

ФГБОУ ВПО
САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ (АКАДЕМИЯ)
им. Л.В. СОБИНОВА

Кафедра народного пения и этномузыкологии

На правах рукописи

Хохлачёва Мария Вячеславовна

**СВАДЕБНАЯ МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ
СЕВЕРНЫХ РАЙОНОВ САРАТОВСКОГО ПОВОЛЖЬЯ**

Диссертация на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

17.00.02 – Музыкальное искусство

Научный руководитель доктор искусствоведения,
профессор Ярешко А.С.

Саратов 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
ГЛАВА I. Музыкально-этнографические основы драматургии свадебного обряда	19
1.1. Этнографический аспект: реконструкция	19
1.2. Песенные типы и причитания в структуре обряда	40
1.3. Напевы-формулы как музыкальный код свадебного обряда.....	57
ГЛАВА II. Музыкальная типология свадебных песен	77
2.1. Слогоритмическая и ритмокомпозиционная стилистика.....	77
2.2. Звуковысотные характеристики.....	108
2.3. Причитания как феномен традиции.....	141
Заключение	160
Список литературы	168
Приложение	223 с.

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация посвящена выявлению характерно-местных свойств музыкальной драматургии русского свадебного обряда, исторически сложившегося в центральном Поволжье в результате заселения данной территории русскими¹.

На сегодняшний день имеется ряд работ по освещению стилистики свадебного фольклора различных регионов России [24; 29; 44; 45; 72; 98; 107; 161; 175; 187; 194]. Однако малоизученной остаётся до сих пор музыкальная культура саратовского Поволжья, являющегося обширной частью пограничья нижне- и средневолжского регионов. Исторические сведения указывают на полиэтничность заселения саратовской территории, которое происходило в несколько этапов, начиная с конца XVI века [6; 27; 101; 103; 114; 126; 150; 151; 156; 157]. Будучи притягательным местом для обустройства, Саратовский край не мог не обратить на себя внимание насельников центральных районов Московского государства.

Первая колонизация Саратовского края русскими началась, прежде всего, с **северо-западной границы**, с прихопёрских мест (Кузнецкого, Сердобского уездов). Ещё в древних актах второй половины XIV века упоминаются караулы «*возле Хопра до Дону*» [157, 3]. Селиться здесь, на окраине, под прикрытием старейшей по времени учреждения «сторожевой линии», направлявшейся по Дону.²

Следующим путём, по которому происходило заселение, была река Волга и её приток – река Терешка. Пытаясь обезопасить край от набегов ордынцев, Федор Иванович (время правления 1584–1598гг.) принял решение учредить линию застав и разъездов по Волге от Нижнего Новгорода до Астрахани и даже далее – до Терека. Началось строительство укреплённых городов

¹ «<...>Царь Иоанн Васильевич Грозный (время правления 1547–1584), утвердил владычество своё на Волге, велел селиться на сих привольных местах...» [150, 1].

² «<...>служившей главным путём сообщения Москвы с Царьградом, было конечно выгоднее и удобнее, нежели в других, более центральных местностях нашего края» [157, 3].

по нагорному берегу Волги: Царицына и Саратова. Эти два города сделались центрами, из которых воеводы рассылали воинских людей против смельчаков, собиравшихся на Волге и соседних реках для грабежа или набегов на русские окраины, и единственными во всем низовом Поволжье пунктами, на которых новые переселенцы могли бы обосноваться. Охотников идти из старинных областей Московской Руси в новые места теперь, благодаря реформам Годунова, было не мало. Отмена Юрьева дня³ дала саратовскому Поволжью не одну тысячу беглецов. Возникли небольшие поселения из *«крестьян – сброд из преступников, разбойников и беглых крепостных, для которых отмена Юрьева дня послужила сильным толчком к переселению на дикие поля юго-восточной окраины московского государства...»* [157, 2]. Холопы и пашенные крестьяне, не хотевшие мириться с возникшим крепостным правом, отягощённые оброками и податями, толпами бежали на Волгу *«<...> ставили свои починки и заимки потаким местам, где до того времени не видно было человеческих следов»* [157, 8]. Позднее к ним присоединились остатки от вольницы, которые в смутные времена занимались разбоями и грабежами.

К концу XVII века активно началась колонизация Хвалынского уезда – **северной части** саратовского Поволжья, чья территория находилась в подчинении Чудову монастырю. Вслед за добытым у царя Василия Шуйского в 1606 году правом на ловлю рыбы *«в тихих сосновых водах»* [157, 9], монастырь ходатайствовал себе в 1685 году у правительства и право на владение нагорным берегом Волги *«котораго не снимает водою во время разлива»* [там же]. В 1699 г. монастырь быстро перевёл в село Сосновый Остров (ныне Хвалынский) до трёхсот душ крестьян из других своих вотчин. Одновременно с переселением крестьян в монастырские владения, активно началось заселение частных людей и солдат, отправленных сюда для несения кордонной службы, из-за чего монахи сетовали «о тесноте» в государственных прошениях. К обычным мотивам

³ Юрьев день (26 ноября) — определенный законом срок, когда при окончании полевых работ крестьянин мог перейти от одного владельца к другому. Царским указом от 1597 года, право «крестьянского перехода» было отменено. [Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. www.vehi.net/brokgauz/]

поселения прибавился ещё один важный этап: «гонение за содержание древляго благочестия» и число «элементов» бродячей Руси значительно увеличилось.

В 1632 году Новоспасский монастырь получил от царя Михаила Фёдоровича Романова (время правления 1613–1645 гг.) жалованную грамоту, в которой монастырю были сданы в аренду за 20 рублей в год «саратовския <...> рыбныя ловли от Канины Тубы вниз по Волге по нижнюю изголовь осиноваго куста» [150, 9]. В 90-е годы XVII века Новоспасский монастырь просит Московское правительство, чтобы примыкающие к волжским водам «земли со всеми угоды, даны в вотчину Спасскому монастырю без меры, по старым урочищам» [150, 21; также об этом 151; 157]. Будучи в полной уверенности, что ходатайство будет удовлетворено, монастырь поспешил перевести сюда некоторых своих крестьян из «разных вотчин». Таким образом, к 1699 году было построено два села: Малыковка на Волге (ныне г. Вольск) и Терса на реке Терсе.

Одновременно с Новоспасским монастырем получил «громадныя земельныя угоды» [150; 157] на Волге и Воскресенский монастырь. Так появилось во второй половине XVII века село Воскресенское, значительно увеличенное за счет крестьян, переведённых из других монастырских вотчин «с присоединением к ним беглецов и гулящаго люда» [156, 22; 101, 65].

Переселенцы из центральных областей России занимали места по преимуществу в северо-западной части края, ибо продвигались оттуда, а переселенцы из верхнего Поволжья спускались по Волге, оседая по берегам Хвалынского и Вольского уездов.⁴

Судя по архивной документации, большое влияние на формирование поселений оказал раскол. В 1683 году, после стрелецкого бунта, сюда было выслано из Москвы немало стрельцов-раскольников, которые поселились на правом берегу Волги в Хвалынском уезде. Так, в начале XVIII века были обра-

⁴ «Также в той местности можно найти выходцев из центральных губерний: Московской, Рязанской и Владимирской, переведённых Чудовым монастырём. По преобладанию численности и древности поселения остается всё-таки за выходцами из верховаго Поволжья. Всего яснее показывает это язык: особенности говора у поволжских простолюдинов, здесь теже самыя, которыя господствуют и в верховых губерниях [156, 23; также об этом 101; 125; 164; 157].

зованы сёла: Акатная и Сосновая Мазы, Апалиха, Самодуровка (ныне с. Белогорное Вольского района), Елшанка, Демкино, Ивановка (Базарно-Карабулакский район), Павловка, Подлесное, Поповка, Болтуновка (Ульянино), Селитьба, Широкий Буерак (Хвалынский район) и Федоровка (Новобураский район). Эти сёла постепенно становились центрами старообрядчества, где основным населением являлись *«староверы и другие сектанты»* [157, 55; 136; 101]

Также интенсивному заселению Хвалынского и Вольского уездов способствовала деятельность Нижегородского и Алатырского Архиепископа Питирима в Нижегородском крае. Его стараниями в губернии было репрессировано около 40 тысяч приверженцев старой веры. Большая часть при этом укрывалась в Саратовском Поволжье. Статистический сбор сведений по перечисленным выше уездам – тому свидетельство. Так, на момент переписи населения по Саратовской губернии 1884–1887 гг. в Вольском уезде староверов было 66 селений (20 волостей), в Хвалынском уезде (приволжские районы) – 23 селения (5 волостей)⁵.

Несмотря на разнородные миграционные процессы, происходившие на протяжении нескольких столетий на территории Саратовского края, исследуемый ареал выделяется единым пластом заселения, как по временным, так и по этническим факторам. Убедительным подтверждением тому служат научные труды лингвистического направления [20; 65]. Исходя из информации, изложенной в диалектологической карте [с.18 настоящей работы] русских говоров среднего и нижнего Поволжья, составленной Л.И. Баранниковой [20] мы можем утверждать, что приволжская территория осваивалась достаточно компактно носителями севернорусских и среднерусских «окающих» говоров.⁶ Таким образом, можно судить об исторически сложившейся однородной зоне и сходных культурных и духовных традициях. Все эти признаки являются обоснованием

⁵Для сравнения: в центральной части Губернии раскольников имелось 9 селений (3 волости) [157].

⁶*«Исследуемые говоры, позднего заселения отличаются и от говоров исконной территории формирования русского языка, и от говоров территорий, где русские поселения появились позднее (XIX–XX вв.) и не образывали значительных целостных массивов, что характерно для говоров поздних территорий»* [20, 5].

выбранного ареала – северной возвышенности пограничья среднего и нижнего Поволжья, что определяет и **актуальность темы**, обусловленной отсутствием научных исследований по свадебной обрядовости данного региона.

Постановка проблемы связана с детальным изучением музыкального фольклора как важнейшего компонента свадебного ритуала. На сегодняшний день благодаря архивным источникам и активной полевой работе этнографов, мы имеем обширные этнографические материалы, что позволяет судить о высокой степени разработанности проблемы с этой точки зрения. Но с позиций этномузыкологии тема не изучена, работы, посвященные музыкальной драматургии свадебного обряда саратовского региона, отсутствуют. Это определяет важность проблемы, необходимость её разработки.

По нашей **гипотезе**, культура северных районов саратовского Поволжья должна обладать заметной общностью в силу названных исторических, а также хозяйственных предпосылок. Собранные за последние три десятилетия различными исследователями-фольклористами музыкально-этнографические материалы подтверждают предварительные предположения.

Впервые опубликованная информация по саратовской свадьбе появилась, благодаря саратовскому этнографу и краеведу А.Ф. Леопольдову [90] в 30-е годы XIX столетия. В своей заметке автор последовательно изложил все главные этапы свадебного обряда крестьян саратовской губернии, приложил тексты 18 песен, но не указал конкретное место фиксации данных сведений.

В очередной своей статье в 1839 году он поместил ранее опубликованный материал с 17 поэтическими текстами с небольшими изменениями.

Следующая обширная работа по данной теме принадлежит известному русскому собирателю А.В. Терещенко [164; 165] (50-е годы XIX века). Во втором томе своего труда «Быт русского народа» автор подробно описывает саратовскую свадьбу с возможными вариантами и текстовым приложением 79 песен и плачей, исполняемых в обряде. Судя по имеющимся ссылкам, А.В. Терещенко опирался на записи, производимые в разных сёлах Волгского (ныне Вольского) и Хвалынского уездов. Кроме этого, автор провёл аналогию с мор-

довской свадебной традицией, что является ценным источником для анализа современного ритуала и его специфики.

Одновременно с этнографическими публикациями по свадьбе постепенно стали издаваться и песенные сборники. Например, публикация «Сборника русских народных песен» Н.А. Римского-Корсакова, в который вошли 4 свадебные песни Кузнецкого уезда Саратовской губернии (в настоящее время относится к Пензенской области) [138].

В 80-е годы появляется серия наблюдений члена Императорского Русского Географического и Московского Археологического Обществ, саратовской Архивной Комиссии, помещика с. Колено А.Н. Минха [106], где он помещает подробное описание свадьбы одноимённого села. На протяжении 20 лет автор занимался собирательской деятельностью в своём селе, проводя систематические записи традиционных песен и этнографических данных, включая суеверия и пословицы.

В 1881 году публикуется статья «Коленская волость Аткарского уезда» [105], где А.Н. Минх, помимо прочих этнографических заметок, поместил свои *«личные наблюдения»*, которые *«были богато пополнены <...> А.Е. Дворниковым»*, [105, 121]. Далее исследователь отмечает, что *«Вообще свадебный сборник песен в с. Колене очень беден, так что редко услышишь другие, кроме приведённых»* [105, 125].

В 1890 году А.Н. Минх публикует «Народные обычаи, суеверия, предрассудки и обряды крестьян Саратовской губернии» [103]. Здесь автор помещает краткое описание свадебного обряда с четырьмя текстами песен. В 1893 году в Этнографическом обозрении А.Н. Минх публикует интересную заметку «Репей в народных обрядах и песнях» по селу Полчаниновка Саратовского уезда [104], где упомянута некогда бытовавшая традиция – выкуп репья.

В дальнейшем, к концу XIX столетия публикуются сведения по конкретным селам саратовской губернии, пополняя ее этнографический багаж. К таковым относятся заметки крестьян В.Арефьева [8], Ф. Ерохина [51], П. Сухова [159].

В начале XX века выходит в свет широко известное издание фольклориста П.В. Шейна [190, 325], где автор помещает материалы по свадьбе в записях 60-х годов XIX века.

В 1903 году в песенном сборнике А.К. Лядова для голоса в сопровождении фортепиано были размещены четыре свадебные песни, записанные в Сердобском и Аткарском уездах и г. Саратове [93].

В 1907 году выходит первое полное собрание музыкального фольклора Саратовской губернии И.В. Некрасова «50 песен русского народа» и семь из них – свадебные песни Сердобского, Хвалынского, Аткарского уездов и г. Саратова [110].

Вскоре были напечатаны материалы А.А. Минха [100] по свадебной обрядности. Автор тщательно исследовал двенадцать деревень Саратовского уезда, о чём свидетельствует сопроводительная пометка: «... *Песни записывались мною со слов местных запевал - девушек Лукерьи Аверьяновой, Авдотьи Барсуковой и Авдотьи Григорьевой, с соблюдением по возможности их выговора*» [там же, с.51]. Ему удалось зафиксировать 62 поэтических текста и весь ход свадебного обряда с подробным описанием каждого действия.

Большую этнографическую ценность имеет работа члена Саратовской Учёной Архивной Комиссии М.Е. Соколова [155; 156], в которой автор даёт песенную жанровую характеристику основных моментов ритуала: сговорные, девичьи, песни при отъезде невесты в церковь. Девичьи песни включают в себя величальные и корильные жениху, невесте, холостым парням, свахам, вдовам. Особую ценность придаёт сохранённый специфический диалект поэтических текстов. Песни представлены в статье 29 текстами с вариантами, записанные автором в Петровском, Сердобском, Аткарском, Балашовском, Кузнецком и Камышинском уездах.

В первой четверти XX века появляется статья И.А. Тихонова, где помимо подробного описания свадьбы присутствуют лирические вставки о доле невесты и рассуждения о крестьянской жизни [162].

В 1926 году опубликован отчёт филологического факультета Саратовского государственного университета о современном состоянии устно-поэтического творчества в деревнях Вольского уезда. Профессор В. Буш отмечал хорошую сохранность свадебных обрядов и песен «свадебную старину», бытовавших в сёлах в конце XIX века и регрессивное воздействие нового времени [25] на фольклорное наследие.

В 1946 году факультетом филологии был выпущен сборник «Фольклор Саратовской области» под руководством Т.М. Акимовой. В сборник включены 33 поэтических текста свадебных песен и восемь сюжетов причитаний, записанных в Вольском (ранее Черкасском), Балтайском, Базарно-Карабулакском и Хвалынском районах в период с 1919–1945 годы студентами кафедры [176].

В 1969 году стараниями филологического факультета появился в свет сборник «Песни, сказки, частушки саратовского Поволжья». Один раздел данного труда посвящён свадьбе и включает в себя известные нам материалы, записанные А. Леопольдовым, с приложением 27 поэтических текстов, собранных в Вольском, Лысогорском, Хвалынском, Аркадакском, Аткарском и Красноармейском районах [121].

В 1971 году Областным домом народного творчества был опубликован песенный сборник «Я по бережку похаживала» [201], автором и составителем которого являлся Л.Л. Христиансен – чуткий и внимательный к образцам песенного фольклора учёный. В сборнике размещены шесть свадебных песен отдельных районов: Вольского, Хвалынского, Красавского (ныне территория Самойловского района). Отличают данную публикацию от ранних печатных изданий подробные комментарии к песням. Получив широчайший интерес со стороны творческой публики, Л.Л. Христиансен практически следом выпустил репертуарное пособие «Под ракитой зелёной», на этот раз с одной свадебной песней, записанной в Красавском районе [128].

В этом же году публикуется сборник «Песни Ольги Ковалёвой», куда вошли 23 свадебные песни села Любовки (Окунёвки) Аткарского района [122].

После двадцатилетнего «затишья» в 1991 году выходит в свет монография Т. Ананичевой и Л. Сухановой «Песенные традиции Поволжья» – результат масштабной экспедиционной деятельности по изучению песенных традиций народов, населяющих территорию среднего течения Волги (Саратовская область – как пограничье нижней и средней Волги). В первой главе [6, 23] кратко описывается манера пения некоторых саратовских сёл, а также указана локальная терминология, относительно свадебных плачей и их исполнения. В аналитической части второй главы [6, 45] даны этнографические фрагменты драматургии обряда отдельных сёл Базарно-Карабулакского и Петровского районов.

В 1996 году Саратовским областным центром народного творчества был выпущен песенный сборник, посвящённый 125-ю со дня рождения певицы О.В. Ковалёвой, составленный П. А. Сорокиным [132]. В сборнике помещены некоторые свадебные песни (широко распространённые на территории Базарно-Карабулакского и Хвалынского районов) в авторской аранжировке и без конкретизации места записи.

Среди последних следует отметить работу филологического направления З. Горюновой «Свадьба саратовских крестьян» [36], выпущенную Областным музеем краеведения, в которой помещены материалы по структуре свадьбы периода XIX–XX в.в, находящиеся в распоряжении музея. Кроме того, в 1999 году было опубликовано учебное пособие Е. Алиференко [4], в основу которого легли этнографические материалы по Балашовскому району. В данном пособии представлена драматургия свадьбы с приведением поэтических текстов песен. В настоящее время Е.И. Алиференко опубликовано большое количество работ по саратовской свадьбе. В своей статье «Игровой фольклор саратовского свадебного обряда» [5], автор рассматривает свадебные «поцелуйные песни». На примере отдельных образцов, в процессе анализа раскрывает специфику жанра и доказывает факт перехода необрядовых песенных форм в обряд.

Указанные архивные и современные материалы дают возможность обобщить структуру и вербальное наполнение свадебного обряда саратовского Поволжья.

Объектом исследования является *традиционный свадебный ритуал* северных поселений в пределах приволжской возвышенности (Правобережье) Вольского и Хвалынского уездов, ныне территории Хвалынского, Вольского, Базарно-Карабулакского, частично Воскресенского и Балтайского районов Саратовской области, *как целостный стилистический комплекс*, образованный в период первых колонизационных потоков.

Предметом исследования выступает музыкальное и этнографическое освещение свадебного обряда, его комплексной сущности с последующим рассмотрением атрибутивных маркирующих показателей.

Цель работы – выявление музыкально-этнографических особенностей свадебного ритуала означенного региона, как драматургически комплексной локальной системы.

Для достижения цели необходимо решить основные **задачи**:

- определить структурную модель свадебного обряда на основе реконструкции этнографического компонента, с выявлением стабильных элементов ритуала и его модификации в современных условиях;
- выявить музыкальную составляющую обряда в процессе его структурного развития, показать драматургическую роль песен и причитаний;
- проанализировать музыкально-этнографический текст с позиции формульных напевов как специфического кода обряда;
- на основе типологической классификации слогоритмических и музыкальных форм выстроить систему их структурных взаимоотношений;
- установить основные закономерности звуковысотной организации на уровне многоголосия, лада и мелодики.

Материал исследования составили полевые записи свадебного фольклора по Хвалынскому, Базарно-Карабулакскому, Вольскому, частично Воскресенскому и Балтайскому районам. Информационные сведения, собран-

ные в период 1970 – 2012 гг. позволили предположить наличие единой певческой традиции, основанной на исторической процессуальности фольклора и становлении художественной парадигмы под воздействием социальных условий. Подтверждением служит анализ музыкальных образцов и этнографических сведений, как записанных автором, так и рукописных материалов кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова, а также личного архива записей А.С. Ярешко.

Территориальные рамки обусловлены историческими процессами и отмечены ареалом, охватывающим территорию северной части приволжской возвышенности как зоны пограничья нижнего и среднего Поволжья: Хвалынский, Вольский, Базарно-Карабулакский, Воскресенский и Балтайский районы Саратовской области. Географическое расположение исследуемого ареала граничит на севере с Ульяновской областью, на северо-западе – с Пензенской.

Хронологические рамки исследования включают в себя период от второй половины XIX века – до начала XXI века. Данный охват обусловлен наличием разнообразной специальной информации от архивных источников прошлых веков, вплоть до последних экспедиционных исследований.

Методологическую основу исследования составляют:

- *подход к изучению региональных фольклорных традиций*, предложенный В.М. Щуровым⁷, заключающийся в комплексном системном исследовании музыкально-этнографических, музыкально-стилевых и исполнительских аспектов;
- *структурно-типологический метод*, введённый в научный обиход Е.В. Гиппиусом и получивший дальнейшую разработку его последователями – М.А. Енговатовой, Б.Б. Ефименковой, Е.М. Шишкиной;
- *семиотический подход* разработанный А. ван Геннепом и в дальнейшем получивший развитие в трудах отечественных учёных А.К. Байбурина, Т.А.

⁷ Щуров, В.М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика. – вып.3. – М.: Сов.композитор, 1986. – с. 11 – 47.

Бернштам, Г.А. Левинтона. В семантическом аспекте автор опирался на метод Л.Л. Христиансена, связанный со смысловыми ассоциациями. В настоящее время данная идея активно разрабатывается в работах И. Л. Егоровой;

– *метод аналитической графики и картографирования* разработанный Е.В. Гиппиусом и активно применяемый в современных этномузыкологических исследованиях.

При анализе песенных структур были использованы работы Е.А. Дороховой, В.А. Лапина, Т.С. Рудиченко, А.В. Рудневой, О.А. Пашиной, А.С. Ярешко.

Теоретической базой являются работы ведущих отечественных этномузыкологов. В специфическом жанре свадебного фольклора – причитаниях – автор опирался на труды Б.Б. Ефименковой, Т.В. Краснопольской, Е.Б. Резниченко. На уровне ритмической организации песен это работы авторов Е.В. Гиппиуса, Б.Б. Ефименковой, К.В. Квитки, А.В. Рудневой, В.М. Щурова. На уровне звуковысотной организации основополагающими работами учёных в области лада, мелодики и многоголосия являются труды Э.Е. Алексева, Т.С. Бершадской, Т.М. Дигун, Б.Б. Ефименковой, М.А. Енговатовой, А.Д. Кастальского, О.И. Кулапиной, Ф.А. Рубцова, Н.М. Савельевой, Л.Л. Христиансена, Е.М. Шишкиной, В.М. Щурова. Основной базой для изучения стилистики Поволжья являются специальные музыкальные исследования учёных: Т.М. Аналичевой, Н.В. Бикметовой, Н.Н. Гиляровой, И.Л. Егоровой, Л.Ф. Сухановой, Е.М. Шишкиной, А.С. Ярешко. Фундаментальные труды филологического направления авторов: Т.М. Акимовой, Е.И. Алиференко, Л.И. Баранниковой и Н.В. Зорина.

Научная новизна определяется ракурсом исследования. Соответственно, впервые:

– объектом исследования выступает традиционный свадебный обряд Саратовской области, что является весомым вкладом в изучение музыкальных диалектов Поволжья как обширной зоны вторичного формирования в рамках общерусского свадебного ритуала;

– вводится в научный оборот ранее не опубликованный музыкальный и этнографический материал (185 песен и причитаний), который значительно обогащает представление о специфике ритуала, его структуре и традиционной песенной культуре, бытующих на данной территории;

– данная работа является системным исследованием свадебного фольклора саратовского Поволжья, осуществление которого происходило с помощью структурно-типологического метода, способствующего выявлению музыкально-стилевых особенностей на уровне ритмики и звуковысотной организации;

– проведенное исследование свадебного ритуала указанного региона вносит существенный вклад в теорию переселенческих фольклорных традиций, что в итоге выводов подобных работ позволит составить целостную концепцию народной культуры.

Положения, выносимые на защиту:

– традиционный свадебный ритуал северных поселений приволжской возвышенности пограничья нижней и средней Волги (Правобережье Саратовской области) как фольклорная система является зоной интеграции северного и южнорусского свадебного комплекса;

– музыкальное наполнение обряда принадлежит к стилистическому пласту среднерусской и севернорусской песенных культур, чьи признаки ярко проявляются как на слогоритмическом, так и звуковысотном уровнях;

– саратовский свадебный обряд в комплексе музыкально-стиховых и этнографических компонентов обладает отличительными, характерно-местными свойствами, в результате которых в совокупности исторических и хозяйственных процессов, возникла узнаваемая стилевая традиция;

– музыкально-этнографический комплекс саратовской свадьбы характеризуется оппозиционным сопоставлением мужского и женского начал, особенно проявляющихся на уровне слогоритмики и формульного соотношения напевов.

