.

д. Нефёдово, 945—26

144. Шла коза из Питёра,
Вся дыра истыкана.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце да не минуетце.

«Хорошая песня это».

д. Никольская, 902—02

145. Идёт свинья из Питера,
Вся шильём истыкана.
Кому сбудетца, не минуетца.

«К болезни» (д. Митрофаново).

д. Якунино, 866—20—а

146. Бежит свинья из Питёра,
Во все бока истыкана.

д. Павшино, 946—26

147. Бежит собака хохловатая,
Несет г... да суковатое.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце да не минуетце.
«К добру».

д. Васьково, 943—28

148. Бежит собака хохловатая,
Несёт палку суковатую.
Кому поём, тому с добром,
Кому сбудетце, не минуетце.

д. Лабино, 1431—51

149. Идёт щука из Белá-озерá,
На щуке чешуя серебряная.

д. Роголёво, 874—50

150. Идёт щучка из Новá-городá,
Хвост волокёт из Белá-озерá,
На щучке чешуйка серебряная.

«И старым, и молодым хороша» (д. Роголёво); «к девке жених едет» (д. Березник).

Указатель

(место и время записи, сведения об исполнителях, номера напевов и текстов, автор записи — руководитель экспедиционной группы)

Бархатово Печеньгского с/с Кирилловского р-на. 24.01.80. Паничева Т. Е., 61 г., текст 131. Е. Мельник.

Березник Роксомского с/с Вашкинского р-на. 11.07.79. Нифонтова А. Е., 1901, напев 2, тексты 16, 35; Нифонтова А. Е. и Архипова Е. Е., 1910, тексты 4, 5, 7, 55. А. Мехнецов.

Васино Команевского с/с Бабаевского р-на. 6.02.83. Флегонтова Т. Е., 1912, напев 1, текст 85. А. Захаров.

Васьково Печеньгского с/с Кирилловского р-на. 24.01.80. Шаферова У. И., 65 л., текст 148. Е. Мельник.

Весёлая Роксомского с/с Вашкинского р-на. 11.07.79. Степичева А. Г., 85 л., тексты 6, 10, 14. А. Захаров.

Евсино Кречетовского с/с Каргопольского р-на Архангельской обл. 18.07.79. Викулова А. Н., 70 л., текст 21. А. Мехнецов.

Емельяника Никольского с/с Устюженского р-на. 6.07.78. Воробьева М. С., 60 л., Судакова М. Н., 60 л., текст 143. А. Кастров.

Естошево Волоцкого с/с Вашкинского р-на. 12.07.79. Касьянова А. Г., 1909, тексты 9, 18, 138. А. Мехнецов.

Калинино Панинского с/с Белозерского р-на. 2.07.79. Тревогина А. П., 84 г., тексты 37, 82, 107. О. Сергеева.

Коварзино Коварзинского с/с Кирилловского р-на. 21.01.80. Варзова И. В., 48 л., тексты 72, 73, 91, 93, 96, 132; Леонтьева Е. К., 1913, текст 43. А. Захаров.

Комлино Чарозерского с/с Кирилловского р-на. 22.01.80. Евсичева А. П., Соколова К. И., напев 14, текст 31. А. Мехнецов.

Конёво Роксомского с/с Вашкинского р-на. 11.07.79. Кирсанова А. И., 1907, Иванова О. Е., 1909, напев 13, тексты 15, 22, 36, 68. А. Мехнецов.

Кузнецово Кречетовского с/с Каргопольского р-на Архангельской обл. 18.07.79. Мокшина А. С., тексты 20, 94. О. Сергеева.

Лабино Команевского с/с Бабаевского р-на. 6.02.83. Филиппова Е. А., 1911, напев 9, тексты 39, 108, 149. А. Захаров.

Лаптево Печеньгского с/с Кирилловского р-на. 23.01.80. Изосимова М. Г., 73 г., Михеева А. П., 57 л., напев 7. А. Мехнецов. 24.01.80, те же исполнители, тексты 12, 28, 42, 47, 75, 99, 102, 129, 140. А. Захаров.

Малышево Быковского с/с Пестовского р-на Новгородской обл. 3.07.78. Каменькова П. П., 64 г., напевы 4, 5, тексты 81, 87, 122. А. Кастров.

Мережино Печеньгского с/с Кирилловского р-на. 23.01.80. Лепикова А. Ф., 63 г., тексты 105, 110, 124. А. Захаров.

Митрофаново Вашкинского с/с Вашкинского р-на. 8.07.79. Махалова А. В., 78 л., тексты 34, 59, 70, III. А. Захаров.

Михалёво Панинского с/с Белозерского р-на. 4.07.79. Кузичева М. К., напев 10, текст 113. А. Сушко.

Мосеево Острогожского с/с Вашкинского р-на. 13.07.79. Павлова И. Н., 77 л., Геничева У. В., 76 л., текст 49. А. Кастров.

Нестерово Пушторского с/с Вашкинского р-на. 9.07.79. Минкина А. И., 75 л., тексты 48, 135. Е. Мельник.