Теоретическая значимость исследования состоит в новых дополняющих сведениях к изучению песенной стилистики свадебного обрядового ком-

плекса вторичного формирования. Аналитические материалы и комментарии по свадебному фольклору являются отправной точкой в изучении локальных жанровых песенных традиций саратовского Поволжья и могут быть использованы при анализе народных песен и обрядового фольклора.

Практическая значимость определяется внедрением в научный оборот теоретических и практических наработок, итоги исследования которых дают возможность коррекции и дополнения программы специальных предметов по изучению свадебного обряда и свадебных песен: «Народное музыкальное творчество», «Областные певческие стили», «Региональная традиция исполнительства», «Вокальная подготовка», «Хоровой класс».

Песенные образцы могут быть привлечены в качестве репертуарного источника в педагогической работе разного уровня: как дополнительного (учреждения начального профессионального уровня – детские школы искусств, музыкальные школы), так и среднего и высшего профессионального образования. Данные материалы могут использоваться в виде практического пособия для дисциплин вузовских курсов: «Аранжировка», «Чтение хоровых партитур», «Дирижирование».

Эксклюзивные этнографические материалы могут служить основой для деятельности фольклорных театров и клубных учреждений, а также базой для самодеятельных коллективов, занимающихся изучением и пропагандой традиционного местного фольклора.

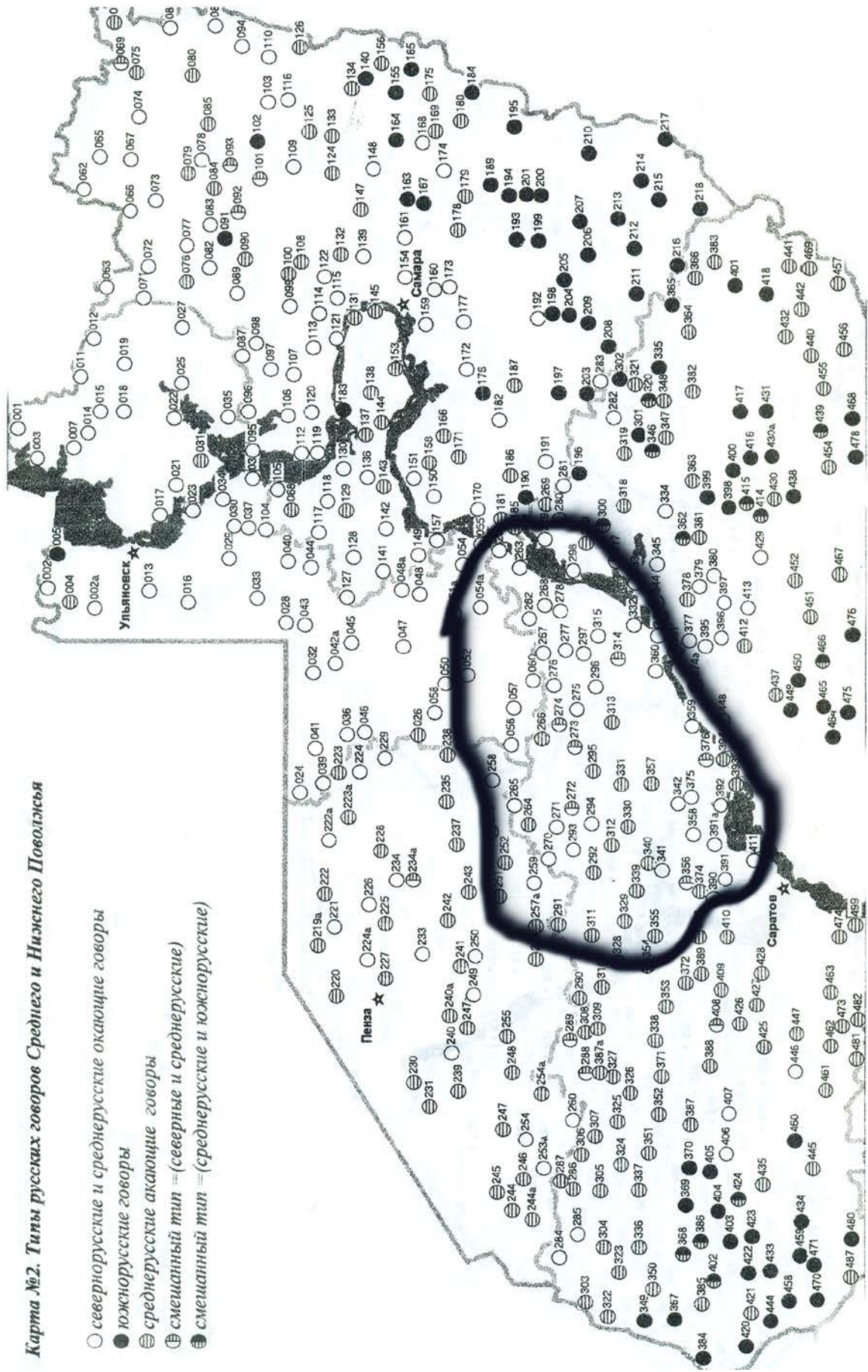
Апробация работы проводилась на кафедре народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова и была рекомендована к защите. Результаты исследования изложены в виде публикаций, докладов и выступлений на научно-практических конференциях: «Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития» (Астрахань, 2006), «I – IV Всероссийские научные чтения памяти Л.Л. Христиансена» (Саратов, 2006–2012), Всероссийские научные чтения «Проблемы художественного творчества», посвящённые Б.Л. Яворскому (Саратов, 2012), II Международный научный конгресс «Восток и Запад: этническая идентичность и традици-

онное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур» (Астрахань, 2013); мастер-классах, лекциях-концертах и открытых уроках различного уровня для преподавателей раннего профессионального и среднего дополнительного образования (детские школы искусств и музыкальные школы Энгельсского муниципального района, Астраханское музыкальное училище).

Структура диссертации состоит из Введения, двух глав, Заключения, списка литературы (230 наименований) и приложения, содержащего 185 свадебных песен разных жанров, включая причитания. Все музыкальные образцы приведены в современной редакции и нотации фольклорного материала с подробными комментариями к песням. Работа оснащена таблицами и картами.

Карта №2. Типы русских говоров Среднего и Нижнего Поволжья

- севернорусские и среднерусские окружающие говоры
- южнорусские говоры
- ⊖ среднерусские аканцие говоры
- ⊕ смешанный тип = (северные и среднерусские)
- ⊗ смешанный тип = (среднерусские и южнорусские)



Глава I. МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДРАМАТУРГИИ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА

1.1. Этнографический аспект: реконструкция

Изучению и описанию свадебного обряда посвящено большое количество работ как публицистического, так и этнографического плана. Начиная с 30-х годов прошлого столетия свадебный комплекс активно начал изучаться учёными разного направления: культурологами, филологами, этномузыкологами [6; 15; 16; 18; 19; 24; 26; 29; 31; 34; 44; 56; 60; 64; 65; 68; 72; 84; 106; 107; 117; 131; 134; 142; 145–148; 161; 163; 166–170; 175; 189; 190 и мн. др.]. Всестороннее исследование крестьянской свадьбы как на региональном, так и на локальном уровнях дали возможность выявить типологию структуры свадебного ритуала в целом. Узколокальные наблюдения приносят в драматургию стилистические особенности, которые придают особый колорит и своеобразие. В современных изданиях свадебный комплекс принято разделять на три основных периода: предсвадебный, свадебный, послесвадебный.

Исходя из материалов, собранных в сёлах, где, начиная с 80-х годов XX века, проводилась исследовательская работа по фиксации свадебного обряда, авторских материалов, а также анализа ранних источников (материалы архивов XIX–XX в.в.), можно выявить структуру свадьбы, драматургическую основу, характерную для средневожской свадьбы. В своём научном труде при классификации обрядовых действий мы опираемся на работу Н.В. Зорина «Свадебный обряд Среднего Поволжья» [65]. Данная структура также была использована Н.В. Бикметовой при анализе Самарской свадьбы [24]:

Предсвадебный период:

- предупреждение;
- сватовство/ сватанье/смотрины;
- сговор/уговор/рукобитье (договор о кладке, «кляли начало», «запирать руки»);
- запой/пропой;

- домоглядье (ответный визит родственников невесты);
- девешники/вечера/девичники/вечеринки: изготовление приданного, украшение репейника (курника);
- приданное (перевоз постели, «братъ» утварь для бани);
- баня;
- мальчишник.

Свадебный период:

- сборы к венцу;
- расплетание косы;
- выкуп невесты: место, коса, репей, блины;
- благословление;
- свадебный поезд;
- церковь (венчание);
- встреча молодых свекровью и свёкром: «хлеб-соль»;
- пир (невесты\жениха), «горной стол»;
- одаривание;
- проводы к жениху/невесте: хождение «рядами», «взад и вперёд».

Послесвадебный период:

- бужение молодых: проверка «честности»;
- поиск невесты;
- угощение: яичница/яйца, курица;
- «хождение рядами»;

Предсвадебный период открывался сватовством, которое включает в себя три самостоятельных действия. Первое из них – ***смотрины***, демонстрация (показ/погляд) невесты. Второе – ***сговор***/рукобитье. Существуют различные варианты названий этого этапа: «*класть начало*» (молитва «Боже милостивый», с. Сосновая Маза Хвалынский район), «*запирать руки*», то есть складывать руки друг на друга и накрывать шубой (редупликация обряда единения и магического предмета – символа плодородия, с. Ключи Базарно-Карабулакский

р-н), «договариваться о кладке/выряжать кладку»⁸(с. Ключи), «рядиться кладкой» (с. Максимовка). Третий этап сватовства – *запой*/пропой, время «идти запивать невесту» (застолье, обмен подарками), домоглядье (родственники жениха приглашают к себе родню невесты).

При сопоставлении современной структуры свадьбы с архивной информацией [185] можно увидеть, что драматургия претерпела значительное разрушение. В первую очередь проявляется это в совмещении обрядов, проходивших в период сватовства и некогда имевших самостоятельную функцию. Нужно отметить, что уже в XIX веке (судя по публикациям) разрушение традиции стало тенденцией. К примеру: <...> *смотрины – в роде знакомства (если сватья мало знакомы), и попойки – когда они хорошо знают друг друга: собирается близкая родня жениха и все едут смотреть невесту...*» [101, 122]. Здесь договариваются о «**кладке**»; «...родители невесты **обкладывают**» с жениха цену невесты» [164, 289].

У одних авторов «смотрины» являются самостоятельным этапом, включающим в себя осмотр уголков жениха: «<...>это тоже что и смотрины, но только со стороны невесты, в это время осматривают уголки (хозяйство) жениха»[101, 122]; затем следует *запой* [164, 289; 101, 122] или *сговор* [162, 6]. В других источниках *смотрины* объединялись со *сговором* или *запоем*, то есть не являлись отдельным обрядовым элементом, а плавно переходили в финальную предсвадебную договорённость. У третьих все перечисленные обрядовые действия этапа сватовства происходили в один день [91, 387; 162, 2–9].

В современных этнографических материалах по сёлам 1-я Ханенёвка, Новиковка, Максимовка (Базарно-Карабулакского район), а также Болтуновка, Поповка, Сосновая Маза (Хвалынского район) и Елховка (Вольского район) такие самостоятельные обряды как сватовство, *сговор* и *запой* проводились одним днём. Сначала приходили свахи, через час (при положительном ответе) – близкие родственники, включая отца и мать, и начиналось обсуждение затрат

⁸ Кладка – необходимый перечень предметов и угощений для обеспечения свадебного застолья; также просить цену за невесту.

на пиршество. После взаимной договорённости проводился запой: «<...> тут-гуляют одни старики, а молодёжь в другой комнате»⁹. (А.И. Тильтигина). Кстати, противоречия возникают и в описании состава делегации сватов. В некоторых селениях не допускалось во время такого серьёзного мероприятия присутствие жениха и невесты, во всяком случае до того момента, пока спор о материальной стороне свадьбы не разрешался к обоюдному согласию [162, 2; 90, 387; 162, б]. Таким образом, начиная с 30-х годов XX столетия (экспедиционные материалы 1990–2010 годов) сватовство проводилось одним днём, но сохраняло при этом конвенциальный характер.

Следует отметить, что в отдельных сёлах Базарно-Карабулакского района разрушение традиции проявилось в большей степени на данном этапе, и связано это с утратой обычая «садиться под матицу», тождественного с древними мифологическими представлениями. Кроме этого, сватовство сопровождалось рядом предупредительных мер, направленных на оберег от сглаза и порчи, а также на благополучный исход задуманного дела. В современном обряде такие предохранители встречаются редко, но сохранились действия, связанные с матицей (маткой) в доме, выполнявшие функцию оберега. Более подробные описания мы можем наблюдать в ранних свидетельствах: «Войдя в избу, сваха старается, не начиная разговора, взглянуть «под матку...» [162, 1], «матицу» – брус, поддерживающий потолок, и сесть против него [164, 288]; «<...> завязывала под сарафан лошадиное путо [103]; на чердак забрасывала веник, «...клала в карман две луковицы, сесть на лавку и уже после этого идти к невесте. Ей вдогонку катят деревянный обрубок. Входит сваха в дом невесты, молится Богу и затем садится, опять – таки непременно под матку, и начинает заводить разговор, совсем не относящийся к сватовству <...> в это время она должна незаметным образом взять из кармана луковицу и укатить её под стол и только тогда уже начать подходящий к сватовству разговор [162, 1].

⁹ Здесь и далее приводится информация по материалам фольклорных экспедиций А.С. Ярешко в сёлах Максимовка (Базарно-Карабулакский район, 1996 г.) и Болтуновка (Хвалынский район, 1991г).

Следующий этап назывался *девишником* (вечорки / [96, 126], [156, 137–142], [162, 7–8], *посиделки* (с. Поповка) / *вечерины* (с. Елховка) (с. Тепляковка) / *сговоры* (1-я Ханевка) / *игрища* (с. Новиковка)

Период от сговора/запоя до свадебного дня длился от нескольких недель до нескольких месяцев и получил наиболее подробное описание в различных источниках с внушительным перечнем песенного и игрового материала: «В избе давка страшная: кто залез на печь, кто на лавку, а кто чуть не сидит на плечах у другаго; это называется вечеринкой – *девишником*... духота делается невыносимой, с раскрасневшихся лиц пот льётся градом и когда винные пары расшевелият языки, то между песен раздаётся шумный разговор и наконец, когда хмель окончательно овладеет головами пирующих, то разговор переходит в громкий крик. Начинаются шум и ругательство: всё это перемешивается с пенями, охрипших от усердия девок и заканчивается уходом на четвереньках записных гуляк» [96, 126].

Из рассказа В.Я. Колесниковой¹⁰, жительницы с. Поповка Хвалынского района: «<...>когда просватают – *девишник* бывает. Собираются у невестинной подружки, молодежь, старых там никого нет. Жениха на *девишник* староста с *десятником* (выборные друзья невесты, или близкие родственники) приглашают:

– Иван Федорович, милости просим к Настасье Ивановне!

Приходят, а там уже девчонки собрались. Жених приводит от себя товарищей любимых несколько, родных сестёр, несет угощенье - конфеты, семечки».

В этот же день происходило распределение свадебных чинов. Со стороны невесты: староста/дружка (близкая подруга), *десятник*/*десятница* – подружка помладше или младшая сестра. Со стороны жениха: дружка и полдружье /поддружка.

В основном посещения женихом невесты были связаны с проведением

¹⁰ Материалы автора из личной коллекции фольклорных экспедиций 2007 – 2008 гг.

молодёжных вечеринок. Обычно парни приходили намного позже, и девушкам была предоставлена возможность в тишине петь свои любимые песни. По словам рассказчиков, именно в этот период впервые начинали звучать «специальные» песни. Это своеобразная репетиция перед главным и ответственным моментом всего ритуала – утром свадебного дня.

Во многих источниках девишник упоминается как предназначенный для увеселения и развлечения, что проявляется в игровых моментах, связанных с поцелуями. Смысл данных действий заключается в особом подтексте: здесь происходит инициация жениха, то есть переход в другую половозрастную группу, для завершения которого необходима целая серия обрядов. Так, абсолютно во всех этнографических материалах акцентируется внимание на постепенном «сближении». К примеру, в играх с поцелуями, помимо самих поцелуев, фигурирует и так называемое «*прошишупывание*» (с. Ключи Базарно-Карабулакский р-на), то есть присутствует эротическая аура.

Нужно отметить, что сохранность и детальность описания данного периода связаны со своего рода бинарным скреплением. Во-первых, происходит взаимодействие родов, слияние двух сторон, во-вторых, обрядовые элементы сопровождаются музыкальным материалом. Неслучайно наибольшую сохранность получил обряд «*приданое*». Как уже было сказано, песни, сопровождавшие ритуал, точнее его отдельные моменты, описываются респондентами детально. Эти наблюдения относятся к предсвадебному дню, который был насыщен ритуальными действиями и мотивами: здесь и обычай украшения репья, «мерить окошки», и традиции «глядеть окошки», ходить за мылом для ритуальной бани. Как отмечалось выше, обряд «приданое» получил тотальное распространение на всей исследуемой территории, хотя в некоторых сёлах (1-я Ханенёвка и Новиковка Базарно-Карабулакский р-н) обычай выкупа постели происходил в свадебный день: «*Приданое соберут, нарядят зеркало с полотенцами и несут. Идут человек шесть. Староста с десятником несут зеркало, они же и запевают. Остальные несут постель, репей. Он от ветра шеле-*

стит. Сбоку девки, сзади девки...»¹¹. Повсеместное описание данного атрибута – репья/репейника/веника и ритуальных действий, связанных с ним, символизируют «красоту» и проявляются в обряде как воплощение «девичьей воли». Украшение репья лентами, цветами и бумагой, колокольчиками (для создания шума), его демонстративное передвижение по улице, а затем сжигание или разрывание на части являются с одной стороны охранительными мерами, с другой – осознанным исключением невесты из группы незамужних – девушек (инициация). Также в существовании данного атрибута можно увидеть мифологический подтекст: связь человека с деревом [28; 208]. К примеру, в селе Ключи на протяжении всего пути от дома невесты до дома жениха девушки трясли веник и в итоге к жениху приносили практически голый куст, намеренно создавая шум. Такие же охранительные действия проводились по выходу из дома жениха, когда будущая свекровь снабжала девок поленьями дров (символы дефлорации) и печной заслонкой. В селе Поповка, например, если хозяйка (свекровь) давала мало дров, то подружки невесты сами брали себе дрова, чтобы у каждой девушки было их по паре. С этим «инструментальным» сопровождением весёлая компания подружек в сопровождении парней отправлялась в дом новобрачной. Все эти охранительные действия предпринимались для защиты невесты, которая была особенно уязвима в этот период. Такая высокая степень сохранности символических предметов и действий является ещё одним локальным признаком саратовской свадьбы.

Девушки подходили к воротам с приданым и стояли до тех пор, пока к ним не выйдет сам жених с поклоном. К примеру, в селе Поповка жених мог долго не выходить, создавая «куражную» обстановку молодым девушкам, и вместо себя посылать других парней: *«Ребят пять выйдут приглашать девушек, а они не идут, пока не выйдет жених. Выходит жених, открывает ворота, кланяется в пояс и девушки заходят в дом. Кругом подушки, одеяла, занавеси, всё просят жениха выкупать, просят денег, а староста с десятницей*

¹¹В.Я. Колесникова, уроженка с. Поповка.

всем командуют...Все старые гвозди, что висели у свекрови, выдернут, начинают забивать свои гвозди. Первый гвоздь забивают и кричат: - Не лезет, не лезет, и всё! Ждут, пока им поднесут по рюмке. Развесют, садятся за стол одни девушки. А парни стоят около них, даже жених не садится за стол»¹².

Как отмечалось выше, для перехода в другой статус требовалось многократное повторение обрядовых действий. Например, перед едой жених должен был «распутать лапшу», то есть поцеловать каждую сидящую за столом девушку [162, 12] и т.д. Также подробно описаны угощения данного обряда, вплоть до перечисления приготовленных блюд. Финальным угощением служил «курник», причём рецептура приготовления претерпела изменения. В ранних источниках курником назывался круглый пирог с мясом, в поздних материалах (современных) – сладкий открытый пирог¹³, после которого все выходят из-за стола [там же]. Вообще кулинарный код представлен полным циклом ритуальных преобразований: от приготовления до уничтожения (коровай, хлеб и т.д.).

Вечером «позываты» (дружка с десятницей) идут в дом жениха и приглашают жениха с друзьями в гости к невесте. Эти действия были направлены на поддержку связей между обеими сторонами и контролирование процедуры самой свадьбы.

Завершающий этап предсвадебного дня: **баня**. Этот древний обычай, по современным данным, представлен весьма скромно. Перед свадебным днём топились бани для невесты её подругами. *«Девушки, отдав поклоны от жениха и сватьёв, собирают и ведут невесту в баню, невеста в это время причитает. Вышли из бани и невеста, отойдя немного, оборачивается к бане и говорит ей: - Спасибо тебе, банька-мыльница, что помыла меня горькую, несчастную. Обернувшись, подругам говорит: Спасибо вам подруженьки, На баньке, на мыльнице»* [162, 13].

¹² Материалы экспедиции из авторской коллекции 2008 г. по с. Поповка Хвалынского района.

¹³ с.1-я Ханенёвка, с. Новиковка, с. Максимовка (Базарно-Карабулакский район).

Во многих этнографических материалах прошлых лет, которые имеются в нашем распоряжении, начиная с 70-х годов до сегодняшнего времени, баня лишь упоминается. По всей видимости, выпадение из свадебного комплекса ритуальной бани произошло вследствие утраты магической функции, имеющей значительную смысловую нагрузку (вода – символ перехода из одного состояния в другое, путь очищения). По мнению Е.Г. Кагарова, ритуальная баня связана с её духом, и, принося в жертву свою невинность Духу бани, невеста обеспечивала себе плодovitость. Учитывая, что всё это время (от сватовства до венца) невеста находится в состоянии недееспособности (отсутствие возможности самостоятельного передвижения и вынужденное безмолвие), тексты причитаний тому свидетельство. Собственно, ритуальная баня является завершающим этапом инициации. Ранние источники свидетельствуют о том, что уже к концу XIX века этот ритуал носил условный характер. Семантика и предназначение банного обряда заключается в уничтожении старого и порождении нового. Эту идею и принципы воплощения можно увидеть в севернорусской свадьбе.

Обычно в этот же вечер устраивался мальчишник. Об этом обычае подробных сведений не обнаружено, кроме его констатации.

Свадебный период начинался в день венчания. С самого раннего утра к невесте приходили подружки, «снаряжали» её, расплетали косу и заплетали две косы (признак архаики), одевали волосник (шапочку) – атрибутика замужней женщины (в православных сёлах этот обычай проводился в церковной сторожке). Следует отметить, что чёткого места в драматургии свадьбы обряд расплетания косы не имеет. К примеру, в сёлах 1-я Ханенёвка и Новиковка данный обычай проводился накануне, то есть вечером после бани.

Параллельно в доме жениха шли приготовления свадебного поезда, выбирали «дружков». Им завязывали на предплечье платочки (с. Поповка) или красные пояса – перевязь (с. Болтуновка). В отдельных сёлах жениху полотенцами-рушниками «делали крест на крест», что перекликалось с символикой

украшений на курнике¹⁴. Эти действия – особые меры предосторожности – были направлены на намеренное задержание в мире людей, то есть являлись предохранителями от потусторонних сил.

После распределения чинов собирался свадебный поезд. В первой упряжке сидел крёстный жениха с иконой в руках, во второй – дружка, в третьей упряжке находился жених со свахой. В некоторых селах украшением свадебного поезда служили цветы, бубенцы и сухие ветки. В с. Поповка лошадь жениха украшали колокольчиками, а лошадь невесты цветами и бубенцами. Данная символика выполняла функцию оберега от злых сил. Подобную трактовку в селе Ключи сопровождал обычай насыпать жениху в носки просо: *«чтобы колдуны не сглазили»*.

Будучи каждый в своём доме, жених и невеста получают благословление от родителей. Перед приездом поезда жениха невесту прятали в чулане (с. Поповка) или в соседней комнате (с. Сосновая Маза), могли отвести в дом к соседям (с. Болтуновка).

В это время в доме невесты все ждут приближения *свадебного поезда*: *«жених едет на трёх лошадях, с колокольчиками»*¹⁵. Около ворот поезжан встречали староста с десятиницей, маленькие ребяташки со скалками, с ухватками; мужчинам определялась роль хозяйственных организаторов. Они были ответственными за ворота, поджидали гостей с требованием «налить», перед домом расстилали ватолы (кошму). Подъехав к дому невесты, поезжане выкупали ворота, двери в сени, вход в горницу¹⁶.

Процесс *выкупа* во всех сёлах представлен единым сценарием: родители невесты набирали ребятню, своих и соседских детей для проведения данного обряда, как оппозицию свите жениха. После приезда свадебного поезда начинался обряд *«продажи невестинной косы»*: *«...Теперь не случилось мне видеть*

¹⁴ Курник – сухой репей; в селе Елховка курником называли сделанное своими руками чучело из пряжи.

См. приложение; в центральных районах губернии курником называли пирог, который подавали на 2-ой день.

¹⁵ В.К. Кузнецова, уроженка с. Болтуновка Хвалынского р-на.

¹⁶ Перед воротами, по словам И.Е. Минеевой, уроженки с. Сосновая маза Хвалынского р-на, свита жениха «отвешивала» фривольные реплики типа:

- Открывай ворота, поспела дыра! и др.

продажу собственно косы, но прежде лет 15 назад, мальчик сидел с ножницами и когда дружка не соглашался с ценою, назначенной мальчиком, то мальчик делал вид, что хочет отрезать косу у невесты...» [96, 126]. В центре избы за стол усаживали младшего брата, если такового не было, брали племянника или соседского мальчишку. Судя по публикациям по свадебной обрядности, данный эпизод строился на языке торговли, как и сватовство, и является широко распространённым в среднем Поволжье с различными вариантами «краснобайства».

Дружка должен был выкупить место жениху, после чего наступало время обычая подмены невесты. Выводили трёх девушек – подружек, накрытых шалью «*<...>а иногда и парня посадят <...>все спалками скалками стучат по столу»¹⁷*, а жених должен был угадать свою суженную. Если не отгадывал – расплачивался деньгами.

Вообще в саратовской свадьбе действия с «подменой невесты» могли проводиться неоднократно, и связано это прежде всего с узнаванием друг друга – срабатывает принцип истинности/ложности [14, 76].

Своеобразный обычай обнаружен в селе Поповка: жених должен был выкупить блины. В это время теща на тарелочке раскладывала платочек, а на платочек ставила рюмочку с водкой и подносила зятю. Жених должен был выпить водку и утереть лицо платочком. Обычай выкупа блинов зафиксирован только в с. Поповка. Жених сначала выкупает блины, а после этого нож, которым должен был только левой рукой разрезать с середины до края. Как известно, эти действия были направлены на слияние, сближение, породнение родов. Девушки с большим нетерпением ждали этого кульминационного момента, так как в это время остальные (кто не был занят пением) прятали свадебную атрибутику жениха и поезда: *«с лошадей всё спрячут, все космы под замком. Постель запирают девчонки в конюшне. Женихову лошадь всю мукой обсыплют ...всех дружков запирают в конюшне и не выпускают пока не заплатят. А у ворот стоит брат или ещё кто из близких, родных, тоже выкуп просят, чтоб*

¹⁷ В.Я. Колесникова, с. Поповка Хвалынского р-на.

варота открыть...» (В.Я. Колесникова).

Серия выкупов в доме невесты могла достигать пяти раз и более (место жениха, репей, блины, нож, место свахи). Эти обычаи были направлены на противодействие жениху со стороны людей, связанных с невестой родственными, половозрастными и территориальными связями, и в то же время на разрушение этих связей и на обретение женихом права на невесту.

После выкупа невесту с женихом усаживали за стол, «под образа», ложки клали черенком. Перед венчанием нельзя было принимать пищу («ближе быть к Богу»). В некоторых сёлах Базарно-Карабулакского района (1-я Ханенёвка, Ключи) жениху подавали мосол, накрытый тряпкой. Вероятно, данный обычай связан с плодородием будущей семьи, поскольку символика домашних животных имела аналогичный смысл. По крайней мере, данного описания ранее нам не встретилось.

После трапезы начиналось благословление жениха и невесты, после которого дружка давал команду о сборах в церковь. Перед отъездом к венцу родители благословляли молодых иконой, которая передавалась по наследству – от матери к дочери. Невеста с женихом стояли перед родителями на коленях (древний признак челобития). Для молодых обычно расстилали войлок или шубу и те, в свою очередь, просили благословления. После данного обычая невесту накрывали фатой или шалью *«еле нос видна»* и, взяв под руки, свахи усаживали её в повозку. В это время подругами невесты было всё приготовлено к отъезду: *«<...>На невестиной лошади лежит постель покрытая. Хрѣсный (крѣстный) должен поднять невесту на руки и посадить на эту постель, рядом по обоим сторонам садятся две свахи и невестина и женихова. У обеих своё место: котора слева, котора справа.»*¹⁸. Этот обычай должен был уберечь невесту от порчи, «злого глаза». В момент отправления поезда дружка читал молитву и приказывал отъезжать со двора. Практически во всех сёлах дружка перед отъездом в церковь или ЗАГС (современные материалы), трижды

¹⁸ Экспедиционные материалы 1996 г. из личного архива А.В. Тагаймурadowой по с. Ключи Базарно-Карабулакского района.

обводил вокруг поезда жениха и невесту, или весь поезд трижды «по солнцу» объезжал церковь. Эти действия должны были уберечь свадебный поезд от «дурных людей». Жениха с невестой усаживали в разные повозки. Дружка с женихом садились в первую повозку, во вторую – будущая жена, в третьей везли приданное.

Нередки обычаи, связанные с подменой невесты. Невесту к этому моменту (отправления свадебного поезда) наряжали «в тряпье». Нужно отметить, что сами местные жители дают магическую характеристику данному действию – «чтобы укрыть от сглаза; <...>тожа эдак жа накрыли, он подбёг (жених), знат, что на втору лошадь – то сажал (невесту), чмок! (поцелуй)...А! а не та!»¹⁹ На самом деле данная тема у авторов трактуется разнообразно. По мнению Алистера Кроули [210, 406], известного оккультиста-каббалиста, этот обряд может в некоторых случаях иметь цель перевода опасности на замещающее лицо; Арнольд Ван Геннеп полагал, что цель этого обряда – не допустить ослабления половозрастной группы [28, 121], семьи и т.д. Поэтому старались подменить жениха или невесту особой, меньшей по социальной и экономической значимости (девочкой, старухой, мальчиком и т.д.).

В архивных источниках свадебный поезд направлялся в церковь, поскольку ареал полевых исследований ограничивался только северо-западной территорией с другим поселенческим составом. Тем не менее, с наступлением новой эпохи обряд венчания утратил свою актуальность (у православных), и связано это в первую очередь с идеологическими «наставлениями» советского периода. Поэтому так же, как и у «староверов» (локальная терминология), невесту везли сразу в дом жениха.

В современных материалах о том, куда едет свадебный поезд, существуют противоречивые сведения. Одни рассказчики утверждают, что к молодому, другие – в дом молодой. В ходе исследования выяснилось, что к молодой возвращаются в том случае, если не отгуляют «как следует». В селе Болтуновка после венчания свадебный поезд направлялся именно в дом молодой.

¹⁹ А.Е.Митенкова, уроженка с. Ключи Базарно-Карабулакского района.

По прибытии сваха оставалась с молодыми дома, а «большого» свата посылали в дом к жениху. Там уже к назначенному времени собирались все гости со стороны жениха.

Этим моментом открывается вторая часть свадьбы, поскольку именно здесь начиналась «реальная жизнь молодых», направленная на возвращение дееспособности. Поэтому семантические мотивы главенства играли существенную роль в обряде. Местные рассказчики называли такие действия приметами, по которым можно определить будущее (с. Ключи). Например, если невеста войдёт в дом на «яланшчике» (легко, быстро), вся жизнь будет лёгкой; если наступит в яму – семейная жизнь не сложится; кто первый наступит друг другу на ногу в момент усаживания за свадебный стол – тот и будет в доме главой. Нужно отметить, что этот момент также не обделён магическими действиями и атрибутикой, направленными на обеспечение плодovitости, богатства: молодых осыпали хмелем, просом, овсом, произнося поздравительные реплики; в охранительных целях запрещалось наступать на порог и, переступая его, нужно было «втае» (про себя) прочитать молитву.

В сёлах с типичным маршрутом передвижения после выкупа и благословения молодых увозили в дом жениха, где после каравайной процедуры и небольшого пиршества дружка приглашал родственников молодого в дом к родителям супруги. *«Большой сват забирал всех (родственников, близких знакомых, подруг) и вёл в дом невесты»* (В.Я. Колесникова). Здесь первый раз свадьба шла «рядами». В первом ряду – молодёжь с гармошкой. За молодёжью – молодые, а вместе с ними сваха, несущая курник, и дружка. В следующем ряду идут женщины и старики: *«<...>Сзадy старики обнимутся кругом и идут»* (В.К. Кузнецова, с. Болтуновка).

В соседних сёлах по приезде молодых встречали родители супруга с иконой, хлебом и солью. Перед новобрачными расстилали коврик²⁰. Родители молодой приходили со своим хлебом, который разрезался пополам, и проис-

²⁰Здесь требуются некоторые пояснения: если пир проходил в доме у молодой жены, то обычай с хлебом проводился после окончания пира у родителей молодой, когда новобрачную провожали в дом супруга.

ходил обмен половинами. В этот момент невеста падала в ноги родителям жениха – знак подчинения и уважения. Этот обычай символизировал породнение, слияние двух родов, широко бытовавший во всём среднем Поволжье под названием «каравайный обряд».

После каравайного обряда принесённый с собой курник староста с десятником продавали свахе. Пройдя в дом к родителям молодой (молодому), все пришедшие усаживались за столы, а молодых сажали в переднем углу. Слева – сват со свахой, справа – мать и отец молодого. Функция старосты и десятницы (подружки невесты) заключалась в опеке и обереге молодожёнов от злых духов, поэтому в качестве «магической защиты» курник устанавливали напротив молодых супругов.

Обычно принимающая сторона за столы не садилась, пока не вернутся «позыватые»²¹. Всем наливали по рюмочке, и начинался пир – горной/княжий стол. Термин «гарный», «горный» стол, употребляется у всех выше перечисленных авторов, но значение данного понятия неоднородно. К примеру, А.Н. Минх описывает этот момент так: *«Просит наш князь новображний или инображний (новобрачный) сватушка и свахонька, со всеми гостечками, сродничками и любящими, к себе ужю за горный стол»; «Горным столом называются все обеды, закуски и ужины во время свадьбы и все, приглашённые на свадьбу называются горными»* [96, 127]. По-видимому, автор имел в виду конкретно родню невесты, поскольку практически во всех источниках отмечается, что именно дружка с поддрузьем (полдрузьем) отправляется за родственниками невесты для приглашения на горный стол (свадебный пир). Соответственно, в доме жениха его родственники были в сборе: *«После осмотра молодые идут к невестиным: отцу, матери и родным звать за горный стол, тут же, приглашают и некоторых знакомых. Обошедши всех, кого нужно, молодые возвращаются домой, где уже собрались горные»* [там же, 128–129].

А.В. Терещенко в своей статье даёт объяснение данному слову: *«По отъезде в церковь дружка приглашает на гарный стол, или, как говорят дру-*

²¹ Позыватые – родственники жениха, глашатаи.

гие, в гарны. (на гарный стол, в гарны, значит – на обеденный пир жениха, то же самое, что княженецкий стол), и нет сомнения, что это искаженное малороссийское слово «гарный», - хороший, прекрасный» [164, 246]. Автор объясняет это ещё тем, что некоторые уезды Саратовской губернии заселены переселенцами-малороссиянами, и русские, живущие между ними, переняли от них многие обычаи и даже говорят «со смесью малороссийского наречия» [там же].

А.Ф. Леопольдов, считает, что на «гарный стол» приглашались только близкие родственники с обеих сторон: «Дружко, отец и мать крёстные, отправляются звать отца с матерью новобрачной в гости, с их роднёю; сии гости называются гарными» [91, 401].

Однако И.А. Тихонов пишет, что в день свадьбы «горного» стола не происходило, т.е. праздничный стол был только для поезжан и гостей со стороны жениха, а уже на второй день приглашали родственников невесты и собирали «горный» стол: «На второй день свадьбы молодой едет к тётке и её гостям на «яичницу», молодая не ездит. После «яичницы», в дом к молодому приходят гости с «жёниной стороны» и бывает «горной стол». Вовремя этого стола молодья кланяются гостям в ноги, причем дружка говорит:

– Кланяется князь молодой со княгиней молодой, ковшом мёдом низким поклоном сердца их покорны – головы поклоны. Пойлице медяно, рюмочка стеклянна. Пойлице выпивай – рюмочку назад отдавай. Не рубль, не полтину, золотую гривну.» [162, 36].

Гости одаривают молодых, «дарят на поклон»²² деньги, хлеб, овец и т.д. На этом миссия дружки заканчивается. Он отдаёт свою плётку и вступает в число гостей: «Дружка кончил своё дело. До сего времени он хмельнаго не выпивает, чтобы хорошо свести дело... Теперь уж порядка нет; все пьют и кричат, пляшут и поют. Разгулялась мужицкая грудь! – Не стой на дороге! После «горнаго», идут все на «блины» опять к тётке <...> блинами уж кончается пир...» [там же, 37].

²² Локальная терминология.

Исходя из всех описаний «гарного», «горного» стола, можно считать, что данный пир состоял из близких родственников молодых и близких друзей родителей. «Гарные» гости, т.е. первые, почётные²³.

Термины *горный стол*, *горные гости* вообще достаточно распространены не только в исследуемом регионе, но и в Поволжье в целом [6; 64; 65] и т.д.

После официальной ритуальной части существовал обычай «одаривания молодых», взимание платы за «погляд». В селе Поповка этот обычай проводился на второй день (более архаичный момент варианта свадьбы). В труде Н.В. Зорина данная особенность отмечена обострением сословных устоев, вследствие чего свадебный обряд сокращался и упрощался. Функцию собирателя даров брал на себя дружка: «<...>Стоит большой сват с иконой и тарелкой для даров и причитает:

Дорогие сватушки,

Наши молодые – им много надобно:

На голик, на веник,

На банное построение,

На девичье разоренье.

Помогите, кто чем может:

От кобылы – жеребёночка,

От свечки – ягнёночка,

От курочки – цыплёночка.

Ну, а там, чем Бог на разум наставит» [162, 30].

Данный пример – классический вариант обычая воплощения доли, характерного для свадьбы Среднего Поволжья [13; 65].

Супружеские пары выходили по старшинству, клали на стол подарки (которые могли унести). Если подарки были специфические, например, в виде живых существ (скот и др.), то говорили: «Мы кладём телка», «Я кладу поросянка» и т.д. «<...>За это сват подносит вино, а молодые каждому в ноги –

²³Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: - Спб., 1863-1866. т.1, 345.

кувырк» (В.К. Кузнецова). Во время гарного стола (иногда до него) молодых начинали одаривать. В работе А.Ф. Леопольдова данный процесс описывается следующим образом: «<...> Прежде гарного стола молодые начинают дарить кого и чем могут, всего чаще на сии дары употребляются платки <...> Дружка на блюде подносит свёрнутый дар к тому, кого хотят дарить; поддружье – сыр-каравай, то есть изрезанный в куски курник; крёстный отец новобрачного – стакан вина. Дружко вызывает того, кого следует дарить, сим забавным приветствием:

*Во горнице во светлой,
Во беседе, во честной,
Кто есть такой-то (имя и отчество)
Изволь повыступить,
Княжова челобитья повыслушать,
Бьёт челом Князь с Княгинею
Сырым караваем;
Сыр каравай примите,
А золотую гривну положите.
Наше дело на нове;
Много надобно:
На шильца,
На мыльца,
На кривыя веретёнцы,
На тонкия полотенцы.
Надо нам коня купить-
Воду возить;
Вода- то хоть и близко,
Да ходить-то склизко*

С сим словом молодые падают в ноги и лежат на полу. Вызванный к дару берёт стакан с вином или пивом, пьёт, и, если захочет, с остановкою; приостановясь – же говорит: «горько». Молодые должны понимать, что значит слово

«горько!». Они должны встать, поцеловаться и опять упасть в ноги. Это иногда продолжается до нескольких раз, и значит «ломаться над молодыми». Когда же кончит стакан, то берёт с блюда дар, утирается им, и, закусив курником, кладет сколько-нибудь денег. Молодые встают и оба целуют его. Так дарят всех почётных гостей» [91, 401].

Тема красноречия дружки подробно изучалась многими исследователями. На самом деле, помимо мастерства «сладких речей» функция данного важного персонажа заключалась в постоянном присутствии рядом с молодыми, оберегании их от колдунов и т.д.

Если пир проводился в доме родителей молодого, после застолья молодые ходили к невесте с близкими родственниками молодого. Вторичное застолье длилось, по сведениям, не долго, «чисто символически». По окончании «горного» стола курник прибывали в доме жениха, где он висел долгое время, а молодых «проводжали ночевать». На этом и заканчивался свадебный день «<...>невеста плачет, её посадят на лошадь, накроют шалью и бьют и хлыщут ветками и платками до тех пор, пока свадьба не уйдёт со двора». Все направляются в дом новобрачного, и здесь начинается обычай «ходить рядами».

Послесвадебный период. На следующее утро все направлялись в дом, где ночевали молодые. Широко распространённым элементом обряда был обычай «бужения» молодых, эта процедура проводилась свахами, которые подносили молодой чистое, свежее платье. Обычно результат брачной ночи демонстрировался всем гостям, поэтому в интересах девушки было блюсти честность в период до замужества²⁴.

Подобный обряд получил широкое распространение на юге России и в среднем Поволжье под названием «битьё горшков». Если же молодая «чистая»,

²⁴Вариантов доказательства непорочности было много: свахи брали простынь, клали на поднос и по кругу украшали цветами. Могли поднести жениху рюмку, обвязанную красной ленточкой. *«Если, не дай-то Бог, девка порченная, тогда ей на голову надевали худое решето, или же обмазывали ворота дёгтем. Бывало даже, что свадьба заканчивалась плачевно, расстраивалась...А все так: одного покараешь, зато другие научутся...Страмно делали»,* - рассказывала В.К. Кузнецова. К примеру, в селе Поповка, если молодая «порченная», то молодой разбивает об пол треснувшую посуду: тарелки, кринки, горшки.

тогда молодой разбивает новую посуду. Молодой после первой рюмки должен был поблагодарить родителей своей супруги за честность дочери и разбить рюмку о стену. Данный жест был доказательством того, что супруги ночью *«всё успели сделать»*.

Существовал обычай приготовления яичницы: *«Яичница должна быть жиденькая, как омлет, а жених должен вырезать ложкой в серёдке и скушать. Это когда девка целая. Когда порченная, то берёт с краю»* (В.Я. Колесникова). Нужно отметить, что в других сёлах исследуемого района данный обычай не зафиксирован. После серии *«проверочных»* обрядов молодые отправлялись в дом к матери супруги.

В селе Болтуновка был распространён обычай «искать невесту». Повсеместно, где этот обычай получил широкое распространение, принято называть **«поиск ярки»**. Нередко молодую прятали, передевали в старуху, приделывали горб и заставляли убираться в доме: чугуны из печки вытаскивать, мыть посуду. *«А её везде ищут, по конюшням, по сараям»* (В.Я. Колесникова). В общем, фантазировали, как могли. Повсюду наряжались разными персонажами: милиционерами, врачами, цыганками, пастухами и т.п. В основном в роли ряженных выступали родственники молодой. *«Все идут, кричат, кнутом хлыщут»* (там же). Данные персонажи также являются отголосками мифологических представлений. Например, пастух являлся дублёром жениха (атрибутика: плётка, шапка; управление стадом/поездом), поэтому одним из обликов «рода» и предков на второй день свадьбы было «стадо» под предводительством «пастуха». [66; 108]. Будучи важным связующим звеном в треугольнике «пастух – тёлка – баран», данный персонаж несёт собой функцию защитника, кормильца, вождя. В специальных исследованиях эти функции связываются с его ролью в мифопоэтической традиции, с образом Бога-пастуха. Образ «старухи», как признак *«гротескного выраженного пола»*, является противопоставлением старого и молодого [66, 91]. После поиска «ярки» устраивалось застолье, а затем все выходили на улицу и опять «ходили рядами»: *«Третий день гуляют поврозь, женихова родня у женихова, невестина у невесты, у каждого*

своё... после свадьбы, на четвёртый день, как уберутся, топят баню. Молодых первых провожают... Они впервые друг друга раздетыми видят... Это тоже борьба идёт, невеста стесняется» (В.К. Кузнецова).

На следующее воскресенье после загуливания тёща приглашает в гости молодых, самых близких друзей и родных с обеих сторон. Гостей угощали лапшенником, холодцом, блинами и оладьями. Этот день принято называть «первое воскресенье» (местный признак). Упоминание о лапше можно найти в описаниях мордовских свадеб. Нужно отметить, что на территории Хвалынского района существует несколько мордовских сёл, поэтому не случайно, что обряд с лапшой плавно перешёл в свадебную традицию русского поселения.

Продолжительность свадебных гуляний зависела от материального состояния семей, обычно от трёх до семи дней. Гулянья проходили теперь уже у родственников (сродников). Такой обычай характерен не только для саратовской свадьбы, но и для других областей среднего Поволжья [174].

Несмотря на различие некоторых элементов свадебного обряда в исследуемых селах, можно выявить общую структуру саратовской свадьбы. Такие элементы как сватовство, сговор, девичник, приданное, баня, утро свадебного дня, выкуп, благословление, встреча молодых, горный стол, второй день образуют драматургическую основу ритуала. Исходя из сопоставления неопубликованных (авторских материалов и рукописного фонда СКГ) материалов и ранних изданий, можно сказать следующее:

- Сравнительный анализ современных и архивных материалов показал высокую степень сохранности структуры свадебного обряда в целом.
- Этап сватовства и входящие в него обряды, проходившие в разные дни и имевшие самостоятельную функцию, в настоящее время не имеют делимитативной (разделительной) структуры.
- Банный обряд, как наиболее регрессивное проявление социокультурных факторов, занимает устойчивую позицию по степени сохранности, с учётом минимальности описания данного обряда как в ранних источниках, так и в современных материалах.

- Предсвадебный период от девичника до послесвадебного включительно представлен в ритуале подробно.

При наполнении всех перечисленных этапов самостоятельными обычаями, продиктованными местными особенностями, в результате образовался неповторимый и уникальный локальный стиль. Саратовская свадьба существенным образом отличается от свадеб севера и юга не только отсутствием или стяжением обрядовых звеньев, но и эмоциональным настроем. Здесь нет скорбного драматического сюжета, как на севере, и сплошного веселья, как на юге. В данном обряде органично и в меру сочетается драматизм и игровой материал. Все эти признаки позволяют охарактеризовать данную традицию как типовую свадьбу среднего Поволжья.

1.2. Песенные типы и причитания в структуре обряда

На сегодняшний день существует значительное количество материалов по описанию саратовской свадьбы. Они бесспорно имеют огромную историческую ценность, благодаря им можно реконструировать «выпавшие», стёршиеся из памяти фрагменты ритуала. Но, к сожалению, и эти сведения являются неполноценными, поскольку практически не освещена важнейшая сторона, сопровождающая ритуал – свадебные песни. И поэтому даже незначительные упоминания о саратовском свадебном песенном творчестве и комментарии к нему являются важной находкой: *«Тоскою сжимается сердце, чем-то родным, милым, далёким, прошлым веет от этой чудной песни. Невольно вздохнёшь, когда зазвучит она – эта старая свадебная песня. Последняя её слова тяжёлым камнем падают на душу невесты»* [162, 5]. Далее М.Е. Соколов даёт характеристику качества исполнения величальных песен: *«девки поют дружным хором слаженно и старательно»* [162, 4]; Своеобразно историк И.А. Тихонов описывает игровые песни заканчивающиеся поцелуем: *«<...>начинаются «фанты». Это тоже ряд песней, во время которых девушка приглашает себе парня, которому поёт «фанты», затем целуются. Парень остается среди*

избы и выбирает девушку» [171, 7–8]. Собственно, этими комментариями и ограничиваются сведения о жанровых и стилевых характеристиках песен в этнографических источниках XIX века.

Аккумулировав имеющуюся информацию, можно сказать, что в саратовской свадьбе первые песни звучали на *сговоре*. В этот период впервые невеста начинала причитать (*выть, вопить* – локальная терминология)²⁵. Песенный материал данного этапа (сговора) довольно скуден. Некоторые респонденты утверждали, что на сговоре не было молодёжи, поэтому песен вообще не пели. Другие отмечали, что «сговорными» песнями назывались музыкальные игры и хороводы, нередко сопровождавшиеся танцем и исполняющихся в период *девишников*²⁶. В отдельных местных традициях (Болтуновка, Подлесное) эти песни получили жанровое определение – «сговорные». В селе Сосновая Маза Хвалынского района (М.Г. Крупнова) «<...>уговорились и поют песню «*Цветы мои, цветики*», а в селе Вязовка Базарно-Карабулакского района на сговоре исполнялась песня «*Уж вы винные виннушки*»²⁷ (№57). В селе Ключи Базарно-Карабулакского района песню «*Уж ты яблонька*» (№52) в разных вариантах могли исполнять как на «*просватаньи*» так и на девишниках. В связи с утратой музыкального материала, сопровождавшего данный этап ритуала, а, точнее сказать, подробных комментариев к имеющимся в нашем распоряжении песням, в процессе структурного анализа была предпринята попытка реконструкции и систематизации песенного репертуара. Анализ поэтических текстов показал, что все сюжеты этого периода имеют общий признак – комментирование сложившейся ситуации. К примеру, в тексте песни «*Вы цветы ли, мои цветики*» (№60), «*Цветы май, май цветики*» (Апалиха, Хвалын-

²⁵ О существовании свадебной плачевой традиции свидетельствуют архивные источники, где подробно описаны эпизоды обряда, «пронизанные» плачами. Так, в сборнике члена Саратовской Учёной Архивной Комиссии М.Е. Соколова [156] представлены 18 поэтических текстов причитаний с *сохранением всех особенностей народного говора*. В публикации собирателя А.В. Терещенко [164; 165] помещены 20 образцов с подробным описанием действия. Таким образом, исходя из архивных данных и неопубликованных материалов²⁵ (начиная с 70-х годов прошлого века), мы можем восстановить все этапы довенечного цикла, где звучали индивидуальные причитания, и определить их место в ритуале. В данном исследовании мы не даём полного этнографического описания свадьбы, а обозначим лишь звенья, обрамлённые причитаниями.

²⁶ Локальная терминология.

²⁷ Здесь и далее номера песенных образцов помещены в круглых скобках.