Нефёдово Чарозерского с/с Кирилловского р-на. 22.01.80. Данилова О. М., 72 г., тексты 51, 144. А. Захаров.

Нечалово Никольского с/с Устюженского р-на. 7.07.78. Виноградова Е. М., тексты 67, 106; Смирнова А. Ф., 65 л., напев 16, тексты 89, 123. А. Кастров.

Никольская Роксомского с/с Вашкинского р-на. 11.07.79. Медведева Н. Е., 78 л., тексты 25, 56; Малова А. И., 45 л., тексты 38, 86, 112, 137, 145. А. Захаров.

Павшино Печеньгского с/с Кирилловского р-на. 24.01.80. Рыжикова У. А., 69 л., напевы 3, 8, тексты 53, 60, 74, 77, 80, 83, 98, 101, 109, 126, 128, 147. А. Захаров.

Петухово Киснемского с/с Вашкинского р-на. 10.07.79. Рюмичева У. Г., 87 л., напев 11, текст 120. А. Сушко.

Пиньшино Волоцкого с/с Вашкинского р-на. 12.07.79. Богданова М. П., 48 л., тексты 32, 33, 41, 95. А. Захаров.

Ракула Чарозерского с/с Кирилловского р-на. 22.01.80. Приемкина Л. М., 1906, Михайлова А. П., 1906, Корнилова Е. Д., 85 л., тексты 63, 76, 79, 134. А. Захаров.

Рогалёво Киснемского с/с Вашкинского р-на. 10.07.79. Шилова Е. Е., 80 л., Шилова А. Е., 71 г., напев 15, тексты 27, 119; Шилова Е. Е. — тексты 11, 23, 50, 57, 71, 88, 103, 121, 133, 141, 142, 150. А. Кастров.

Савино Гулинского с/с Белозерского р-на. 5.07.79. Голубева М. Д., 1904, Иванова Н. П., 1913, напев 6, тексты 26, 29, 64, 117, 125, 127. А. Мехнецов.

Сапогово Пушторского с/с Вашкинского р-на. 9.07.79. Мурилова М. П., 80 л., текст 78. А. Захаров.

Сафроново Роксомского с/с Вашкинского р-на. 10.07.79. Васильева П. К., 79 л., тексты 58, 114. Е. Мельник.

Сергеево Чарозерского с/с Кирилловского р-на. 22.01.80. Кузина Т. А., 75 л., напев 12, тексты 1, 3, 65, 66, 100. А. Мехнецов.

Сухоежино Роксомского с/с Вашкинского р-на. 10.07.79. Лаврушина Т. Н., 90 л., тексты 24, 130. Е. Мельник.

Тимино Роксомского с/с Вашкинского р-на. 11.07.79. Бакунова Н. Т., 1910, напев 17, тексты 61, 90, 115, 136. А. Мехнецов.

Торопунино Волоцкого с/с Вашкинского р-на. 12.07.79. Константинова В. Ф., 38 л., тексты 13, 40, 116. Е. Мельник.

Фёдоровская Пушторского с/с Вашкинского р-на. 9.07.79. Богданова А. А., 72 г., Миронова М. Д., 77 л., тексты 2, 52, 62, 92. А. Захаров.

Чарозеро Чарозерского с/с Кирилловского р-на. 21.01.80. Вошина Е. Ф., 67 л., тексты 17, 139; Мамонтова З. И., 55 л., Фролова Л. А., 48 л., тексты 8, 46. Е. Мельник.

Якунино Роксомского с/с Вашкинского р-на. 10.07.79. Полежаева Н. И., 78 л., тексты 30, 45, 69, 118, 146. Е. Мельник.

Якушёво Волоцкого с/с Вашкинского р-на. 12.07.79. Васильева Е. И., 72 г., тексты 19, 44, 54, 84, 97. А. Захаров.

С о д е р ж а н и е

От составителя	3
А. М. Мехнецов. Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры	5
Е. А. Валеvская. Мелодика в системе закономерностей музыкально-поэтического языка народной песни	19
Е. И. Мельник. Песенный тип и вариант в локальной традиции	28
Ю. И. Марченко. Напевы групповых причитаний в междуречье Северной Двины и Ваги	45
И. Б. Теплова. Опыт систематизации напевов свадебных песен северо-западных областей России	62
С. Л. Браз. О некоторых особенностях ритма свадебных песен	76
Г. В. Лобкова. Гусельная игра Древней Руси	90
Подблюдные песни Белозерья. Публикация А. М. Мехнецова	101

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ. СТИЛЬ, ЖАНР, ТРАДИЦИЯ.

Редактор-составитель А. М. Мехнецов
 Редакторы Г. А. Берсенева, Н. Н. Тихонов
 Технический редактор: Л. П. Полякова

Сдано в набор 22.04.86 г. Подписано к печати 00.12.85 г. М-30074.
 Формат 60×90¹/₁₆. Заказ 2226 8,5 п. л. Цена 50' к.

Производственно-полиграфическое объединение № 1 Ленупрполиграфиздата,
 Пушкинское производство