ский район) девушка (будущая невеста) отказывается выходить замуж, собираясь уйти в монастырь, взяв с собой близких подруг:

*«Как Мария-та Семёновна,
Она клюлась и божилась...
-Ей жи, Боже, ни поду замуж,
Я девчонкай в монастырь пайду,
Трёх любимых я с собой возьму... и т.д.»*

В словесных текстах песенного типа «Уж ты яблонька» после сравнения с образами природы (релевантным признаком всех свадебных песен) описывается обращение матери к просватанной дочери:

*«– Мать во спалинку взошла, дочку Настю будила,
Ты вставай-кась доченька, я просватала тибя,
Зудалова малодца, за Иван Петровича и т.д.»*

Данная песня получила распространение только на территории Базарно-Карабулакского района.

Наиболее показательна описательность этапа сговора в песне «Уж вы винные виннушки». Сюжет состоит из двух частей. В первой части (сказочной) повествуется о сахарных бережках, о реках из мёда, на которых стояли два шатра:

*«Два шатра белы тонкия,
Белы, тонки, сплотнянные,
Сплотняны, сговорёные,
Сговорёны, припоёные».*

Во второй части (главная мысль) происходит диалог, где дочь обращается к родителям с просьбой передумать, не отдавать её замуж, на что родители отвечают:

*«Умильна наша доченька,
У нас дело сговорёное,
Сговорёно, припоёное,
При пиру, при беседушке,*

*При весёлом компаньце,
Золотая казна принята,
Зелёное вино распито...»*

Аналогию составляет формульный напев на поэтический текст «Как по сахыру» (№143) (с. Болтуновка Хвалынского района). В финальной части после посещения шатров, невеста жениху проиграла сначала платок, затем с белой груди гранаточку, а из русой косы ленточку:

*«Что Иванушка смеяться стал,
Что и Танюшка расплакалась
Ишио как же мне домой прийти,
Я скажу, скажу сохвастаюсь,
Я была ли во Божьей церкви,
Где ни взялся холодён витёр,
Холодён витёр со вихерём.
Сдул с головушку шелков платок,
со белой груди гранатычку,
из русою косы лентычку...»*

В комментариях к песне было указано, что песня исполнялась невесте на пиру, без конкретизации этапа. Как известно, пир мог происходить и во время запоя, когда специально приглашали близких подруг невесты на застолье, и не только в качестве «музыкального сопровождения», но и в статусе юридических свидетелей официальной огласки формирования новой семьи. В отличие от застолья во время этапа сватовства, пиру после венца не свойственно сюжетное дробление, разделение главных участников свадьбы (жениха и невесту), а на пиру последсвадебного периода молодые воспринимались уже как единое целое. Данные ритуальные закономерности находят отражение в первую очередь в поэтических текстах песен. В связи с этими яркими примерами служат песни: «Хорошо мать спородила» (№31), «У нас вечер в терямочке» (№75).

Песни данного этапа имеют неравномерно сегментированную основу с тоническим 8–9 стихом, за исключением примера «Уж ты яблонька», где структура стиха имеет силлабическую основу и квантитативную форму напева. Песни-величания жениху с сюжетом, аналогичным песне «Как во тереме», по сведению информантов, могли исполняться как на запое, так и на выкупе в день венчания.

После того, как родители «пропили» или договорились о дне свадьбы, молодёжь выходила на улицу и разъезжала на жениховых лошадях по селу с пением «голосовых песен» [164, 291].

По приезде девушек с катанья все гости расходились по домам, а невеста начинала причитать своим родным: отцу, матери, брату, шабрёнке (соседке), а также вести в плаче диалог с шабрёнкой. В других сёлах невеста вопила в первый раз уже в момент застолья, когда отцу подносили рюмку водки [99, 122]:

«Не принимай-ка ты, батюшка, винну чарочку

Винна чарочка обманчива, да проманчива.

Заключили вы мою головушку молодёхоньку, зеленёхоньку...»

Сам сюжет поэтических текстов плачей этого периода однообразен: невеста спрашивает своих близких, за что ей такое наказание, и уговаривает отца не пить, потому что брага «дурманит разум», а брата просит помочь изменить решение отца. Период «подготовки» невесты и её приданного (от сговора до «свадебного дня») обычно длился две или три недели, в зависимости от благосостояния сторон.

В это время проводились *девишники* (девичники): *«По вечерам собираются к невесте соседняя подруги, сажаят её в тёмный угол, и она обязана каждой знакомой девице или жещине повопить. Приходящие жещины определяют талант или неспособность невесты в этом искусстве...»* [101, 123]

В этот период тематика причитаний сводится к просьбе невесты подруг принести родным цветочки, чтобы помянули их дочь. В предсвадебные вечера сюжет причитаний основан на прощании с красотой (волей). Невеста просит

подруг отпустить красоту сначала в лес, где красота может заблудиться, потом в сад, и в конечном итоге красота приходит к подругам или к родителям [155, 63]:

*«Уж ты волюшка мая, воля девичья!
Душ куды – жа мне тибя волюшку деть – та мне?
Душ пустить – та мне тибя, волюшка ты мая девичья,
Пустьтит мне тибя ва тёмнай лес-
Ты там заплутаисси.
Душ пустьтит-та мне тибя, мая воля девичья,
Пустить мне тибя в зилёнай самт,-
Ты там загуляисси...
Душ ступай-кат ты мая..., мая воля девичья,
Ступай вдоль па улицы,
Ни станавись- кат ты мая воля девичья,
С маладыми маладушкими,
Душ стань-кат ты, мая воля девичья,
Ты с краснами девушкими,
С маими с любимыми,
Ты с падружиньками...»*

(№5):

*«Любимая моя, под(ы)руженька,
Расчеши-ка мне головушку.
И пуцу я на тебя красотыньку,
Красотыньку свою девичью
На милую, перемилую подругу любимую.
Ты пройди по нашей горенке,
Ты пройди вперёд на лавычку.
Возьми в руки частый, мелкий гребешок,
Расчеши - ка мне головушку.
Я сидела день до вечера,*

*Всё я думушку передумала.
На кого пустить красотыньку?
А пуцу я её на подруженьку,
Милую, премилую Дусеньку.»*

В завершении финальной вечеринки невеста благодарит подруг за помощь в приготовлении приданного. Когда все гости расходятся, невеста причитает родителям в последний раз и просит их пересмотреть своё решение.

Период девишника включает в себя специфический материал, функция которого связана с инициацией жениха, то есть с внедрением в ритуал игрового и поцелуйного репертуара, который мог исполняться в любое время. С другой стороны, здесь звучали лирические комментирующие песни, маркирующие инициацию невесты и исполняющиеся строго в этот период. Таковы сюжеты песен «Как при вечере/вечари» с конкретным описанием хрононима (№89):

*«Как при вечари, вечари,
Как при Раиным дивишничке.
Прилетал к ней ясён сакол,
Ясен сокол добрый моладец...»*

И песня «Как во тихаим/тихой заводи» (№№51, 81), комментирующей сбор девушек:

*«Как во тихаим заводи,
Сидит селезень кудри вьёт,
А утушка хорашиват.
Солетались к ней утушки,
Солетались к ней серые...»*

Тексты песен о расплетании косы «Трубушка», «Не долго веночку/веночуку/веншчику» не имеют строгой обрядовой закреплённости; эти песни могли исполняться также утром свадебного дня. Данная локальная особенность тесно связана с аналогичным обрядом, который мог проводиться и в день венчания, во время сборов к венцу. В период девишников звучали сирот-

ские песни с текстом «Как у дуба», «Течёт речка не колыхнется» (если невеста сирота).

Большое количество величальных песен имеют полифункциональный (в контексте этапов) характер. Как правило, это величания в адрес жениха, холостых и женатых парней. Данные песни могли исполняться и во время свадебного пира. К этой группе относится песенный тип «У голубя», который в ранних записях имеет первоначальный зачин «Мимо саду», причём адресаты могли быть разные: величали холостого, жениха, деверя. К примеру, когда величают холостого, после «стандартного» аллегорического набора происходит следующее²⁸(№166а):

*«Мимо ехыл, мимо ехыл,
Мимо ехыл не женатый, холостой.
Позавидовал, позавидовал,
Позавидовал он Ваниной женой.
Как бы эта, как бы эта,
Как бы эта жона, ты моя была и т.д.»*

Деверю:

*«Пришёл девирь, пришёл девирь,
Пришёл девирь – позавидовал снахе.
Как бы эдака, как бы эдака,
Как бы эдака моя жена была и т.д.»*

Более обобщённый характер имеет песенный тип «Как на дубчике/кустике/под дубом два голубчика сидят» и т.п.; это вариант «камаринской», который исполнялся разным персонажам без словесной модификации, но с обращением по имени и отчеству. Например, в селе Максимовка такую песню называют «величать с ритатой».

Особое место занимают величания в адрес жениха, которые исполнялись только в этот период. Таковы широко известные тексты песен «Розан мой,

²⁸ Материалы из экспедиционной работы по с. Поповка Хвалынского района Саратовской области.

розан/А кто у нас умнай», «Как у месяца/сокола», «На ком кудри» (в меньшей степени); они имеют общие признаки в формировании музыкальной структуры. Функция данных песен направлена на «возвеличивание, приукрашивание» достоинств жениха и придание особой ауры «игривости» всему действию.

Как отмечалось выше, важное место в становлении «мужского эго» занимал корпус игровых песен [об этом так же 23]. В саратовской свадебной традиции данный цикл полноценно представлен (11 песен) в селе Поповка Хвалынского района, что позволяет судить о высокой степени сохранности данного обычая. Главная функция – игра, репетиция свадьбы, где обрядовое воплощение – выбор невесты, а результат – сближение (поцелуй):

«Журавлины длины ноги, не нашли пути – дороги,

Ани ходят стараной, где барануют бараной.

Барана жилезна – цаловать прилезла...»

Распространённый вариант игры про мальчика – молодца²⁹:

«Ходит моладец миленикай,

Сюртучок у нём малиненькай.

А он ходит – улыбается,

Целованья дажсидается...»

Широкого распространения песенный репертуар обряда **приданного** не получил. Узколокальная версия зафиксирована в отдельных сёлах (Поповка Хвалынский район, Новиковка Базарно-Карабулакский район), где в процессе ношения постели исполнялась песня, широко бытующая на юге – «Залитала кинареечка» (№№33,34) (с. Новиковка). Следует отметить, что данная песня вообще не имеет вариантного воплощения и в других сёлах не зафиксирована. Это даёт основание предполагать, что данный сюжет не является репрезентативным для традиции региона. Однако регулярные экспедиционные исследования, проводившиеся по данному селу на протяжении 30 лет, показали, что песня до сих пор существует, но уже в памяти нового поколения. Таким обра-

²⁹ Материалы 1998 г. из личного архива по селу Елховка Хвалынского района.

зом, можно судить об особой «консервации» репертуара, не выходящего за пределы микролокальной традиции.

В селе Поповка после угощения в доме жениха (обряд «приданое»), исполнение песни «Как по сеням» служило знаком окончания пира. Все должны были выйти из-за стола, а после слов: «*Разреши-ка сваха (имя) полы поровнять!*» девушками исполнялась плясовая песня «Уж ты сад» (№171) на типовой напев известных саратовских плясовых песен «Саловой мой, саловой», «Чем я мужу не жона» с сюжетом, описывающим просватанье [226]:

*«Её матушка родима на сеничкам харила,
на сеничкам ходила, дочку – Таню будила:*

- Ты вставай-ка дочка Таня, мы тебя просватали».

Затем происходит задействие свахи (матери жениха):

«Что к Ванюши на руки, Андреичу на веки.

Полелей-ка сваха Нина, как мы её леели».

Финал поэтического текста идентичен сюжету лирической песни «Уж ты яблынь». Данные песни, исполнявшиеся в доме жениха, респонденты называли специальными, а вот путь от дома жениха к дому невесты сопровождался «девичьими песнями, частушками» (с. Поповка), «*шли под гармонь*» (с. Максимова).

Перед свадебным днём невесту **отправляют в баню** с приготовленным для неё жениховыми подарками: поленьями дров, мылом, веником. Невеста благодарит брата за баню [102, 389]:

- «Спасибо тебе, родной братец,

На дровцах сухих, перелешовых,

А тебе родная невестушка,

На пару, на баньке, на мягком, на веничке...»

Песен, сопровождающих **банный** обряд, зафиксировано не было. По этому поводу можно высказать два мнения: во-первых, данная ситуация могла быть связана с разрушением традиции, а другой вариант – учитывая высокую степень сохранности причитаний ритуала в целом, можно предположить суще-

ствование традиции, исключаяющей песенное сопровождение невесты в баню. Возможно, что общение происходило только на «языке невесты», с помощью плачей³⁰. Тем не менее, тот и другой вариант имеют место в описании саратовского свадебного ритуала. Кстати, данное звено отражено только в двух архивных источниках. Вероятно, уже в XIX столетии банный обряд постепенно утратил свою функциональность, поэтому постепенно ушёл из памяти поколений респондентов. Тем не менее, в этнографических сведениях начала 90-х годов, записанных в отдельных сёлах Базарно-Карабулакского района, этот обычай описывается фрагментарно:

А.Е. Митенкова, уроженка с. Ключи:

«– Пошли мы с ней в баню последню, мы с ней ни то што намылись, вопили, вопили в этой бане... У меня тётка, у них этова нет. – Ты, говорит, насадила нас. Да, что это уж у вас как платирут – та? Эт ведь ужасно плакали – та...»

– Невеста плачет, рёвом реёт, причитат: «Уж, вы милые подруженьки! Шли – вы по широкой улицы...».

К примеру, традиционная хранительница песенной культуры Тильтигина А.И. уроженка с. Максимовка³¹, вспоминала об том обычае так:

«– В бане веником её девчоки парят, к венцу припасают. Из бани – ставят вёшки. Зажигают эти вёшки. Девки ведут невесту. Баня – возле речки, а дом наверху. Её ведут, а она всю дорогу вопит, идёт...».

Свадебный день можно разделить на две части: до венца и после венца. Спектр довенечного периода представлен:

а) лирическими песнями, маркирующими сферу невесты. Такие песни как «На горе, горе», «Не было ветров» (тип «Вьюн»), «Поляная наша ягодка», «Кладовое сладко яблочко» и другим зачином «Дорогая наша гостьюшка», более известного на фоне общерусской песенной традиции, составляют основу ре-

³⁰О саратовской плачевой традиции см. параграф настоящей работы причитания.

³¹Материал из личного архива В.М. Щурова, 2001г.

пертуара данного действия (более 50 вариантов). Сюжетная линия типична для прощальных песен: расставание с родным домом, родом, племенем:

*«Поляная наша ягодка,
Дорогая наша гостенька,
Погостюй у нас манёхынька,
на дворе у нас тихохынька.
Нет ни ветру, нет ни вихерю,
Ни даждя, даждя асеннева и т.д.
Вдруг приехали разлучники,
Са хорабрами са свахоньками,
Разлучили с аццом, с матерью,
са любимыми падружками...»*

б) величальными жениху и корильными песнями в адрес поезда жениха (свахе и дружке), маркирующими обряды контактов. В корильных песнях происходит высмеивание персонажей:

*-«Дружка, дружка трепака, съел карову и быка.
Дружка за печку закатился, судомойкой подавился.
На полатях дружка спал, и мочалочку сосал...
- Ты зачем сваха приехала?
А зачем ты припоролыся? и т.д»*

Величальная песня жениху «Как во тереме/Во палатях» сопровождала обычай угощения блинами: «<...>все ждут когда жениху будут песню петь, в это время всё запланируют. Когда поют тёща жениху подносит на тарелке обязательно шерстяной цветной платок и рюмку водки.Потом подаёт блины и жених должен выкупить нож и разрезать блины на четыре стопки от середины. После того, как все угостятся выходят во двор» (В.Я. Колесникова). Хотя данная песня могла исполняться на запое.

В архивных источниках приуроченность песен описывается так: «В их честь (перед выкупом) девки пели величальные и корительные песни. Песни те же, что и на вечорках, только здесь поётся особая песня свахе [162, 30 – 32]».

Уникальные образцы песен-плачей были зафиксированы в селах Базарно-Карабулакского района. Данное обоснование этого жанра заключается в совокупности структуры поэтического текста, характерной для плачевой традиции, с музыкальной формой. Ориентирами в определении этого жанра послужили многочисленные работы по русскому Северу, где групповая и сольная причеть является репрезентативным жанром свадьбы. Термин *причень* имеет локальное распространение и в саратовской плачевой традиции не встречается. К примеру, в песне-плаче «Вы подружки мои» поэтический текст таков [224]:

*«Вы подружки маи,
Вы сымайте с меня золоты ключи,
Атпирайте вы красивы сундуки,
Вынимай-те, что не лучшева сукна,
Уж вы шейте маму Ванюшке сюртук и т.д.»*

Музыкальная форма имеет строфическое цепное строение, характерное для традиционных песен, стабильную слогоритмическую структуру (подробнее см. ритм). В песне-плаче «Уж ты яблоня» (№141) структура имеет тирадную основу, а поэтический текст весьма близок к причитаниям с ключевыми словосочетаниями:

*«Взьеду, взьеду на круту гору,
Со крутой горы в широкий двор.
Взойду, взойду в нову горенку,
Сяду, сяду за дубовый стол...»*

Данный специфический (не свойственный описываемой традиции) жанр встречался и в аналитических работах средневожского региона, в частности, в самарской свадьбе как редкая песенная форма [24, 51]. Обряд прощания с красотой (волей) завершался *утром свадебного дня*. Невеста просыпалась раньше всех и начинала «выть» отцу, матери и родным (брату или сестре) с просьбой пожалеть её в последний раз. В причитаниях к брату невеста просит перегородить дорогу, чтобы «недрузи» не проехали. Когда приходят подруги, начинаются причитания невесты девушкам, что больше они не увидятся. Под-

ружки одевают (*снаряжают*) невесту, расчёсывают ей волосы. Невеста «просит» девушек заплести туго косу, чтобы «она» – красота – не вырвалась [91]:

- *«Свет ты, моя коса русая!*

Свет ты, мой шёлковый косник;

Плети ты, моя невестушка,

Плети косу мелко, мелко,

Вяжи узлы крепко, крепко!»

Как правило, заканчиваются причитания диалогами: *«Если невеста вопит с чувством, то многия жєнщины начинают плакать и, приходя в восторг, обнимают невесту и в свою очередь вторят ей - тут хот святых вон неси!». [108, 123].* Невеста спрашивала совета у старших жєнщин (соседка либо мать), а те ей советовали набраться терпения и смирения. Далее начинается небольшое застолье, после которого невеста вновь вопит, обращаясь к родителям (№6):

- *«А бласлави – ка ты, а милый батюшка,*

А миня ва путь, во дарожиньку.

А в чужи люди не знакомы...».

Если же у невесты нет ни отца, ни матери, то она перед благословением вопит [113, 127]:

«Зазвоните вы, звонки колколы,

Разбудите мою родную матушку (или батюшку),

Не возстанен ли родная матушка меня горькую»

Басловити в чужие люди...»

или [161, 67]:

-*«Ох, радимая мая да ты мая тетинька!*

Душ ехали вы гарами, далами,

Темнами лясами, быстрами ряками;

Душ ни встретилси вам мой кармилиц мой тятинька?...»

«<...>В таких же выражениях невеста обращается к крёстному отцу и матери лил к наречённому крёстному отцу и матери, - конечно изменяются первые два стиха причитания:

- Уш, восприёмнай/ наричёнай ты мой крёсной тятинька, уш васпиёмная/наричёная ты мач крёсна мамынька...

Присутствие крёстного отца и матери считается необходимым на свадьбе, - а потому, в случае их отсутствия или смерти появляются наречённые отец и мать...»[165, 66]:

В с. Ключи Базарно-Карабулакского района этот момент исполнительница Анна Егоровна описывает так: *«<...>до сих пор сидит вопит, вся мокра делатца. Буркылы (глаза) вот эдаки наплатиет, жених приезжат, не узнаёт невесту-то»* (А.Е. Митенкова). После благословения (баславления, баславления) причитания могли звучать на фоне прощальных песен. Такой уникальный пример записан в с. Максимовка Базарно-Карабулакского района в 2000 г., это широко распространённый в Саратовской области вариант песни «Полевая наша ягодка» (№37). В с. Апалиха Хвалынского района свадебный плач звучит на фоне песни «Дорогая наша гостенька» (№78) (вариант песни с первоначальным зачином «Поляная наша ягодка»). Девушки пели песню перед отъездом невесты, сюжет текста типичен для прощальных русских песен: сначала следуют природные аллегории (ягодка, лебёдушка), затем «приехали злые люди» и разлучили с родными. Невеста причитала на вариант поэтического текста, распространённого в этом районе с разными зачинами: *«Да, ни синё море», «Расстворити двери створчаты», «Расстворити двери плотныя»,* а далее с классическим сюжетом северных (текстовых) напевов [56] и среднерусских (музыкальных) причитаний [129; 148]:

-« Да расстворити, ой, двери творныя,

Да припустити вы, люди добрыя.

Да ко тятиньки, ко мамыньки,

Вы,резвыя, ой, ну(у)и ножиньки.

Да розмила ты, моя мамынька,

*Да погляди-ка ты вперёд на лавочку.ю
Да и что у вас за цветы цветут?
Да и в первой оне идь в остаточки.
Да любимые, да вы мае подружиньки,
Да спалось ли вам тёмна ночинькай?
А мне горькай ни спалось, много видилэсь:
Да я ходила на крутым гарам,
Па крутым горам, па желтым пискам.
Как круты горы - всё маё горе,
Как быстры реки - всё моё слезы...*

Песни **послевенечного** периода исполнялись на пиру, в основном это были величальные гостям, молодым и плясовые. К последним относятся песни «Посидите мои гости» и «Поднеси-ка нам хозяин», иногда с контаминированным сюжетом, но с единым зачином, исполнение которых знаменует завершение пира³²(№159):

*- «Паднеси-ка нам хозяин,
По рюмычки винца.
А хозяин паднесёт –
Васелей дела пайдёт.»*

Далее сюжет развивается с широко используемым текстом шуточных песен: *Затевала пироги, во двенадцать часов* и т.д.

Затем следует контаминация из плясовых песен типа «Головушка заболела»: *Головушка заболела, гулять захотела* и т.д.

Важное место для придания эмоционального подъёма занимает пласт песен (в данной работе они не являются предметом исследования), не имеющих обрядовой закреплённости, но сопровождающих обычаи, связанные с действиями. Например, в саратовской свадьбе такими моментами являются территориальные передвижения, в частности, от дома невесты к жениху (обряд «приданое»). Это перемещение сопровождалось песенным девичьим репертуаром

³² Материалы из личной коллекции пос. Елховка Вольского р-на.

про несчастную любовь, разлуку и т.д; обычай «ходить рядами» также сопровождался пением «старинных песен». Важность этих действий подтверждается детальным описанием: «<...>Сзаду старики обнимутся кругом и идут, поют старинные песни - «Калина с малиною», «Про Дунюшку», «Сохнет, вянет», «Звенит звонок». Следом ребяташки бегут, всё смотрят, запоминают» (В.К. Кузнецова). Убедительным фактом может служить напев, близкий к формульному³³, к примеру, на поэтический текст лирической «Протекала тут реченька» (№36). С этой песней переносили постель новобрачной в дом жениха (с. Болтуновка), а после угощения в доме жениха, по сведениям информантов, девки шли по улице и пели серию «специальных» частушек «У Морозовых дым дымится», чтобы все слышали, что скоро будет свадьба (1-я Ханенёвка).

Подводя итог вышеизложенному, можно подтвердить основную мысль, неоднократно изложенную во многих работах [24; 55; 163; 194 и т.д.], об огромном влиянии песенного материала на ритуал, функция которого состоит не только в усилении и редупликации эмоционально-психологического состояния, но и в способности возникновения как новых форм бытования, так и сохранению, закреплению прежних. Данный аспект на сегодняшний день является актуальным в связи с появлением в свет новых исследований. Ярешко А.С. об этом пишет так: «В процессе возникновения новообразований в различных жанровых сферах фольклора можно обозначить три основных этапа: генезис – типизация морфологических элементов – обновление (завершение)» [204, 47].

Итак, в соотношении с общепринятой классификацией свадебного репертуара, можно выделить основные группы: полифункциональные и монофункциональные. К первой группе относятся песенные жанры: величальные, игровые. Они могли обслуживать как несколько этапов ритуала, так и исполняться вне ритуала. Ко второй группе относятся лирические (прощальные), причитания, песни-плачи (минимально) и корильные, исполняющиеся строго в определённое время.

³³См. параграф настоящей работы напевы-формулы.

Как известно, что общение невесты с близкими происходило только с помощью причитаний. В саратовской свадебной традиции данный жанр получил широкое распространение, поэтому анализу напевам причитаний – феномену свадебной традиции уделяется особое внимание в настоящем исследовании в третьем параграфе второй главы.

1.3. Напевы-формулы как музыкальный код свадебного обряда

Музыка свадебного обряда Саратовского Поволжья представляет собой многогранную картину со множеством формообразующих элементов. Обратимся к анализу типовых напевов, поскольку данный феномен является главным ключом в раскрытии музыкального кода ритуала.

Как известно, термин *напев-формула* впервые был введён в этномузыкологию учёными Е.В. Гиппиусом и З.В. Эвальд. В 1934 году выходит в свет статья З.В. Эвальд «Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья», где автор анализирует структуру и смысловое содержание напевов-формул календарных песен. Данное название приурочено к мелодиям, которые выполняют особую функцию в развитии фольклора на ранних этапах [198]. Позднее подобный аспект был отражен в статье С.В. Пьянковой «Напевы-формулы Русской свадьбы», где автор рассматривает смоленскую разновидность свадебных «формульных» песен – их природу, сущность содержания, типы. Автор выделяет три вида свадебных напевов-формул: праздничные, драматические, промежуточные [130]. Мысль «о повторяющихся напевах» с последующим обоснованием обособленности свадебных напевов от календарных «интонационных истоков» высказал В.А. Лапин. В своём диссертационном исследовании автор рассматривает напевы как феномен, включённый в триаду: напева – текста – действие [84]. Анализ данного музыкального явления мы получаем в статьях фольклористов-музыковедов Н.Н. Гиляровой [30], Ю. Красовской (во вступительной статье к сборнику Балашова – Красовской) [15], Г.В. Лобковой [92], О.А. Пашиной [118], Г.Я. Сысоевой [160]. Обращение к нему

встречаем в последних научных работах молодых учёных: Н.В. Бикметовой [24], О.В. Чернобаевой [186] и др.

В системе переходных ритуалов типовые напевы являются основой и своего рода фиксатором обрядовых актов, их связующим звеном. Считается, что музыка свадьбы имеет главенствующее место в обряде. Данное свойство подтверждают беседы с исполнителями, которые в первую очередь называют песни, и только после этого в их памяти «всплывают» фрагменты двойного или тройного проявления типовых формул-песен в обряде.

В современной этномузыкологии типовые политекстовые напевы являются одним из главных объектов знаковой системы музыкальной семиологии в контексте свадебной ритуальности. Они являются ядром всего ритуала. У одних формульные напевы могли исполняться на соответствующие словесные тексты, сопровождая одно обрядовое действие, у других напевы обслуживают отдельные этапы ритуала. К примеру, напевы-формулы исполняются на девичнике и утром свадебного дня. В отдельных традициях формульные напевы обрамляют все этапы свадьбы, тем самым объединяя их в единое целое. Существуют также локальные версии, где определённому моменту обряда соответствует определённый формульный напев. Многовариантные проявления данного феномена в разных традициях имеют общее свойство – усиление семантической нагрузки, они являются своего рода её знаковым проявлением, символом установленной традицией. Эти знаки содержат информацию о функции песни. Напев остаётся неизменным независимо от содержания и исполнения песни, поскольку свобода творчества (импровизация) ограничена рамками «привязки» текста к обстановке или конкретной ситуации.

В данном параграфе будет предпринята попытка дифференцировать напевы на уровне микролокальной свадебной традиции. Этот подход заключается в намеренном стяжении напевов, обрядовых ситуаций и персонажей, которые являются репрезентативным условием для определения взаимодействия музыкального (песни) и этнографического (обряд) текста с последующим выяснением функции напевов в ритуале. Эта мысль высказана В.А. Лапиным

следующим образом: «<...> найти такие точки зрения, при которых не нужно было бы подгонять материал под некоторые заранее созданные концепции, а он заговорил бы сам, обнаруживая собственные внутренние закономерности» [84, 123].

В саратовской свадьбе существуют разные проявления формульных напевов, но семантическая нагрузка одна – маркирование и взаимодействие двух сфер, локусов жениха и невесты.

Отметим, что формула локуса невесты единая на всей исследуемой территории. Эти закономерности подтверждаются аналитическим описанием музыкального ритма.

В селе **Апалиха** (Хвалынский район) сфера невесты имеет два типовых напева (обозначим А1, А2), причём в последнем формула проявляется на уровне обрядовых действий. Так, напев А1 исполняющийся на сговоре с поэтическим текстом «Вы цветы ли мои, цветики» (№№71,103), звучал с текстом, обслуживающим девишник – «Как у дуба» (№86). Данный вариант поэтического содержания сиротской песни широко распространён на территории саратовской области [1; 4] и исполнялся невесте-сироте. Вместе с тем, по сведениям исполнителей, сиротская песня «Как у дуба» могла звучать и утром свадебного дня. Таким образом, напев А1 мог возникать также троекратно в узловые моменты ритуала. Первый раз второй напев (А2) исполнялся на сговоре с текстом «Хорошо мать породила»³⁴ (№31), а вторичное воплощение этой песенной формулы приходится на период девишника с аналогичным сюжетом - «Как при вечерах» (№64). Представленные формульные напевы выделяют именно те этапы свадьбы, которые маркируют сторону невесты, её сферу влияния. Более того, на примере одного села можно проследить, как конкретный персонаж может иметь несколько музыкальных воплощений, несколько формул.

Характеризуя напевы сферы невесты данного села (Апалиха), можно отметить, что все поэтические тексты представлены тоническим типом стиха.

³⁴ Исполнялась в адрес жениха на «ужине» (сговоре/запое) [214].

Напевы имеют неравномерно сегментированную структуру. Форма строфическая, состоит из двух предложений с цепным соединением строф по стиху, кроме песенных текстов второй формулы. Изменения напева происходят лишь на уровне тесситуры, что влечёт за собой модификацию многоголосной фактуры. Звуковысотный аспект принадлежит к классу нецентрированных модальных ладов – виду сопоставления [188, 123] (см. параграф о мелодической типологии). Мелодическая композиция складывается из комбинаций замкнутых и незамкнутых ячеек.

Другая серия формульных напевов представлена в селе **Болтуновка** (Ульянино, Хвалынского района). Первую группу Б1 (с. Болтуновка, первый вид) составляет напев, маркирующий сферу невесты, как и в предыдущем локальном описании. В данном случае лейттема проявляется тоекратно с закреплением эпизода – отъезда из родительского дома. Так, впервые формула на поэтический текст «Как по сахыру, сахыру»(№76) появляется на запое, обозначая статус перехода невесты. Вновь музыкальный знак, точнее, фрагмент формулы возникает в момент перевоза приданого, тем самым предвещая скорую разлуку с родным домом. Причём поэтический текст «Протекала тут реченька» (№36) является в данном случае «прикреплённым», то есть не обрядовым напевом с известным поволжским сюжетом о том, как девушка полюбила парня бравого, урядника-казака и т.д. Внедрение таких песенных символов в драматургическую канву ритуала показывает, что музыкальный текст является связующим звеном между обрядовыми действиями. Приведём высказывания участниц свадебного действия в этот момент акта:

«<...> Я ещё девчонкой была и всё видела. Маруся так плакала, прямо надрывалась, мне её так жалко стало, а я у сестры-то и спрашиваю, чево, мол, так вопит-то, жених уеё хороший, а она мне мол, чем больше будешь плакать, значит лучше жить будешь замужем, счастливо...»

Следующий важный этап проявления – отъезд к венцу, причём формула, как отмечалось выше, возникала трижды. Сюжеты поэтических текстов представляют типичную структуру прощальных песен «Ты сокол, соколик

мой»(№24), «Погости-ко наша гостенька» (№25), «Отставала же лебёдушка» (№28). В первой песне возникал образ доброго молодца, который поймал лебёдушку. Во второй песне происходит обращение к девушке с просьбой остаться подольше в родном гнезде. В третьем тексте после сравнения невесты с образами природы – птицей-лебедем – включаются в повествование оппозиционные персонажи (люди добрые, кони), которые в конечном итоге увозят девушку. Таким образом, тернарное проявление формулы знаминует собой «эффект финала» для создания максимального эмоционального накала с одной стороны и завершения формулы – с другой. Другая группа (2Б, 3Б) представлена двумя напевами, маркирующими сферу жениха. Оба представителя доминируют в послевенечный период, причём напев 2Б впервые звучит на девешнике в виде величальной холостому «Что Иванушка молодчик молодой» (№170), а затем на пиру свату: «Что и сватушка богат» (№169). Напев 3Б проявляется дважды: сначала на текст величальной в адрес молодых «Зелёная рощица» (№134), где сюжет образован из 4-х частей. После аллегорических внедрений девушка отпрашивается погулять, засыпает, во сне к ней прилетел сокол и начинает пересказывать весь путь, маркирующий горизонтальный переход (в другой род):

*«Не к отцу идёшь, а к свёкыру,
Не к матерь идёшь, а к свёкрови.
Не к братьям идёшь, а к деверьям,
Не к сёстрам идёшь, а к золовкам.»*

После пробуждения девушку начинали одаривать чаем-кофием, белым стаканом, прибором и, в конце концов, очередь доходит до суженого. Финал построен на обращении жениха к отцу с просьбой «выстроить» церковь для венчания:

*«Вядут, вядут Танюшку, вянчать в добрый час.
На главах венцы светятся.
Во руках свечи теплятся,
на руках кольца – жар горят.»*

После исполнения песни молодым напев вновь звучал на новый поэтический текст «Плавыла чарочка» (№154). Если в формулах предыдущего села «повторяемость» возникала без значительных модификаций, то в напевах данного села формула возникала фрагментарно, и относится это главным образом к напевам невесты: «Как по сахыру», «Протекала тут реченька». Формула является первоосновой в песнях кульминационного этапа – отъезда из родного дома, где три песни, исполняющиеся друг за другом, основаны на девятислововом тоническом стихе 2.3.2. Многоголосие представлено мобильным двухголосием с эпизодическим расщеплением горизонталей, это довольно распространенный тип для свадебных песен Саратовской области. Квинтовый амбитус с фрагментарным захватом (текст «Ты сокол, соколик мой» (№26), «Погости-ко наша гостенька» (№25)) шестой низкой ступени (начиная со второй строфы) заполняет интонационные образования в объёме малой терции с устоем на первой ступени. В последующих построениях, начиная со второй строфы, происходит отклонение на большую секунду вниз. Эта «натуральность» возникает внезапно, и так же исчезает, уступая место терцовому движению. Здесь можно говорить о секундовой переменности ($1/3 - 4/6; II/2 - 1/3$)³⁵:

2. По - гос - ти у нас ма - лѣ - хынь - ка. на дво - ре у нас ти - хо - хынь - ка. Н

=АБ; Т=АБ

В песне «Как по сахыру» (№ 76) происходит модификация стиха: на смену девятисложника приходит восьмисложник и наоборот, 2.3₂.2₃. Стабильная переменность отражается как в клаузуле, так и в срединном сегменте, где происходит дробление:

³⁵ Анализ фольклорных образцов проводился по графической системе Гиппиуса-Коллера, при которой нумерация ступеней происходит в обе стороны от основного, опорного тона. Причём верхний звукоряд (от первой ступени вверх) обозначается арабскими цифрами, а нижний – римскими. Подобная систематика активно используется во многих этномузыковедческих работах [47; 52; 53; 68; 117; 188].



Данная слоговая переменность (8–9,8–9) переключается и с переменностью в ладу, где при взаимодействии голосов окраска имеет другой статус. Если в запевной части мелодия направляется от пятой к первой ступени, возвращаясь скачком обратно, и можно считать окончание первого предложения финалисом на пятой ступени, то с появлением нижнего голоса мелодия подкрепляется поступенным нисходящим движением к новому устою (ре). Подобная трактовка квартовой переменности обоснована как версия основной формулы, интонационное зерно, основа которого заложена в начальном построении. Повторяющиеся интонации придают ощущение некоторой «монотонности», однообразия:



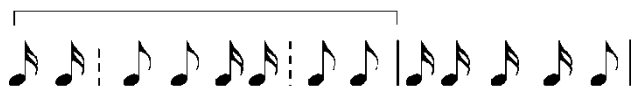
H=AA; T=AB

Во второй песне формула фрагментарно присутствует в начальной части протяжной «Протекала тут речинька» (№ 36). Структура стиха имеет вторичное воплощение основной (исходной) составной ритмической формулы – тонической и силлабической:



При операции 4:1 начальная синтагма приобрела формулу генетически близкую к описанной основной версии с трёхвременным серединным сегментом, пиррихической анакрузой, но с модификацией клаузулы, состоящую из

двухсложной хореической концовки (вместо трехсложной, типичной исследуе-



мой зоны): ¹

Обрастая мелизматическими вставками, структура приобрела новый уровень расширения стиховой основы: цезурированное построение с силлабическим стихом. Соответственно, уровень живого звучания, слоговой ритм выглядит в нотации следующим образом:

4 + 4 + 5

Можно конечно опровергнуть внедрение вышеописанной песни в драматургическую канву, обрамлённую напевами-формулами и полагать, что данные песни связывает с основными напевами лишь родство на типологическом звуковысотном и ритмическом уровне. Однако существует ряд нюансов, позволяющих рассматривать данные песни в формульном контексте, где формула возникает фрагментарно в каких-либо компонентах музыкальной композиции. Во-первых, функциональная этнографическая привязка именно этой песни к ритуалу является важной особенностью для описания музыкального облика главной героини – невесты. Во время исполнения участницы ансамбля отмечали, что «под эту песню невеста всё время плачет когда провожает подру»³⁶. Во-вторых, данный вариант песни является близкой версией к формульному напеву как интонационно, так и композиционно:

³⁶ Экспедиционные материалы 1991 г. А.С. Ярешко по с. Болтуновка, Хвалынского района.

степень проявления
формулы

Напевы сёл **Максимовка** и **Ключи** (Базарно-Карабулакский район) в саратовском обряде существуют редупликативно: как версия поэтического текста в глобальном масштабе традиции и они же – формульные напевы на узколокальном уровне. Таковыми являются песни «Поляная наша ягодка» (№№37,40,105) и «Как у дуба» (№№43,48), которые в обряде могли возникать до трёх раз, маркируя сферу невесты. В рамках музыкальной композиции это строфа с неравномерной сегментацией напева, хотя напев, зафиксированный в с. Максимовка (№37), может иметь и двойственный статус с цезурированной формой напева, тоническим двухударным девятисложником и цепным строением строк. Многоголосие представлено мобильным двухголосием с внедрением верхнего подголоска – микста, дублирующего в основном партию нижнего голоса. Данный подголосок также может иметь самостоятельную мелодическую линию, при которой эпизодически возникает расщепление. Уникальный пример исполнительства являет собой образец «Поляная наша ягодка» с. Ключи, где песня звучит смешанным составом. Внедрение мужского голоса в данную двухрегистровую фактуру создаёт ощущение объёмности звучания. В напеве данного села в звуковысотном отношении происходит смена устоя по принципу параллельной симметрии (№ 105):

Если сначала акустические впечатления складываются из одних тембральных характеристик, создавая эффект созерцательности, лёгкости, то в финале картина изменяется: на смену созерцательности приходит лёгкая грусть, придавая ощущение некой обречённости.

Ладовая структура напева с. Максимовка основана на комбинации поличейковых попевок по принципу зеркальной симметрии (№ 40):

Первый напев села **Поповка** (Хвалынский район) также относится к сфере невесты и может возникать до трёх раз в обряде, поскольку песня с поэтическим текстом «Течёт речка» (№32) исполнялась невесте-сироте. Второе проявление формулы – на девичнике с аналогичным сюжетом «Как при вечере» (№89). Напев имеет равномерно сегментированную форму с тоническим стихом. Типовая формула композиции: двухстрочность с цепным соединением строф по стиху. В напеве происходит варьирование начального построения: Н=АА; Т=АБ, БВ и т.д. Перед нами образцы песен, зафиксированные в десятилетний промежуток. Сопоставляя их на разных уровнях музыкальной композиции, можно констатировать высокую степень сохранности: не только стабильность таких основных компонентов как ритм и форма, но и внедрение мелизма-

тических вставок в каденциях. При этом возникают развитые созвучия и расширяется звуковысотный амбитус (об этом подробнее далее).

Запись 2008 (№32):

я - сё - н(ы)
я - сён со - кол доб - рны мо - (о) ла дец.

Запись 1998 (№44):

а к че - му же у - лы - ба - - ти - ся?

Налицо полноценно существующие «продукты традиционного мышления», которые в процессе развития в современных социокультурных условиях оказались весьма прогрессивными, что сегодня является большой редкостью. Данную степень сохранности можно обосновать главным образом субъективной одарённостью. Егорова И.Л. считает, что сохранение в памяти поколений фольклорного текста: «<...>осуществляется у народных певцов подсознательно и является выражением их интеллектуального и чувственно-эмоционального потенциала» [48, 20].

В некотором смысле оппозицию невесты представляет напев, маркирующий сферу жениха, исполняющийся в момент перевоза приданного на поэтический текст «Уж, ты сад» (№171) и вторично звучащий на пиру с текстом «Погостите, мои гости» (№155).

Данные песни относятся к классу цезурированных ритмических форм с центрированной (условной) системой ладовых опор, где влияние позднего пласта песенного формирования явно ощущается и проявляется в тенденции с признаками кварто-квинтового мышления. Мелодическая основа представлена поличейковыми оборотами и замкнутым типом строения.

Если сфера невесты в музыкальном воплощении ритмической и ладовой структуры представляет собой относительно единую систему, за исключением двух песен с фрагментарным проявлением формулы, то музыкальная характеристика сферы жениха, включая его свиту, свата и гостей, имеет иные принципы формирования песенной структуры. Напев «БЗ» (с. Болтуновка, третий вид) имеет квантитативную музыкально-ритмическую форму с силлабическим типом стиха: 1. «Плавыла чарочка» (4 – 7) + 5_{3,7}; 2. «Зелёная рошинька» (6 – 7) + (3 – 5). В ладовом отношении данные временники³⁷ основаны на семиступенном диатоническом звукоряде с ярко выраженной терцовой переменностью и с объёмным расположением голосов (заполненные квинты, сексты, переходящие в октавное удвоение). Эти признаки указывают на влияние песен относительно позднего формирования, характерных для городской традиции. Контрастное многоголосие в свадебных песнях, как в данном случае, – довольно редкий тип фактуры и практически не встречается в саратовском свадебном ритуале (№154):

1. Пла - вы-ла ча-роч-ка, пла-ва-ла се-реб-ре- на по тыч - кам, по тыч-кам.

1. Зи - лё ны-я ро-шинь -ка а - лый цвет, чтой то,чтой то врошиньке цве - ту нет.

1. Н= аб/б₁В; Т=аб/ВВ; 2. Н= аб/б₁В; Т=аб/ВГ;

Несмотря на противоположное движение голосов в каденции, ладовый статус не изменяется.

Напев 2Б имеет равномерно-акцентную метрику или равномерную сегментацию напева с тоническим стихом 2.3.4._{2,3} - вариант камаринской (по

³⁷Поскольку в таких образцах количество слогов в стиховых синтагмах варьируется, чаще всего – увеличивается по сравнению с ясно проступающей нормой, В.М. Щуров в своей монографии «Южнорусская песенная традиция», основанная на кандидатской диссертации, которая была защищена в 1975 году, предложил назвать подобный стих «мерно-цезурированный». Этот термин был одобрен Л.Л. Христиансенем, бывшим одним из рецензентов монографии.

Б.Б. Ефименоковой), причём композиция в дальнейшем модифицируется в тексте «Что Иванушка молодчик молодой», приобретая однострочную структуру, при этом создается эффект непрерывного движения. В песне «Что и сватушка богат» (№169) структура сохранена за счёт асемантических припеваний, что является признаком танцевальности:

2. Он из тып-ши на тып-пу сту - пал. Ой ли, ой лю - ли, лю-ли, лю - ли.

H=AA; T=AP

(структура песни «Что Иванушка» №134: H=AA; T=AB; H=A; T=B, B, Г и т.д.)

Репрезентативным для напевов, адресованных жениху является тип мелодического движения вершина-источник, причём акустическое тяготение от пятой к первой ступени проявляется убедительно.

Напев с. **Вокатное** Хвалынского района представлен двумя текстами, маркирующими сферу жениха. Они исполнялись (см. таблицу срез 2) во время пира. Данной функцией (повторяемость-формула) можно обосновать трактовку нотации напева «На стольчике дубовом» (№152). Если рассматривать поэтический текст, то перед нами находится классический образец слоговика со стихом 4+3+3:

*на стольчике ˇ дубовом, ˇ дубовом,
стоит стопчик ˇ налитой, ˇ налитой,
алой лентой ˇ увитой, ˇ увитой и т.д*

В комментариях к песне автором было указано, что на данный напев исполнялась песня «У нас сватушка богат, богат, богат» (№168), имеющая раномерно-акцентную стиховую основу (тип камаринской):

*- У нас сватушка, богат, богат, богат,
Он из тышшу, на тышшу ступат.
Миллионами по улице кидат,
Семистопами ворота отпират и т.д.*

Являясь типовой версией песен, исполняющихся в адрес свахи и свата на пиру, маркирующих линию жениха (см. РТ2), напев имеет плясовую природу и

явно сегментируется. Весомым доказательством служат также исполнительские штрихи как акценты певич, совпадающие с ударениями стоп высшего порядка:

- *Хозяюшка ты моя, ты моя,*

Прими чáру от меня, от меня.

Роди сы́на – соколá, сокола.

Такой стих типа «Камаринской» как структуры, встречается не только в саратовской свадьбе [23; 188].

Проанализировав формульные напевы микролокального уровня, обратимся к формулам локального распространения, которые были обнаружены в саратовском свадебном ритуале в процессе работы. Таковыми типовыми образцами является песня «Дорогая наша гостинька» (№78) (с. Апалиха Хвалынского района) – точнее версия напева А1, представленная в троичной системе счисления, звучащей перед отъездом к венцу и комментирующей «Уж, ты сваха» (№119) (с. Елшанка Хвалынского района) исполняющейся на выкупе. В этом случае релевантным и одновременно локальным отличием является *персонажное соотношение*. Такими персонажами являются сваха и невеста. В этой связи *формула объединяет женское начало вообще*, несмотря на то, что обычно сваха относится к локусу жениха как к члену оппозиционной группы. В саратовской свадьбе корильные в адрес свахи имеют общие черты и в формировании музыкальной структуры. Как правило, (в большинстве своём) это сегментация стиха – как абсолютная, так и частичная.

Перечисленные локальные структурные музыкальные (слогоритмика, напев) персонажные особенности, возможно, относятся к гипотезе о господстве делимитативного фактора – мужского и женского начал.

Другую серию представляет напев лирического склада (тип «Вьюн») «На горе, горе» (№91) (с. Кряжим Вольского района) и корильная свахе «Как не стыдно вам» (№116) (с. Старые Бурассы и с. Никольское Базарно-Карабулакского районов). Данный напев имеет широкое распространение, но в данном исследовании выделяются оппозиционные (корильная – прощальная;

жених – невеста) формульные версификации (см. параграф о мелодической типологии).

Вообще тип «Вьюн» при всей своей уникальности в ладовом отношении имеет тенденцию к вербальной модификации, что оказывает влияние на жанровую принадлежность. Возможно, такая модификация поэтической стороны и явилась основой для «рождения» жанра специфических корильных песен. Так, начальный классический сюжет лирической песни «Вьюн» складывается из диалога оппозиционных групп, которому предшествует аллегория (признак свадебных лирических песен), иногда с периодичностью повтора как в примере песни с. Новиковка (№93):

*- Не была ветров – вдруг надунули,
Не была гостей – вдруг нагрязнули.
Что вьюн над вадой – увивается,
Жених у **варот** даждидається.
Вывели ему **коня серыва** в седле.
«Эта ни маё, эта **тестя** маво».*

Причём в дальнейшем сюжет развивается по принципу постепенного раскрытия основной мысли. После основной части начинается аллегорический повтор, но с новым обозначением адресата:

*- Что вьюн над вадой – увивается,
Жених у **синей** даждидається.
Вынесли ему **сундук белыва белья**:
«Эта ни маё, эта **тёщи** маей».*

Наконец в третий раз жених уже оказывается в доме и встречается с суженой и это – главная мысль повествования:

*Что вьюн над вадой – увивается,
Жених у **стола** даждидається.
Вывели ему, ему сужинаю:
«Эта вот маё, маё сужинаё»*

В сюжете песен типа «Вьюн» с зачином «На горе, горе» (№92) противопоставление партий выражается в более радикальной форме:

На горе, горе, да на всей красоте.

Стаял гарадок – город каменной.

В этом городе – сила войская стаит.

Сила войская – свет Василий гаспадин,

Сила войская – свет Иваныч дваренин.

хотят город взять, хотят двор спалонить.

Адну спалалнил, свет Мариюшку душу и.т.д

Заметим, что в обоих случаях присутствует вариант обмена: товар – купец, параллель сватовства как главной функции.

Наконец, окончательно теряется вербальная связь с прощальной тематикой сюжетов корильных, тексты которых представлены фрагментарно, несколькими поэтическими строками, причём в нескольких строчках функция высмеивания и укора присутствует (№115):

1. *Как не стыдно вам, как не стыдно вам?*

Как не стыдно вам перед девкими стоять?

2. *Ещё стыдно вам, ещё стыдно вам,*

Ещё стыдно вам девкам денег ни давать!

Жанровая привязка может возникать сразу или же в конечных поэтических строках сюжетов с зачином «На горе, горе» в виде контаминации. В с. Вязовка, к примеру, жениха с поездом впускали только после этой песни и, возможно, данный тип является переходным жанром, своего рода полижанровым, объединяющим и сближающим противостоящие локусы.

- Исходя из описанных формульных напевов, можно сделать вывод, что напевы, маркирующие сферу невесты, представлены большинством (см. срез 2), также как и обрядовый спектр (этапы ритуала).

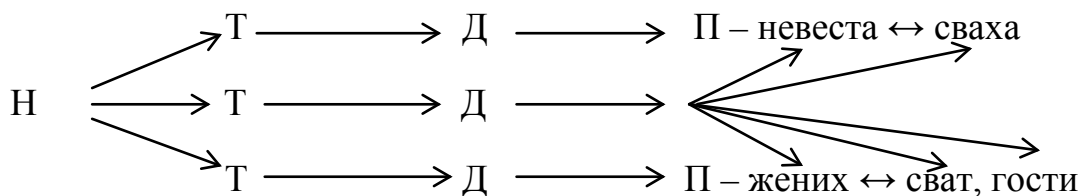
- Отличительной особенностью (а это локальный признак) является принадлежность корпуса корильных песен в адрес свахи к окружению невесты (см. схему), доказательство этому – распространительность типовых напевов. Кроме

этого, являясь семантическим кодом, данные мотивы возникают в узловых моменты драматургии всего ритуала. Об этом свидетельствуют этнографические описания на микролокальном уровне (см. срез 1).

- Песенные формулы жениха – величания – имеют адресный характер и маркируют линию контактов (девишник, выкуп, пир), функция которых заключается в реальном обозначении персонажей ритуала.

Схема: горизонтальное воплощение структуры: (по В.А. Лапину)

Н – напев; Т – текст; Д – действие;



Срез. Уровень микролокальный: (взаимодействие формул в рамках села)

Сговор	Девишник	Приданое	Утро	Выкуп	отъезд	Пир
1А Вы цветы ли, мои цветики	1А Как у дуба		1А Как у дуба		1А Дорогая наша гостенька	
2А Хорошо мать спородила	2А Как при вечари					
	М Как у дуба		М Как у дуба		М Полевая наша ягодка	
	К Как у дуба		К Как у дуба		К Полевая наша ягодка	
1Б Как по сахы- ру		1Б Протекала тут речка			1Б Ты сокол, соколик	
					1Б Погости – ко наша гостенька	
	2Б Что Иванушка				1Б Отлетала же лебедушка	
						2Б Что и сватушка

						ЗБ Зелёная рошица
						ЗБ Плавыла чарочка
						В Что и сватушка богат, богат, богат.
	П Как при Вечере		П Течёт речка не колыхнется			В На столике
				Ч На горе, горе		
				С – Б Как не стыдно вам		
				Н Как не стыдно вам		
				Е Уж ты сваха наша свяхонька		

Срез 2. Уровень локальный: (распространение формул на обрядовые действия)

сговор	девишник	Приданое	Утро	Выкуп	отъезд	Пир
1А Вы цветы ли, мои цветики	1А Как у дуба		1А Как у дуба	Е Уж ты сваха, наша свахонька	1А Дорогая наша гостенька	1 Б Как по сахыру
2А Хорошо мать спородила	2А Как при вечари		М Как у дуба	Ч На горе,горе	М Полевая наша ягодка	2 Б Что и сватушка
	М Как у дуба		К Как у дуба	С – Б Как не стыдно вам	К Полевая наша ягодка	3 Б Плавыла чарочка
	К Как у дуба			Н Как не стыдно вам	1Б Отлетала же лебёдушка	3Б Зелёныя рощица
	2Б Что Иванушка				1Б Погости – ко наша гостенька	В На столике
	П Как при вечере				П Течёт речка не колыхнется	В Что и сватушка богат,богат, богат.
					1Б Ты сокол, сокол	

II. МУЗЫКАЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН

2.1. Слогоритмическая и ритмокомпозиционная структура

Традиция Саратовских свадебных песен отличается от других песенных традиций своеобразием и неповторимым колоритом. Для описания всех структурных компонентов свадебных песен исследуемого региона, из которых впоследствии складывается непосредственно стиль песен, в первую очередь следует обратиться к музыкальной ритмике песен. При всём разнообразии ладовых и звуковысотных (интонационных) компонентов именно песенный ритм является показателем, «визитной карточкой», основным структурным уровнем песенного стиля: *«Ритм в музыке устной традиции играет перво-степенную роль. Это наиболее самостоятельный и значимый её компонент, который является не только главным носителем текстообразующей функции, но и важнейшим средством выразительности, основой эстетической организации художественного текста. В русском музыкальном фольклоре именно ритмическая сторона текстов чаще всего выступает знаком их функции, что обуславливает её чёткую выраженность, рельефность и семантическую нагруженность.»* [55, 7].

Приведём высказывание учёного-фольклориста В.А. Лапина о важности вопроса песенной ритмики: *«Ритм народной песни – это всё вместе взятое в единстве и взаимодействии, в пересечении закономерностей горизонтально-синтагматических и вертикально-парадигматических, охватывающих с разной степенью строгости громадные жанрово-исторические и регионально-стилистические пласты музыкально-песенного фольклора»* [84, 18].

Многие исследователи в области теории и истории музыки в своих работах отмечали отличие русских песен от западно-европейской музыки своей «капризностью» и «непохожестью». К примеру, А.Н. Серов писал следующим образом: *«В очень многих случаях правильное деление на такты для русской песни дело вовсе не подходящее»* [154, 38–39]. М.П. Штокмар отмечал свойство музыкальной ритмики так: *«<...> уложить в такты русскую песню можно.*

Но, беда в том, что при этом она коверкается, и своеобразие её музыкальной ритмики неизбежно разрушается» [191, 103]. Большой вклад в отечественную фольклористику в области ритмики народных песен внёс К.В. Квитка [71]. Его концепция заключается в аналитическом подходе к систематизации песенных напевов. Методические рекомендации К.В. Квитки получили дальнейшее развитие в работах известных учёных Е.В. Гиппиуса [32–33], А.В. Рудневой [144], В.Л. Гошовского [37], Ф.А. Рубцова [140], позднее А.А. Банина [17].

В 1957 году в предисловии к сборнику М. Балакирева публикуется статья Е.В. Гиппиуса, где автор определяет в качестве структурной основы песни слоговую музыкально-ритмическую форму (СМРФ). *«Каждый из <...> ритмических периодов песни закреплён в сознании народных певцов в постоянной временной протяжённости, то есть в постоянной для каждого такого периода норме музыкально-ритмических длительностей – музыкальных времён, к которой слух соотносит постоянную норму слогов песенного стиха»* [35, 233–234]. В дальнейшем концепция ритмического строения песен, изложенная автором, явилась перспективной базой, точкой отсчёта для систематизации песенного ритма. В 1966 году исследователь-фольклорист В. И. Елатов в своей книге «Ритмические основы белорусской музыки» [50, 142–143] рассматривает песенную структуру в синтезе напева и слов, причём словесный текст выступает в качестве *«первичной метрической группы»*. Введённый автором в лексикон фольклористов филологический термин *«песенная синтагма»* в настоящее время используется в работах многих авторов.

Кроме того, если абстрагироваться от музыкального произнесения слогов в стихе, можно говорить о *собственно музыкальной* ритмике. Впервые В.М. Щуров в своей диссертации «Основные особенности южнорусской народной музыкальной культуры» пишет: *«Четкая метричность в песнях южной России сочетается с активностью внутритактовой ритмики. Вне зависимости от слогового ритма автор (Щуров) указывает в южнорусских песнях на наличие синкоп, которые иногда следуют «<...>одна за другой, "на-низываясь" на единый метрический стержень, располагаясь "гроздями"»* [194,

122]. Отмечает: *«богатое использование рельефных неквадратных ритмических рисунков, привносящих во временные соотношения острую конфликтность»* [194, 123]. *«В ряде случаев синкопированным оказываются музыкально-слоговой ритм: одному слогу текста, распределяемому между относительно слабой и относительно сильной долями, соответствуют два или несколько звуков. Таким образом, в музыке взятой изолированно от слова, синкопа не ощущается. Она проявляется только в пении»* [196, 124]³⁸.

Позднее, Л.Л. Христиансен в своём труде «Ладовая интонационность русской народной песни» [183, 40], подчёркивая важность ритма в произведениях фольклора, отмечал также влияние ритмики на возникновение смысловых ассоциаций: *«Единичная ячейка (пунктирного ритма) используется как «восклицательная» интонация при стремлении внести в повествование патетический оттенок <...>»* и т.д.

Каждый из перечисленных авторов внёс свой вклад в разработку проблемы песенного ритма, благодаря которым на свет появились многочисленные работы, посвящённые ритму песен и его типологии на региональном уровне. Существенно пополнили багаж современной этномузыкологии работы В.А. Лапина [83–89], Б.Б. Ефименковой [55–59], Н. Терёхиной [166] (где впервые были описаны равномерно сегментированные формы напевов свадебных песен), В.М. Щурова [192–197], основанные на материале исследований как южнорусской традиции, так и России в целом. Автор помимо общепринятых понятий в определении формы напева в координации со стихом использует термин «равномерная метрика» [196, 115]. Показательны также работы М.А. Енговатовой [52 – 54], Т.В. Дигун [44] о ритмике протяжных песен в тесной связи с звуковысотной организацией.

На рубеже XX–XXI в.в. появляется работа Б.Б. Ефименковой [57], результат многолетней собирательской и теоретической деятельности. Концеп-

³⁸ Данные наблюдения были одобрены Л.Л. Христиансеном, который был одним из рецендентов диссертации В.М. Щурова.

ция, изложенная автором, в настоящее время является теоретическим базисом для исследования в области музыкальной ритмики.


В саратовском свадебном песенном фольклоре в процессе анализа были выявлены музыкально-ритмические формы напевов *цезурированные (квантитативные)* и *сегментированные (квалитативные)*, причём последние представлены в подавляющем большинстве. К ним относится корпус песен в основном довенечного цикла, маркирующего линию невесты.

Обращаясь к песням с **квалитативной** музыкально-стиховой ритмикой, основанной на музыкальном изложении тонического стиха, мы «берём на вооружение» подход к анализу подобных явлений предложенному Б.Б. Ефименковой. Она именует подобные слогоритмические образования сегментированными, прибегая к геометрической аналогии. Сегмент в таком случае – ритмическое построение, маркеруемое глубоким стиховым ударением, совпадающим с выраженными музыкальными акцентами. Такой подход вполне применим к песням с квалитативной ритмикой с тоническим стихом. Таких сегментов может быть два или три в музыкально-стиховой строке. Они отсекают определённое количество слогов (термин А.В. Рудневой) в слоговом ритме. Число слогов в подобных примерах варьируется, но глубокие ударения, совпадающие с музыкальными акцентами оказываются на одном и том же музыкальном времени в каждом построении. Количество слогов перед основными акцентами можно обозначить цифрами, что указывает на качественную сторону конкретного примера.

Сегментированные построения обладают акцентной формой, сегмент – единица, границей которого являются ударения. Характерной особенностью данного класса, в отличие от цезурированных построений, является *«отсутствие смысловой и синтаксической самостоятельности, целостности и возможностью существования только в комбинациях себе подобными»* [57, 78].

В саратовском свадебном песенном фольклоре существует определённый набор формул ритмических типов, причём каждый тип имеет свои версии.

Первая типологическая группа.

Первый ритмический тип³⁹ имеет формулу: 

с 9-ти сложным тоническим стихом и шестивременным серединным сегментом.

Этот тип получил тотальное распространение на всей исследуемой территории. К нему относятся песни, имеющие строгую обрядовую закреплённость и исполняющиеся: перед отъездом к венцу, на сговоре/запое, на девишнике (во время расплетания косы перед днём венчания). Песни данного ритмического типа имеют постоянную девятисложную структуру с некоторой временной (по соотношению длительностей) модификацией анакрузы и клаузулы. Локальной особенностью таких песен является наличие постоянной цезуры, причём, если сегмент открывается пятислоговым построением, значит, на четвёртом слоге будет словообрыв [*пример 48, настоящей работы*].

Нам встретились примеры, где напев обрывается на пятом слоге (5+4):⁴⁰ [*примеры 45, 46*].

Данный ритмический тип, только с редуцированной версией, судя по публикациям [46; 47; 52] встречается на юге России, где такое «решение», по мнению учёных, обуславливается «цезурированным мышлением». Однако, по нашему мнению, такая форма является производной от структуры полиинтонального плача, распространённого на всей заявленной территории. В саратовских свадебных песнях цезурированные периоды «в чистом виде» встречаются только в песнях, маркирующих линию жениха (коммуникативно-обменную). Поэтому в процессе дальнейшего анализа попытаемся обосновать свою позицию.

Описанный тип имеет свои версии, разделение происходит по строению конечного сегмента. Именно в структуре клаузулы в данном случае зало-


³⁹ Здесь и далее термин «ритмический тип» может быть использован в буквенном обозначении: РТ.

⁴⁰ Исполнение прощальных песен вместе с мужчинами не первый случай, в сёлах Тепляковка и Ключи Базарно-Карабулакского района, в селе Апалиха и Сосновая Маза Хвалынского района свадебные песни исполнялись также смешанным составом. Естественно, это вызвано разрушением традиции, которое происходит повсеместно. По словам исполнителей (мужчин), участие в специальных песнях оправданы красотой их звучания.

жена способность или не способность к трансформации – перехода в другую классовую группу.

Редуцированная версия тип 1 

Цементирующим показателем тонического стиха с неравномерно сегментируемой формой имеет формульный вид

 (PT1aC) с трибрахической и анапестической клаузулой.

Последняя образуется путём увеличения музыкального времени в конце строфы, являясь своего рода ритмическим торможением, делимитатором структуры. Эта особенность встречается довольно часто в свадебных песнях исследуемого ареала. Единичный случай постоянного анапестического окончания можем наблюдать в песне «Залетала канареечка» (№33). Исполнялась она в доме жениха, в период «ношения постели». Многократные записи на протяжении 20 лет подтверждают монолитность, стабильность формы: $H^{41}=AB$; $T^{42}=AB$, BB и т.д. К образцам с трибрахической клаузулой относятся большое количество песен прощального цикла: «Полевая/Поляная/Дорогая наша ягодка/гостенька», «Отставала лебёдушка» (№28), «Ты сокол, сокол, соколович» (№24), «Погости-ко наша гостенька» (№26), «Собирали красну девку под венец» (№21), которые исполнялись, как отмечено выше, однократно перед отъездом к венцу. Песни имеют чёткую структуру $H=AB$; $T=AB$, BB , в некоторых вариантах происходит модификация поэтического текста (AB , VG), структура стиха не повторяется от строфы к строфе – динамичный способ передачи смыслового текста. Данный принцип развития опосредован, вероятно, усталостью голоса или отсутствием обрядовой ситуации, ведь при цепном – традиционном исполнении протяжённость песен была бы вдвое больше.

В примере «Ты яблонька полевая» (№16) первые две строчки восьмислоговой основы, с третьей строчки структура поэтического текста приобретает

⁴¹ H – буквенное обозначение формы напева.

⁴² T – буквенное обозначение формы текста.

девятислоговую основу. Редукция приходится на клаузулу, где на смену ямбической стопы приходит трибрахическая концовка. Данный пример – единственный случай, когда форма имеет однострочность:

Ты яб - лонь - ка по - ле - ва - я,
Ты гос - тень - ка до - ро - га - я.
По - гос - тьюй у нас мо - нё - хонь - ка,
На дво - ре у нас ти - хо - хонь - ка.

Версификация данной формулы осуществляется в следующей песне-плаче (№35), где изменение слоговой группы происходит только в серединном сегменте. Сокращение временного компонента второго предложения на две единицы позволяет данный пример отнести ко второму ритмическому типу. Тем не менее, наличие общего признака с другим ритмическим типом в данном случае не влияет на формирование всей композиции.

В подобном примере форма напева имеет неравномерно сегментированную основу. Сочетание формул шести и четырёх временных пропорций нередкость для исследуемой исполнительской традиции:

2. Ат - пи - ра... ай - те вы кра - си - вы сун - ду - ки,
ва - ни - май, что не луч - ше - ва сук - на.

Подобная модификация происходит в величальной песне, исполняющейся после выкупа утром свадебного дня, где ритмический код-формула завуалирован словесным дублированием, влекущим за собой смещение акцентики (№29):

1. Как ска - за - ли, что И - ва - нуш - ка гра - зён,
он, он гра - зён, гра - зён, да ми - лас - ли - вый.

Поэтический текст основан на сюжетной контаминации: сначала происходит восхваление жениха от третьего лица (от лица общины), затем песня исполняется от лица девушки с типичным набором словосочетаний, маркирующих сферу невесты, типа: *вы подружки мои, сослужите службу верную; отпирайте сундуки* и т.д.

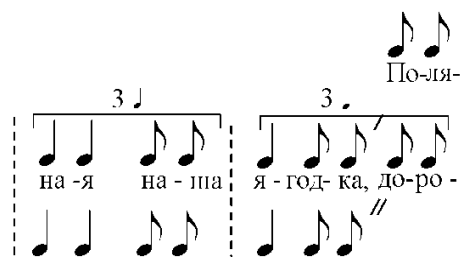
Данная версия ритмического типа существует и в троичной системе, которая наиболее отчётливо проявляется во вторых предложениях строфы (№55):

1. Как по - на - ше - ю по ре - чуш ке, как по на - ше - ю по бы - стры - ю.
2. Как по на - ше - ю по бы - стры - ю, мно - га хо - ду - пе - ри - хо - ди - ку.

(б) Песни с формулой 

и дактилической концовкой могут иметь амбивалентный статус, при котором формула имеет равномерную акцентную форму, где песня приобретает непре-

рывность и текучесть. Собственно, данное «ощущение» подкрепляется испол-



нительскими качествами певцов (№№68,104):

Второй ритмический тип (РТ2С) имеет формулу с четырёхвременным серединным сегментом. Данный тип существует в четырёх видах, где при сегментации возникает переход в другую классовую группу. Делимитативные признаки касаются клаузулы:



(а) Первый вид имеет формулу с трибрахической и анапестической комбинацией клаузулы и представлен в малочисленных песенных образцах спокойного характера, маркирующих сферу невесты. Ярким образцом данного вида является песня, выделяющаяся среди всех примеров прощальных песен с сюжетом «Поляная наша ягодка» (№14) как структурно, так и акустически. В сравнении с вариантами записи прошлых лет структура осталась неизменной по всем параметрам музыкальной композиции:



Н=АА; Т= АА, ББ и т.д.

Этот тип полноценно представлен в троичной системе счисления, что компенсирует небольшую численность песенных образцов данной группы в двоичной системе счисления. Примерами служат песни прощальной тематики «Кладовое/садовое сладко яблочко» (№№90,108) (вариант поэтического текста «Поляной ягодки»), «Полевая наша ягодка» (№106), и величальные жениху, исполняющиеся утром свадебного дня: «У нас вечер в теремочке» (№75), «Воскресенье, свет Иванушка» (№129). Все песни имеют чёткое композиционное решение: строфическая форма, состоящая из двух периодов с повтором послед-

него: Н=АВ; Т=АБ, БВ. Исключением является пример песни «Воскресенье, свет Иванушка», где форма имеет однострочную структуру с расширением последнего полустишия:

1. Воск - ре - се - нье, свет И... ва - нуш - ка, да свет И... ва...

Крайние сегменты данного вида имеют ямбическое (анакруза) и дактилическое (клаузула) строение, причём последнее может возникать в разных вариантах. В конечном периоде (на последнем слоге) происходит увеличение вдвое, что приводит к формированию новой анапестической стопы:

Клаузула 3:1			
предложение			
предложение			

Такая локальная особенность строения встречается во многих песнях прощальной тематики. В примере «У нас вечер в теремочке» (№75) основой стиха является восьмисложник. В песнях с восьмислоговой стиховой структурой клаузула хорейского типа с типичной аугментацией последней слогоноты, благодаря чему архитектоника и границы, формирующие структуры текста, становятся отчётливее:

1. Пи - ря - пёл - ка рас - пя - ва - ла, //

нынь ве чёрь - ми слы - хать ста - ла.

(б) Песни имеют модификацию трибрахической и анапестической клаузулы, которые под влиянием музыкального ритма приобретают акцентную форму с равными сегментами в построении.

редуцированная версия:

Вследствие этого тонический двухударный стих трансформируется в равномерно-акцентный стих (термин В.М. Щурова) (№170):

4 4 4 4
 Что И- ва - нуш - ка мо - лод - чик мо - ло - дой

Величальные и некоторые игровые песни «Что и сватушка» (№169), «Из – под дуба два голубчика сидят» (№135), «Как на дубчике, дубчике» (№142), «Как на кустике» (№140), «Что Иванушка молодчик молодой» (№170) исполнялись на девятиниках – жениху, холостым парням, на пиру – свату, гостям. В отличие от типологической ритмической связи композиционная единица имеет разную структуру (№169):

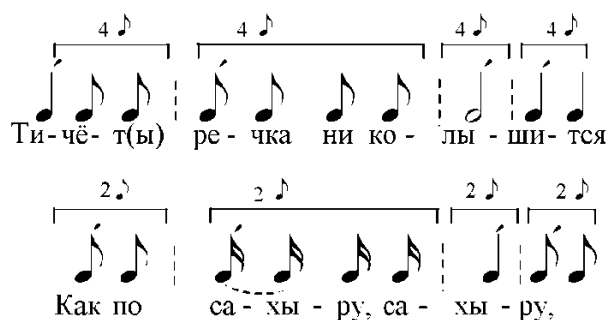
2
 Он из
 4 4 4
 тыш - шу на тыш - шу сту па.л. Ой,
 4 4 2
 ли, ой лю-ли, лю-ли, лю - ли.

- №169. Н= АА; Т = АР
 №135. Н= ААБА; Т = АБРБ, БВРБ и т. д.
 №142. Н= ААБ; Т= ААрА, ББрБ и т. д.
 №141. Н= АБ; Т= АБ, БВ и т.д.
 №140. Н= АБ; Т= АА, ББ и т.д.
 №170. Н= АА, АА, А; Т= АБ, ВГ, Д, Е и т.д.

в) Версия с дактилической клаузулой имеет формулу:

и представляет собой акцентную, равномерно сегментированную форму тонического стихосложения 2.2₃.2₃. На первый взгляд, по временным параметрам можно отнести данный тип к классу форм неравномерной сегментации периода. Как обычно, это укрупнение иктовых единиц в начальном, серединном и конечном сегментах (клаузуле). Релевант-

ным признаком саратовских свадебных песен данного вида является исполнительские акценты, которые «подсказывают» и подчёркивают своё традиционное самобытное «песенное мышление» дроблением слогов в местах аугментации, где напеву в соответствии со стихом присуща канва континуальности. Впрочем, такой двойственный статус песен данного типа является характерным не только для саратовской свадебной песенной традиции. Песни «Течёт речка не колыхнется» (№32), «По сахару, сахару» (№76) являются яркими примерами сказанного выше:



H=AA; T=AA, BB и т.д.

В более поздней записи вариант поэтического текста образован с последующим повтором крайнего периода (цепной), причём форма напева осталась прежней:

H=AA; T=AB, BB и т.д.

г) Данный вид имеет амфимаковую концовку, причём модель выстроена без учёта пауз, чтобы исключить формирование новых стопных вариантов. Песни данной группы имеют спокойный характер и исполняются утром свадебного дня, но в разное время (по приезде поезжан, перед отъездом к венцу, на улице):

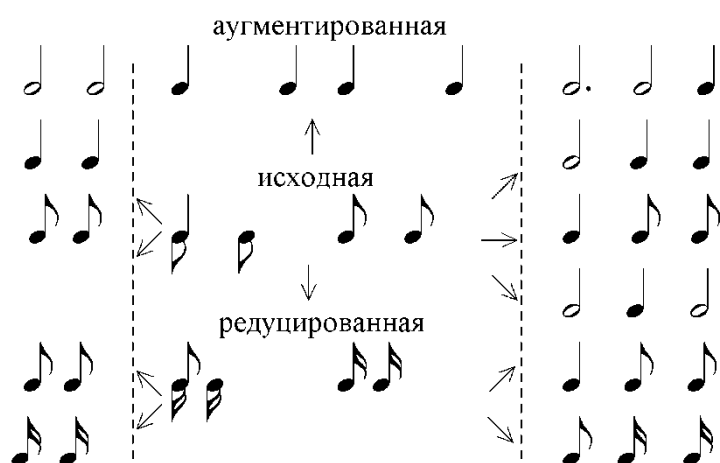


Это образцы формы неравномерной сегментации напева. В примере «величавой» жениху «Из-за садику соловушек» (№83) данная версия проявляется отчётливо:



H=A; T=AB, BB и т.д

Версии СМРФ тип2 в,г:



Уникальным примером является песня «Уж ты яблонька, моя яблонька» (№41), близкая как интонационно, так и композиционно (набор поэтического текста) и редкой формы (нам встретилось всего два образца) песен-плачей, представленных в сольном исполнении, причём только средний сегмент в первой строчке однократно расширен на 2 единицы. В качестве примера выписан только первый вариант, а далее границей оформления куплетов служит вербальная характеристика, то есть окончанием куплета является окончание набора поэтического наполнения, что сближает данный пример с формой моноинтонационных причитаний:

Как показано выше, перечисленные стилистические признаки могут комбинироваться произвольно и в итоге способствуют появлению новых версий типовой модели. Своеобразный пример гибрида сегментированной и цезурированной формы представлен в корильной песне «Ты пошто сваха приехала»

(№118). Данный образец – единственный в своём роде, не характерный для саратовской традиции и генетически близкий к западнорусскому песенному стилю, особенно в строении поэтического текста:

$T = a/bv/a$

1. Ты пошто

сваха приехала,

ты пошто?

2. Ни дала

Нам наглядетися,

Ни дала

Вышеописанная форма образована за счёт обрамляющего основной период повтора, образующего «рамочную симметрию», но данная конструкция проявляется отчётливо лишь на лексическом уровне. В пятой и в девятой (конечной) строфе структура иная, с повтором конечного четырёхсложника:

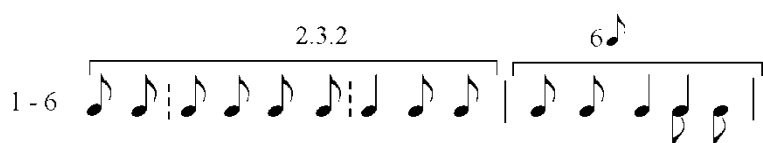
Что на Клавдю, на Пятровну-то,

На Пятровну-то.

Головой-то под гыру паложить,

паложить.

С 6–8 строфы происходит возвращение к первоначальному формированию. Такая «расшатанность» структуры поэтического текста, вероятно, вызвана диаметральным строением музыкальной строфы. Так, СМРФ состоит из двух составных формул: первая представляет собой неравномерно сегментированную основу напева, соответствующей РТ2 (в), а другая имеет стабильную формулу шестивременной пропорции:



С 7 строфы происходит «словесное» расширение, при котором сегментация исчезает, и к 9 строфе напев приобретает цезурированную структуру, а форма – тирадную основу:

7-9

Пра-ло-мь бы те-бе сва-ха баш-ку до моз-гу, пра-ло-мь.
 Па-ло-жить бы те-бя сва-ха но-га-мь на га-ру па-ло-жит
 Га-ла-вой-то пыд га-ру, па-ло-жить, па-ло-жить.

Несмотря на все комбинации этой типологической группы все примеры генетически связаны друг с другом и имеют общее строение музыкального текста – однострочную структуру, которая за счёт версий поэтической композиции модифицируется в строфическую.

Третий тип (РТЗ С) представлен песнями в основном восьмислоговой тонической основы, за счёт которой в серединном сегменте образуется три слога, придавая напевам данной группы определённую лёгкость, вызванную трёхвременной пропорцией серединного сегмента. В структуре напева происходит аугментация в серединном сегменте ударных слогов вдвое или втрое:

Данное увеличение происходит в основном во вторых ритмических построениях, в отдельных случаях происходит аугментация и в начальной – запевной строке (№107):

2. Раз - ли - ла - ся ши - ро - ка - я,
 со дво - ра уш - ли три краб - ля.

Особенностью таких песен является строение поэтической строфы, которая, как правило, повторяется из строки в строку (АА), и лишь аугментация в напеве иктовых времён является детонирующим формообразующим средством

(исключение: см. пример выше). Такая кульминация ритмической композиции является признаком формы «высшего порядка» [54, с.166].

Вторая типологическая группа открывается **четвёртым** ритмическим



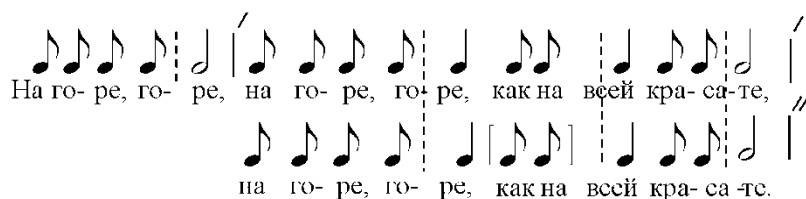
типом (PT4 C) с формулой:

В основе силлабический тип стихосложения имеет структуру 5 + 5_{6,7}, где слоговые группы имеют по два грамматических ударения, вследствие этого возникает урегулированная акцентная форма. Данный тип получил широкое распространение на Севере и в Поволжье благодаря песне «Вьюн», точнее, одной из её версий [55] с широко известными поэтическими текстами. В саратовском свадебном фольклоре это лирические песни с зачинами: «Во/на горе, горе», «Не было ветров/ветру», «Как вьюн над водой». В песнях данной структуры форма складывается из малых и больших ритмических единиц, где малый ритмический компонент – синтагма является релевантным в формировании всей композиции. Отличительным качеством саратовских свадебных песен является возникновение эпизодических акцентов за счёт появления связанных анакруз во второй слоговой группе. Происходит снятие цезуры в смежных построениях, благодаря чему форма напева имеет равномерную сегментацию:



H = аб/С/С; T = аа/аб/аб

В следующем примере комбинация усечённой «рамки» малого ритмического периода и большого ритмического периода имеет структуру T = а/аб/аб, без повтора начального малого периода:



Преимущество песен с такой формулой и практически отсутствие версий композиционной структуры свидетельствует о специфической традиции, сложившейся в процессе интеграции с другими певческими культурами, благодаря чему возникают новые формы с устойчивыми архитектурными конструкциями. Типичными образцами сегментированных временников силлабического стиха являются величальные песни невесте с поэтическими сюжетами про Святогора/синатора (№№127,160):


1. Я ли, си на - тор, на два - ре сон - ца лан - цо.

5. я ли, си - на - тор, на два - ре сон - ца лан - цо.

H= AA; T= AA,ББ,ВВ и т.д

К этому РТ примыкают корильные песни свахе, имеющие не только идентичные формообразующие признаки, но и типовое мелодическое решение:

1. Как нестыдно вам, как нестыдно вам, как нестыдно вам пе ред дев ки ми сто ять?

Пятый ритмический тип (PT5C)  величальной жениху/деверю «У голубя» (первоначальный зачин «Мимо саду») получил широкое распространение на исследуемой территории. Такая специфическая форма исполнения осуществляется за счёт приплясывания во второй части композиции. Имеются общие черты с РТ 4 в формировании структуры – это нивелирование цезуры в срединных построениях. Отличительным от предыдущего типа («Вьюна») признаком является наличие самостоятельной анакрузы в началь-

ной слоговой группе. За счёт этого происходит переритмизация слоговых групп, смещение акцентики. Переход от цезурированной в равномерную сегментацию во втором периоде обеспечивает перемещение времени начальной анакрузы в серединный сегмент. Таким образом, тернарная пропорция двух малых синтагм компенсируется двумя временными единицами (№148):

1. Ми - мо са - ду, ми - мо са - ду, ми - мо са - ду, ми - мо са - ду, ми - мо эс - лс - но - ва, ми - мо са - ду, ми - мо эс - лс - но - ва. 2. Лс -

$H=aa/V/V$; $T=aa/ab/ab$

Нам встретился единичный случай, когда начальная анакруза в начале строфы увеличивается на две единицы, и связано это с расширением слоговой группы, при которой модифицируются и временные пропорции. Причем такая архитектурная конструкция является устойчивой и в сравнении с записями прошлых лет:

1. У го - лу - бя, у си - за - ва, у си - зо - ва за - ла - та - я га - ла - ва, у си - зо - ва за - ла - та - я га - ла - ва. 2. И у - га -

Во второй строфе под влиянием поэтического текста происходит расширение (как отмечалось выше), причём данный фрагмент имеет однократное воплощение, в последующих строфах временная пропорция не изменяется.

Цезурированные (квантитативные) построения существуют с ил-
лабическим типом стихосложения. Слоговая группа – формула, которая харак-
теризуется смысловой и синтаксической завершённостью как на вербальном,
так и музыкальном уровнях. Квантитативная ритмика (определение Е.В. Гип-
пиуса) – это такая форма ритмической организации, когда музыкально-
стиховые построения следуют одно за другим квантами, порциями, разделяясь
постоянными цезурами. При этом акценты в стихе не играют ритмоорганизу-
ющей роли. Поддерживая в целом концепцию Е.В. Гиппиуса, В.М. Щуров считает
постоянную цезурированность в стихе и напеве – проявлением музыкальной
метрики. Цезуры в подобных примерах находятся на протяжении всей песни
всегда на одном и том же ритмическом времени. Возникающие музыкально-
стиховые построения могут быть равновелики по музыкальному времени. Од-
нако чаще они разнятся по долготе. При нотном изложении песни тактовая
редакция осуществляется по музыкально-стиховым цезурам, где такты имеют
разделительное значение. О таком типе метрики писали Л.А. Мазель и В.А.
Цуккерман в учебнике «Анализ музыкальных произведений [94]. В саратовском
свадебном фольклоре широкое распространение получили следующие типы:

Первый ритмический тип (РТ1Ц) восьмивременной пропорции



а) со стихом 7+5 и его версиями: $7_6 + 5$, $(6 - 7) + 5$, $7_8 + 5$, $(7 - 8) + 5$, $(5 - 7_9) + 5$.

В этномузыкологии принято обозначать этот тип как «Трубушка», «Ве-
ночек». В работах известных учёных характеристика распространения песен
такова: «Судя по публикациям, наиболее широк ареал сюжета песен о распле-
тании косы, при этом «Трубушка» характерна для юга, а «Веночек» для севе-
ра, зоной их интерференции выступает Поволжье (включая Оку)» [58, 88].
Действительно, оба варианта в равной степени бытуют и в саратовском свадеб-
ном фольклоре, где поэтический текст контаминируется или имеет самостоя-
тельную сюжетную линию. В своей статье [197, 139–140] В.М. Щуров рассмат-

ривает данный тип с исторической точки зрения, что является релевантным в определении тенденции и степени заимствования репертуара у различающихся традиций (север, юг) саратовской свадьбы. Автор высказывает предположение о возникновении «Трубушки» как прототипа, получившего распространение в разных местностях России и первоначально возникшего в период становления Московской Руси ещё до конца XVI века. Слогоритмическая структура в примерах «Трубушки» однострочная, без повторов. Приведём пример песни «Ой, люшеньки, люши» (№17):

H=аб; T =аб

Нужно отметить, что данный тип представлен немногочисленными вариантами в отличие от следующей версии данного слогоритмического типа. В сюжетах с «Веночком» композиционное решение может быть разнообразным, в большинстве своём с повтором слоговых групп. Ярким примером подобного образования является следующий образец рамочного построения (№100):

- | | |
|-------|---|
| 7 + 5 | <i>Не долга жа Клавдиньке / в девушкэх сидеть,</i> |
| 7 + 5 | <i>Собрала-то Клавдинька / она всех подруг.</i> |
| 7 + 5 | <i>Посадила Клавдинька / она всех вокруг,</i> |
| 6 + 5 | <i>А сама-то села / она выше всех.</i> |
| 7 + 5 | <i>Задумала думушку / она крепше всех,</i> |
| 7 + 5 | <i>Как же мне подружиньки / в чужих людях жить?</i> |
| 7 + 5 | <i>Чужовы-то дядиньку / назвать тятинькый,</i> |
| 7 + 5 | <i>Чужию-ту тетиньку / назвать мамынькый,</i> |
| 7 + 5 | <i>Чуживо-то мальчика / назвать величать?</i> |

H= aa/бб; T = aa₁/бб;

б) версией данной типовой модели являются песни со стихом 7 + (3 – 7), (5 – 8) + (6 – 8), где модель может фрагментарно возникать и в «чистом» виде (№№117,130,154):



1. Ой, ли, ли-ли, лю-шинь-ки, а што у нас де-лыт-ся,
ой, ли, ли-ли, лю-шинь-ки, наш Во-вэч-ка же-нит-ся.

2. Вот ли-те-ли го-ла-би чирь, чи-рём,
у-да-ри-ли кры-ля-ми аб чи-рём.

3. (7) Штой-то мне мо-ло-день-кой пло-хо мо-жет-ся,
пло-хо мо-жет-ся, не здо-ро-вит-ся.

№117. Н=А; Т =ра

№130. Н=аб/вг(АБ); Т= аб/вг (АБ)


№154. Н=аб/вг (АБ); Т = аб/вг (АБ)

Релевантным признаком, отличающим эти песни от песен со стихом 7 + 5, служит обрядовая и жанровая принадлежность: это корпус величальных и корильных песен, которые исполняются в период девишника и свадебного пира. Редуцированная версия реализуется в следующих образцах (№№134,167):



1. Че-рез реч-ку, речень-ку, ле-жа-ла до-ще-чень-ка,
Цве-точик а-лень-кий, ро-за-вый, ма-ли-но-вый.

1. Зи-лё-ны-я ро-шинь-ка а-лый цвет.
Чтой-то, чтой-то в ро-шинь-ке, цве-ту нет.

Второй ритмический тип (РТ2Ц)  восьмивременной пропорции существует в песнях:

а) со стихом: 3+4, (6)4 + 6, 4 +4 + 4, 4+3+3, 7 + 3, 6 + 6, 6 + 7, 7 + 7, 7_{6,8} + 7_{6,8}, 8₆ + 6, так называемые слоговики, которые имеют постоянное количество слогов в полустипях (в стиховых синтагмах). К данному типу относится корпус игровых⁴³ и величальных песен периода девишника, маркирующих сферу жениха. В большинстве своём структура поэтического текста рамочного построе-

⁴³ Хотя игровые песни не являются обрядовыми в настоящей работе привлекается данный материал в качестве доказательства РТ к сфере жениха, контактов двух родов.

ния за счёт повтора основного стиха, как в ниже представленных примерах (№№132,179):



1. Е-хал, по-дье-хал пан, е- хал, по-дье-хал пан, на нём се-рень-кий каф-тан, на нём се-рень-кий каф-тан.
2. У-ра-нил, у- ра-нил, у- ра-нил, у- ра-нил, чёр-ну шля-пу с га-ла- вы, чёр-ну шля-пу с га-ла- вы.
3. У- ви-дел, у- ви-дал, у- ви-дел, у- ви-дал, кра-сна де-ви-ца и- дёт, кра-сна де-ви-ца и- дёт.

H=aa/бб; T=aa/бб



1. Дачь ко-пе у ва-рот, да чьи ко-пе у ва-рот, о- та ко-пи Та-пи-шы, о- та ко-пи Та-пи-шы.
2. А кто ко-пей во-зы-лю-бил, а кто ко-пей воз-лю-бил, воз-лю-би-ла Та-нюш-ка, воз-лю-би-ла Та-нюш-ка.
3. Бра-та ко-ней под узд-цы, бра-ла ко-ней под узд-цы, ве-ла на ши-ро-кий двор, ве-ла на ши-ро-кий двор.

H= aa/бб; T= aa/бб

б) Модификация слоговых групп восьмивременной пропорции порождает новые версии временной формулы. К этой группе относятся песни плясового характера, приуроченные к обрядовой ситуации, где формула окончательно теряет свой первоначальный облик и приобретает форму со стихом $8 + (6 - 8)$, $(6 - 8) + 6$. К таким примерам относятся песни «Посидите мои гости», исполняющиеся на пиру и маркирующие финал пированья, и песня «Уж ты сад», звучавшая в обряде «Приданное», когда подруги невесты приходили к жениху за мылом. Напевы типовые, они широко распространены в Хвалынском районе с силлабическим стихом. В ряде случаев здесь проступают черты мерной акцентности «хореического» плана. Однако всё же на первый план выступают квантитативные признаки: стиховые (стопные) ударения не имеют постоянного места (№170):




1. Уж ты садли, тымой сад, садзе лё-нень кай, с-щёктоте бя са до чик, садилу-го-ражи вал. Н

= аб/аа; T= аб/вг

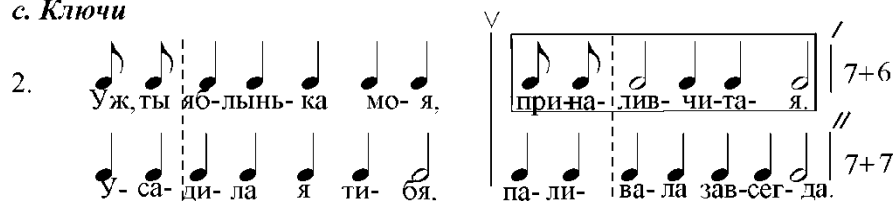
В словесных текстах песен обрядовая закреплённость отражена фрагментарно, в основном поэтические тексты песен данной группы имеют известные сюжеты (в рамках ареала) плясовых песен, порой контаминированных.

В Базарно-Карабулакском районе версификация формулы осуществляется в песне «Уж ты яблонька/яблынь, моя яблынь/ яблынь моя» с силлабическим стихом (6–7) + (6–7). В основе анапестическая стопа как в «чистом» виде [№ 4(№81)] (на протяжении всех строфических построений), так и в комбинации с хорейческой стиховой стопой [№2(№52)]. При всём разнообразии вербального компонента, все песни обладают общим репрезентативным свойством – тенденцией к сегментации, тонизации, что подтверждается набором длительностей в местах предполагаемых акцентов и, как правило, в каденциях первого или второго предложения. Это пиррихическая анакруза (не акцентная) и ударный слог, маркированный увеличением временной единицы. Таким образом, границы стихового и музыкального параметра совпадают если не полностью, то фрагментарно однозначно. Константным признаком песен группы **б** является строгая обрядовая закреплённость, маркирующая обменно-коммуникативную сферу. Ориентируясь на сведения информантов и анализ песенных текстов, можно заключить, что типовой образец таких песен, песня «Уж ты яблонька», звучала во время запоя «*на просватаньи*», что отражено в поэтическом приложении:

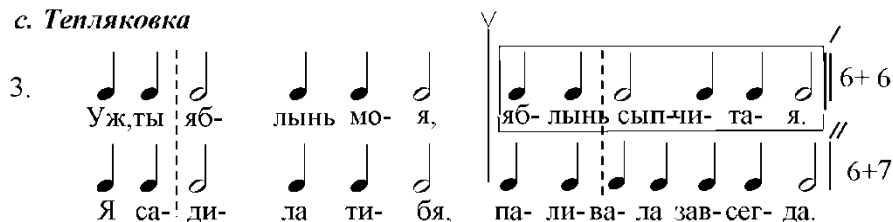
с. Старая Жуковка

1. 

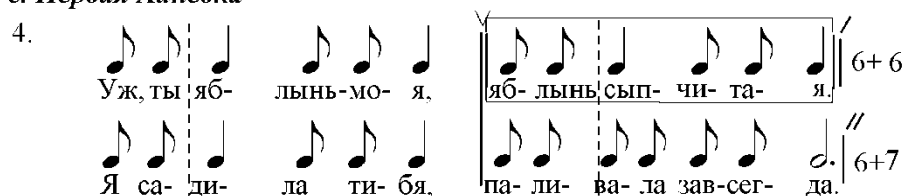
с. Ключи

2. 

с. Тепляковка

3. 

с. Первая Ханевка

4. 

Образцы песен «Уж ты сад», «Посидите, мои гости» исполнялись в момент перевоза приданного и на свадебном пиру. Эти примеры являются показателем того, как образцы позднего пласта формирования становятся обрядовыми. Здесь можно говорить о второй жизни ритуала, когда при разрушении или потере фрагментов песенного сопровождения участники обряда восполняют новыми обрядовыми «музыкальными кадрами».

Третий ритмический тип (РТЗЦ) представлен песнями 5–6 слоговыми группами в шестивременной пропорции с формулой:



В саратовской свадьбе имеется лишь несколько песен данной группы. Это величальные песни 3. «Как у месяца/сокола» (№№146,175), 1. «А кто у нас умный» (№120) (2.«Розан, мой розан», №124):



1. А кто у нас ум-най, а кто ни же-на-тай. Ро-зан мой, ро-зан, ви-ног-рад зи-лё-най.

2. Н= аа/ба Т= аа₁/Р

1. Н= аа/б Т= аа₁/р

3. Н= аа/ба Т= аб/бб

Данный тип может реализовываться в троичной системе счисления и в свадебном обряде существует в единственном проявлении (№ 144):

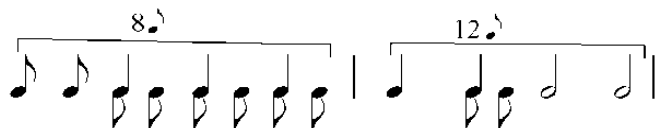


1. Втри ря-да куд-ри, да втри ря-да куд-ри, за-ви-ва... ли-ся, за-ви-ва... ли-ся.

Н=аа/бб(АБ); Т=аа/бб (АБ),ВГ, и тд.

В приведённом примере следует обратить внимание на особенность собственно музыкального ритма: изящная синкопированность музыкальных фраз.

Четвёртый ритмический тип (РТ4Ц)



представляет собой разнообразную комбинацию формул (музыкально-стиховых синтагм) восьмивременной пропорции со стихом (5 – 6) + (5 – 6), 7+7.

К такому типу относятся величальные песни с зачинами «Как во/в тереме», «Во палатях белокаменных», «Тёща к зятюшке», «Как во горенке лежат гусли» на типовой сюжет. К образцам такого вида принадлежат, прежде всего, корильные песни дружке. В обряде, песни исполнявшиеся жениху на выкупе, имеют общие характеристики не только сюжетные, но и музыкальные

(№138а):

1. Как во те - ри ми, во вы - со - ки им, гус ли гра... Эх! гус ли гра... Эх!

2. Да что И - ги - ря, а И - ва - ны - ча, до - ма не... ту, — до - ма не... ту.

H=aa/бб; T=aa₁/бб

В начальном предложении существует тенденция к сегментации за счёт глубоких, иктовых ударений, то есть возникает сочетание качественных (*как во тёрими, во высóким; он у тёшиньки, стакан вóдочки и т.д.*) признаков с количественными. Причём данная система акцентов характерна для большинства песен данного вида, благодаря чему первая формула (инципитная) всегда открывается анакрузой.

Основой второй формулы является также восьмивременная пропорция с аугментированным или гипераугментированным конечным силлабохроном. Такие комбинации восьмивременных формул отражаются в процессе восприятия, придавая особый колорит и метрическую «нестандартность» общему впечатлению от звучания.

В примере «Во палатях белокаменных» напев явно сегментируется в первом предложении за счёт добавления вставки, характерной для тонического двухударного девятисложника:

Во палáтях белокаменных	∇ гусли лежали,	9+5
Что и нéкому	∇ в них поиграти.	5+5
Что Ивáнушки	∇ дома нету,	5+5
Что Сергéича	∇ не случалась.	5+5

Далее этот приём «пресекается» напором цезуры, которая в последующих строфах оказывает тотальное влияние (№126):

1. Во па-ла-тих бе-ло - ка - мен - ных, гус-ли ле-жа - ли, гус-ли ле-жа - ли.

2. Что и не - кы-му, да, вних па-иг-ра - ти, вних па-иг-ра - ти.

H= аб/б; T=аб/б

Песни данного вида могут существовать и в другом классе, равномерно сегментированном, учитывая сегментацию первых предложений. Вместе с тем, диктатура вторых построений, маркированная аугментацией силлабохроносов, а также стабильность слоговых построений в синтагмах являются показателем класса цезурированных форм. Подобные комбинации качественных и количественных признаков являются характерной особенностью местной традиции. Вариант песни существует в версии шестивременной пропорции, где композиционная форма бывает рамочного построения как полного, так и усечённого (№137):

1. Как во го-рен-ке ле-жат гусь-ли, ле-жат гусь-ли.

2. Свет И-ва-на-то до-ма не-ту, до-ма не-ту.

3. Е-во те-пиль-ка у-го-пша-ит, у-го-пша-ит.

Корильные песни представлены достаточно скромно, но имеющиеся в нашем распоряжении образцы являются гордостью саратовской песенной копилки. К таким реликтам относятся песни дружке и свахе. С одной стороны, это набор поэтических текстов, связанных с высмеиванием и порой даже имеющих ругательные вставки. С другой – это сочетание поразительных формообразующих комбинаций. Пример «Дружка, дружка трепака» является ярким подтверждением вышесказанного (№113):

8 8 12 8

$H=aa/bb(AB)$; $T=ab(A)/P$

Во втором предложении происходит увеличение музыкального времени за счёт добавления междометия – возглас, что является локальной особенностью. Подобное внедрение в ритмическую основу способствует своего рода задержанию, отступлению от временной нормы, «квадратности». Данная ритмическая версия встречается в северных виноградыях, без аугментации, как в нашем случае [47, с.272].

Комбинация слоговых формул порождает новые версии, являясь уникальным примером для описания (№112):


$H=aa/aa_1/a/bb$; $T=pp/pp_1/p/aa_1, (P/Pp/A)$

Характерной особенностью многих строфических форм саратовских свадебных песен является расширение начальной строфы до трёх предложений за счёт внутривофического повтора начального или конечного построения. В примере «Подноси подносчик» явная архитектурная конструкция с силлабическим стихом приходит к своей стабильности ко второй строфе. Начальная


строфа увеличена за счёт повтора второго предложения, и форма приобретает форму трёхстрочности (№157):


H=1. аб/вг/вг ;2. аб/аб T= 1. аб/бв/бв; 2.аб/бв; 3. аб/аб

Это яркий пример формы протяжной песни, где основной стих 5 + 5 имеет структуру слоговика шестивременной пропорции. Данная операция проведена за счёт редукции силлабохроносов в пропорции 4:1, в результате чего появи-

лась данная исходная формула: 

Естественно, анализ песен должен применяться только при взаимодействии напева со стихом, и в очередной раз подтверждает это следующее: несмотря на «тоничность» стиха (*За стол'ом сидят люди до'брыя, / люди до'брыя, всё по'чётныя...*) в напеве проявляется диктат цезуры:

5+5 

5+5 

Это законченные смысловые и интонационные группы (синтагмы), границами и одновременно маркерами которых является увеличение конечного слога в пятисложниках. Наличие ударений, свойственных тоническому двухударному стиху, может быть почвой для сегментации силлабической основы. Таким образом, сегментированный силлабический стих может считаться релевантным в данном примере.

Таким образом, систематизация всего корпуса саратовских свадебных песен с выявлением музыкально-ритмических типов, характерных как для локальной традиции, так и на уровне общерусского песнетворчества, а также о месте музыкально-поэтических текстов в драматургии обряда и их семантической ритуальной закреплённости позволили сформулировать основные выводы: В саратовском свадебном фольклоре было выявлено 9 ритмических типов, из них пять относятся к классам сегментированных (квалитативных) форм (равномерно сегментированных и неравномерно сегментированных) с тоническим стихом, который при модификации напева может иметь равномерно-акцентный

стих и силлабическим типом стихосложения, и четыре типа класса цезурированных (квантитативных) форм с силлабической основой стиха. Сегментированные формы ритмических построений играют главенствующую роль в свадебных песнях исследуемой зоны:

<i>СМРФ</i>	<i>Основные этапы сопровождаемые песнями</i>						
	<i>сговор</i>	<i>девишник</i>	<i>приданное</i>	<i>Утро СД</i>	<i>выкуп</i>	<i>отъезд</i>	<i>пир</i>
<i>Сегментированные</i>			1а	1а,б	1а	1а,б	
		2б	2б	2а,в,г	2а,б,	2в,г	2б
	3			3	2в,г		
		4		4	4		
		5			5		
<i>Цезурированные</i>		1а			1б		1б
	2	2	2		2		
		3					
		4			4		

- Прощальные песни первой типологической группы класса сегментированных форм имеют 8–9 слоговую основу тонического стихосложения. Они маркируют линию невесты и исполняются в довенечный период в её доме. Такая монофункциональность характерна для прощальных песен РТ1 и РТ3, которые имеют строгую ритуальную закреплённость. РТ 2 – полифункционален, модификация основной формулы проявляется в различных обрядовых действиях: до венца (девишник, утро свадебного дня), после венца (свадебный пир). Примером служит корпус величальных песен РТ 2 (б), где формула приобретает статус равномерно-акцентной формы.
- Вторая типологическая группа класса сегментированных построений основана на песнях с силлабическим стихом, исполняющихся в период девишника, причем РТ 4 «Вьюн» прощальных песен маркируют сферу невесты, а РТ5 «Мимо саду» величальных – сферу жениха.
- Класс цезурированных форм представлен корпусом величальных и корильных песен, маркирующих коммуникативно-обменную линию. Они сопровождают обрядовые действия от запоя до свадебного пира. Формула РТ1 «Грубушка» имеет строгую обрядовую закреплённость, а модификация формулы песен, наблюдающаяся в РТ2, расширяет границы бытования и может воз-

никнуть в различных обрядовых действиях: приданное, свадебный пир (дом жениха). РТЗ, РТ4 обслуживают этапы довенечного цикла (девишника, выкупа).

1. Обобщённый анализ музыкально-ритмических структур позволил выявить репрезентативные признаки, характерные для локальной песенной свадебной традиции:

- В большинстве сегментированных строфических форм происходит двойная/тройная аугментация последнего силлабохроноса второго предложения, благодаря которому граница архитектурной конструкции становится более выраженной.
- Аугментация срединного и конечного силлабохроносов в цезурированных формах величальных и корильных песен, за счёт которых возникает комбинация формул восьмивременной и шестивременной пропорций с явным преобладанием первой в песенных образцах.
- Намеренная акцентуация слоговых построений, за счёт которых происходит переход в другую классовую группу.
- Трёхстрочные образования, возникающие только в начальной строфе за счёт повтора сегментов.
- Сочетание цезурированных и сегментированных форм в вокальных текстах «Как у голубя», «Вьюн».
- Преобладание форм восьмивременной пропорции, структуры с шестивременными построениями довольно редки.

2. В результате анализа обнаружена тенденция влияния в большей степени севернорусских и среднерусских территорий, в меньшей степени – южнорусской песенной традиции. Релевантной особенностью, характеризующей саратовский свадебный песенный фольклор, является интерференция севернорусской и среднерусской песенных традиций, в результате которой возник уникальный средневожский песенный стиль.

2.2. Звуковысотные характеристики (лад, мелодика, фактура)

Подход к изучению традиционных песен должен осуществляться все-сторонне, и особое место в этом изучении занимает звуковысотный аспект аналитического описания. Одним из важнейших компонентов данного ракурса является ладовая структура. К вопросу изучения ладовых свойств народных песен обращались многие учёные как специалисты-этнографы, так и музыковеды с конца XVIII века. Приводим здесь их имена в алфавитной последовательности: Т. Бершадская [23], Е.В. Гиппиус [33–34], И.И. Земцовский [61], А.Д. Кастальский [69–70], К. Квитка [71], Л. Кулаковский [82], Ю. Мельгунов [105], А.Н. Серов [154], В. Одоевский [113], Т. Попова [123], Ф. Рубцов [139–140], А.В. Руднева [143–144], П.П. Сокальский [158], В.Н. Трамбицкий [171], Ю. Тюлин [172], Л.Л. Христиансен [183], А. Юсфин [199]. Эти учёные внесли в изучение ладовой системы свой вклад, основанный на выявлении и обобщении специфики народной музыки. основополагающая идея, изложенная в работах ранних авторов, позволила современным учёным выйти на новый уровень суждений о звуковысотной организации народных песен в регионах. Об этом писали Э.Е. Алексеев [1–3], Т.В. Дигун [44], М.В. Енговатова [54], Б.Б. Ефименкова [59], Т.С. Рудиченко [142], Н.М. Савельева [149], В.М. Щуров [192]. Первое типологическое исследование свадебных песен нижеволжского региона как зоны вторичного формирования принадлежит Е.М. Шишкиной [188–189]. Оно явилось фундаментом для нашей научной работы. Позднее к проблеме свадебных песен средневолжской традиции на материале Пензенской области обращается Н.Н. Гилярова [31]. Последнее исследование вторичной песенной культуры, основанное на материале, собранном в Самарской области, принадлежит Н.В. Бикметовой [24].

Однако многогранность «углов зрения» в подходе к ладовой системе народных песен порождает оппозиционные взгляды на данную проблематику. Одни считают, что теоретическая база классической школы не может быть применима к изучению традиционного фольклора, другие же следуют по общепринятым установленным канонам музыковедения. Аккумулируя все сообра-

жения по описательно-эмпирическому, специально-научному [80] (классификация О.И. Кулапиной), и семиотическому подходам, приступим к рассмотрению сложнейшего компонента – ладовой системы. Попытаемся применить данные наработки к исследованию саратовских свадебных песен.

Ещё Б.В. Асафьев писал: *«Лад – не механическая, а интонационная <...> совокупность связей в разрезе горизонтальном (мелодическом) и вертикальном (интервальном)»* [10, с.76]. Горизонтальный и вертикальный аспекты – важнейший показатель местной региональной традиции. Важность данного вопроса отражена во многих работах [58; 189 и др.]

Основными составляющими звуковысотного аспекта являются ладовая организация, мелодическая композиция и многоголосная фактура.

В настоящем исследовании, исходя из осмысления фундаментальных вышеназванных трудов, мы считаем синонимичными применительно к свадебной песенной изучаемой традиции следующие определяющие мелодический компонент термины: ячейки (Е.В. Гиппиус и его последователи): *«мелодические модели, относительно законченные, автономные синтаксические единицы напева, обладающие логически завершённой конструкцией на разных уровнях организации: звуковысотном, ритмическом»* М. Енговатова [58, с.27]; звенья (В.М. Щуров), попевки (Б.В. Асафьев), тезисы (И.И. Земцовский), интонационные циклы (Т.Бершадская) и т.д. Мы имеем достаточно убедительные работы по каталогизации звуковысотного аспекта разных местных песенных традиций (северных, западных, южных, казачьих, сибирских). В этом отношении оказались пока обделёнными среднерусские и средневожские «песенные манеры» [193, с.12]. Опираясь на утверждённые гипотезы и наработки, применим их, по возможности, к своему материалу. В этой связи особенно сложной стороной исследования является типология ладовой структуры, как интеграции архаических образований ладовой системы, так и пластов позднего формирования (диатоническая). Прежде чем приступить к анализу материала, приведём высказывание-призыв учёного Б.В. Асафьева, которое является для нас отправной точкой в исследовании: *«<...> Тут надо только уметь слушать, как это про-*

исходит: слышать народный творческий метод, а не только отбирать, руководствуясь личным вкусом. [9, 136].

Звуковысотная организация саратовских свадебных песен как система представляет собой довольно сложную картину, как уже говорилось, и связано это в первую очередь с разнообразием локальных традиций исследуемой территории.

Безусловно, при преобладании ладовой модальности в саратовской песенной традиции существуют признаки тонального ладового мышления. Естественно, это связано с историко-стадиальными процессами. В типологическом ракурсе ладовую систему можно дифференцировать следующим образом, согласно определению М.А. Енгватовой [52], Е.М. Шишкиной[189]:

– **центрированная** (абсолютная и условная⁴⁴);

– **нецентрированная** (сопоставление и переинтонирование).

1. Первый вид **центрированной** системы составляют напевы, ладовые опоры которых имеют влияние на протяжении всей композиции, и заключительный тон, как правило, является опорным. Под **абсолютной** центрированной системой подразумевается логическое объединение ладовых ступеней вокруг одного главного устоя. Это относится в первую очередь к архаическим ладообразованиям не имеющим связи с европейским мышлением.

На исследуемой территории данный вид не имеет широкого распространения и, соответственно, существует точно в районах Вольского и Базарно-Карабулакского районов, включая две песни, зафиксированные в Хвалынском районе (Болтуновка). Песни представлены как в сольном, так и в ансамблевом исполнении.

При анализе *многоголосных* примеров было выявлено следующее.

– Основной ладовой формой являются терцовые оппозиции в разных комбинациях с концевой опорой у нижнего края амбитуса: 2/4 – 3/5 – 1; 6/4 – 5/3 – 1; 5/3/1 – 4/2 – 1; 6/4 – 4/2 – 1.

⁴⁴ Термины автора

К примеру, в песне «Посидите мои гости» (№159) координация звуков оценивается как кварто-терцовая и сохраняет эту особенность на протяжении всей композиции. Подобное соотношение звуков проявляет себя как на вертикальном, так и горизонтальном уровне, где нижний голос выступает в роли маркера основной опоры (*пример 1*):

3.Иль ма-ё ви-но не пья-на, иль ма-ё ви-но не пья-на? Ха-ро-ши-сма-и, при-го-жи-е ма-и.

Верхний голос является в данной версии своего рода создателем как мелодического рельефа звукового поля (особенно в выразительных секстовых ходах), так и амбитуса (за счёт октавного удвоения в каденциях).

– По типу многоголосной фактуры данные песни дифференцируются на гетерофонию с эпизодическим расщеплением унисона на терции и мобильное (термин автора) двухголосие, причём первый тип не характерен для данной традиции и возможно, это связано с разрушением. Поскольку гетерофонная фактура не типична для саратовской песенной традиции.

В жанровом отношении данную группу представляют в основном величальные и лирические (по характеру) песни с силлабическим стихом, исполняющиеся на сговоре – «Уж ты яблынь» и девешнике «Ни долга веночку» (№98) (Ключи, Базарно-Карабулакский р-н), «Не долго веночку» (№101) (Поповка, Хвалынский р-н).

Собственно, если на ритмическом уровне данные лирические песни являются типовыми (РТ2бЦ, РТ1Ц), то на мелодическом уровне представлены совершенно в противоположном качестве (по сравнению с другими песнями лирического словесного состояния сферы невесты, каковыми они являются): подвижный характер, отсутствие слоговых распевов, тесное расположение голосов акустически имеет «оттенок светлой радости». В песне «Уж ты яблынь» (№84) гетерофонная структура «обрастает» синхронным терцовым нисходящим движением в конечных построениях, цементируя ладовую опору (*пример 2*):

3. Ни ви - да - ла от ти - бя ни цве - тов, ни пло - дов.
 Ни цви-тов, ни пло дов, ни са - до-вых яб-лыч-кав.

Причём расщепление происходит в каденциях только начальных построений в строфе. В примере «Недолго веночку» (Поповка Хвалынский р-н) в разных версиях записи песни в одном и том же селе наблюдаются некоторые изменения в напеве со стороны фактуры и лада, и подход обоснуется так же, как и при описании двойственных образцов – приёмом импликации, где «корень сомнения» заложен в каденционных проведениях. Сравнивая песенные варианты на сеансах записи в месячный промежуток и не принимая во внимание фактурные изменения, можно увидеть, что в каденциях второго периода возникает тенденция к иному восприятию ладовой сферы (пример 3, №101):

1. ноябрь 2007, Поповка (Хвалынский район):

1. Не до-лыга ве но чи ку, не до-лыга ве но чи ку, на стенке ви-сеть, на стенке ви-сеть.

2. декабрь 2007, Поповка, Хвалынский район (пример 4, №101а):

2. Не дол га же Ра - ич ки, недолга Е-горивнай, в девуш кахси деть, в девушкахси деть.

В обоих случаях наблюдается квинтово-квартовое соотношение ладовых опор, что способствует непрерывности ладового развития. Однако во втором, более фактурно развитом варианте, основной устой (h) ощущается явно. В первом же примере партия нижних голосов усиливает влияние нижней ладовой сферы (f). Тем не менее, в первом случае ладовая форма (5/3/1 – IV) определяется как оппозиция возможных созвучий (5/3/1) комплекса 1 (h) ступени, завершённая финалисом (f) субопорой у нижнего края амбитуса, несмотря на «закрепительные» звуки партии нижних голосов, которые пытаются сместить основную опору. Во втором примере данная форма оканчивается основным устоем (h) в середине звуковой шкалы. Таким образом, мы видим, что для полного осознания ладовых свойств песни важно учитывать разные варианты её звукозаписи.

Сольные варианты записи напевов, выявляющие их мелодическую основу представлены в единичных образцах песенных типов сферы невесты – «Поляная наша ягодка» (№27,39,53,104), так и многочисленными случаями фиксации мелодий, относящихся к сфере жениха – величальными, корильными. Репрезентативными признаками сольных версий являются:

– завершение финальных музыкальных фраз обычно главным опорным звуком, как в середине и так и у нижнего края звуковой шкалы. Исключением является пример «Уж ты соснушка, сосна» (№11), где финалисом построения является субкварта (*пример 5*):

В данном примере происходит завуалирование основной опоры возможными вспомогательными звуками (в системе диатоники) комплекса (d), которые подчёркивают ладовую сферу. Данное ладовое решение – признак типологического исследования, а приведенный пример – его версия. Поэтому завершение музыкальных построений следует трактовать как неустой требующий движения к основной ладовой опоре.

– узкообъёмные лады в амбитусе б.3, м.3 с захватом II и IV ступеней;
квинтовые с захватом IV ступени;

Существуют напевы, где корреляция звуков несёт двойную ладовую функцию. К таким случаям относятся образцы с нейтральными в логическом отношении единицами. Подход к определению ладовой формы заключается в совокупности разных дефиниций (как качественных, так и семантических). В этом отношении является показательным пример песни «Разлилася речка полвады» с. Черкасское, Вольского р-на (пример 6, №107):

1. cis

2. e cis e cis

1. Раз - ли - ла - ся реч - ка пол ва - ды, раз - ли - ла - ся ши - ро - а - ка - я.

вспомогательные звуки

– Если рассматривать в контексте деления, дробления на мелодические обороты (интонемы), то первая (в каждом предложении) из них представлена с опорой по центру звуковой шкалы (*e*), а вторая – у края границы, с субопорными (подчёркнуто-неустойчивыми) ступенями комплекса (*cis*). Соответственно выявляются две опоры: «*e*» и «*cis*».

– При континуальном (целостном) подходе к начальной строке возникает единый звуковой поток с замкнутой формой мелодическим рисунком, при котором начальная и заключительная единицы построения обозначены главной ладовой опорой «*cis*». Принцип нивелирования заложен как в стабильной ритмике (♩) без подчёркивания опорных ступеней долготой, так и в пластичности мелодического развёртывания (имитация волны звуками терцового шага). В это же время завершённость музыкальной мысли подкрепляется вербальным компонентом (целостностью смыслового содержания стиха). Амбивалентность данного примера объясняется координацией дополнительных, вспомогательных звуков в каденциях, являясь возможным главным проявителем по отношению к первой версии, и одновременно в качестве утверждения второй:

gis → h → E

gis → h → Cis

2. Вместе с тем в песенной исследуемой традиции существуют напевы, где в модальной структуре представлены черты тонального мышления. Такой (второй) вид центрированной системы называется **условным**, релевантными признаками которого являются:

– преобладание кварто-квинтового соотношения опорных звуков в ладовой горизонтали (*пример 7, №79*):

4. Не дол - га же ко - сын - ке кра - со - ва - ти - ся.

4 1 IV 1

– наличие в кадансовых построениях явлений, близких к альтерации и демонстрирующих «привязанность» к главной опоре (*пример 8, №17*):

2. Ве - чер мо - ю ко - сын - ку де - вуш - ки пле - ли.

1 IV 1

– доминирование звуковых шкал широкого диапазона с отделением басовой основы;

– жанровая принадлежность – игровые и величальные песни, представляющие сферу мужского начала (жениха). Правда, изредка случается, что поздние признаки проявляются также и в песнях адресованных невесте «Затрубили трубушки» (№79).

Вторую и доминирующую классовую группу (2/3) песенного материала (по Е.М. Шишкиной⁴⁵) составляют *переменные лады*. Это диатонические конструкции **нецентрированной** ладовой системы.

а) *переинтонирование* – видсфрагментарным изменением ладовой опоры, который может возникнуть как в каденции заключительной мелодической ячейки в качестве финалиса, так и в завершении любого (в том числе срединного) построения. Систематизация попевочных звеньев привела к выявлению ряда закономерностей, характеризующих данную группу. Как уже доказано в работах М. Енговатовой, Т. Дигун, Е. Шишкиной и др. принцип соединения ячеек является комбинаторный, который выстраивается путём набора типовых попевок в различной последовательности. В данной песенной традиции основным соотношением ладовых ступеней оказываются в основном секундовые (II, реже 2) и терцовые (III) перемены (*пример 9, №138а*):

2. Да что И - гы-ря, а И - ва - ны-ча, до-ма нс... ту, до-ма нс... ту.

с. Поповка (*пример 10, №124а*):

3. В зер-ка-ла гля-ди-ца, к зер-ка-лу пад-хо-дит. Ро-зан мой, ро-зан, ви-ног-рад зи-лѣ-най.

Любопытно, что версия данной песни («А кто у нас холаст», он же «Розан») зафиксирована с усечённым вторым периодом, то есть без повтора последней ячейки: Т/Н= aa/p (см. пример 41, с.131);

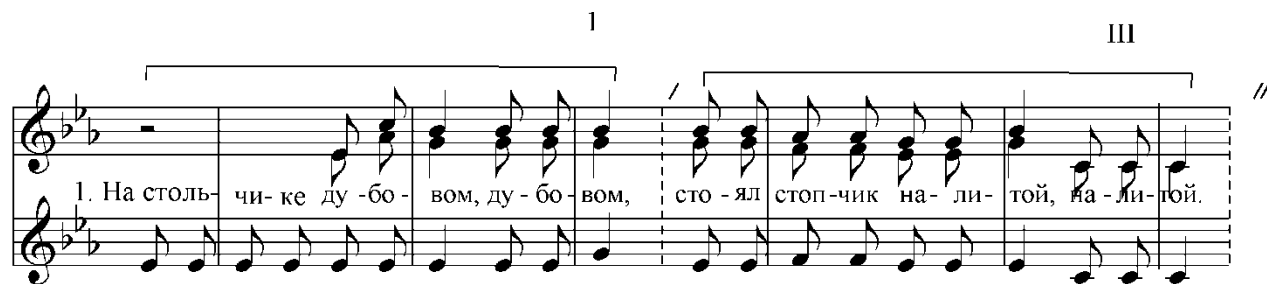
Смена опоры с первой ступени во вторую ⁴⁶ (*пример 11, №130*):

⁴⁵ При анализе ладовой типологии автор придерживается градации Е.М.Шишкиной в диссертационном исследовании по свадьбе нижнего Поволжья [188, 129].

⁴⁶ Здесь подразумевается, что одноголосные версии напева связаны логически с фактурным комплексом устойчивых и неустойчивых ступеней в условиях многоголосного изложения.



Подобные (секундовые) перемены в основном возникают в серединных построениях (в третьей четверти композиции), а для переменности в третью ступень характерно переинтонирование в заключении строфических образований, маркирующее собой смену окраски (*пример 12, №152*)⁴⁷:



Типологическими признаками данного вида ладовой переменности являются:

- переинтонирование целой группы голосов путём редупликации, октавной или унисонной;
- ладовую окраску в основном создаёт партия нижних голосов, а верхний голос служит колорирующим украшением, создавая оригинальные созвучия и иногда может утверждаться оппозицией в квинте по отношению к главному устою.
- жанровый состав данной группы представлен в равной степени величальными и лирическими песнями (прощальные, песни контактов).

При всём многообразии модальных ладов и их разновидностей в саратовских свадебных песнях присутствуют напевы, в структуре которых имеется (фрагментарно, в системе диатоники) бесполутоновый звукоряд (ангемитоника) с задействованием проходящих полутоновых ступеней. Причиной является как формирование многоголосной фактуры, при которой в каком-либо из подголо-

⁴⁷ В данной тактовой редакции учитывается принадлежность песни к определённой типовой структуре (напевы-формулы), хотя в данном варианте обнаруживаются и квантитативные черты в музыкально-стиховом ритме.

сков эпизодически возникает цепочка нисходящих или восходящих звуков, так и определённый склад мышления – диатонический (пример 13, №132):

Здесь возникают ассоциации с песенным фольклором волжских тюркских народов (татар, чувашей). Подобных образцов с ангемитонной основой немного, а представленная форма такого «продукта пентатонно-диатонической интеграции» устойчиво сохранила свои ладовые свойства.

б) **Сопоставление** – вид, при котором напев не имеет главного опорного звука, а есть две опоры, каждая попеременно закрепляется в качестве основы. В саратовской традиции релевантным признаком переменных ладов является соотношение в равной степени опорных ступеней 1 – III; 4 – 1 (пример 13, №86):

В примере сиротской «Как у дуба» (Апалиха, Хвалынский р-н) позиция среднего голоса (основного) – нейтральная, то есть не привязанная к конкретному устью. Верхний и нижний подголосок выполняют функцию маркера основного устоя: нижний – в первом (f) и верхний – во втором (с) предложениях. Тенденция к альтерации в верхнем голосе исчезает с третьей строфы, и основная опора «опевается» унисоном партии среднего голоса.

В следующем примере также основными составляющими «обнаружения» опор являются крайние голоса (*пример 14, №14*):

4(1) I(IV)

2. До - ро - га - я на - ша гос - тюш - ка, до - ро - га - я на - ша гос - тюш - ка.

Терцовая переменность отчётливо проявляется в следующей песне: (*пример 15, №23*):

e (1) cis (III)

2. По - гос - тью у нас ма - нё - хынь - ко, на дво - ре унасти - хо - хынь - ко.

В прощальной «Ты сокол-соколович» (Подлесное, Хвалынский р-н), данная оппозиция проявляется подспудно, где терцовая переменность осуществляется финалисом субкварты в каждом мелодическом проведении (*пример 16, №24*):

es c

1(3) 1(3) III(1) III(1)

2. Ра - зу - да - лый, доб - рый! мо - ло дец, он гу - пил, да всё по ви - шен - ке.

Однако существуют сложные песенные конструкции типовых версий, чьи структуры могут иметь составную форму и в наборе с другими конструкциями приобретают разные ладовые характеристики. Для убедительности рассмотрим несколько вариантов трактовки ладового решения песенного типа «Вьюн». В аналитических схемах представлены всевозможные варианты данного вида переменности (хотя встречаются и формы центрированной системы,

и нецентрированной – переинтонирования), бытующие на исследуемой территории. В первой версии разделительная функция – зерно – находится в средней части, в завершении первого предложения, где при отступлении от заданной схемы напев приобретает иную ладовую окраску [см. схему 1]. Попытаемся взять за точку отсчёта начальную попевку, при этом объединив все варианты напевов по звуковысотности в едином ладовом изложении. Мы видим, что развитие мелодии при таком подходе не поддаётся логическому осмыслению на уровне напева, не говоря уже о типологическом ракурсе. Таким образом, среднее звено не может быть системообразующим, своего рода логической связкой между типовыми (начальными и финальными) ячейками. При данном подходе механизм соединения элементов оказывается скрытым [см. схема 1].

Второй путь решения данного «ладового лабиринта» заключается в следующем: сопоставление вариантов осуществляется по окончаниям музыкальных строк. К такому приёму сравнения напевов прибегали сторонники финской фольклористической школы [205; 207]⁴⁸. При таком подходе анализа попевок сегментированных построений второго предложения оказалось, что интонационно форма мелодического движения голосов является типовой, причём с чётким соотношением 3б и 3м к главному финальному устою (схема 2).

Схема 1:

⁴⁸К этой позиции примыкал Белла Барток (венгерский композитор).

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

Не случайно при всём разнообразии версия №4 представляется наиболее употребительной среди примеров своей группы, и, по всей видимости, связано это с относительно простым ладовым строением. Собственно, такого рода ладовые операции наблюдаются и в песенных типах «Поляная наша ягодка» и др. Для убедительности можно буквенным выражением обозначить составную структуру, к примеру заключительная опора на 1 ступени – а, 2 – б, 3 – в, 4 – г, 6 – д; Отметим, что перед нами образцы редких ладовых структур, наиболее распространительный маркирован:

д в А ; г г А ; г А ; в б А ; (см. схема 2 на с.122)

Схема2:

1. 1. Не бы - ла вет - ров, не бы - ло вет - ров, не бы - ло ветров вдруг по ду - ну - ли.

2. 1. Не бы - ла вет - ров , эх! Не бы - ла вет ру. вдруг па - ду - ну - ли. Эх!

3. 1. Как не стыд - но вам. как не стыд - но вам. как не стыд - но вам пе - ред де в ки ми сто - ять?

4. 1. На го - ре. го - ре. на го - ре. го - ре. на го ре. го ре. как на все ой красо те. эх!

5. 3. Он про - сит сво ю, он про сит сво - ю, он про - сит сво - ю, сво - ю ря - же ну - ю. Эх!

Как уже отмечалось ранее (в центрированных ладах), в свадебной песенной традиции существуют образцы с переходными, нейтральными звуками, при которых принцип формирования лада оказывается скрытым. Подобные образцы встречаются и в классе нецентрированной системы (пример 16, №90):

2. 2. Да ра - га - я на - ша гос - тьюш ка, па - гас - той у нас ма - не... о хень - ка.

Ладовый статус попевки (в рамке), завершающей первое предложение, может

иметь другое решение, поскольку набор звуков в равной степени относится к возможным созвучиям как I, так III ступени. Данная «скрытость», неопределённость ладовых красок придаёт звучанию особый «воздушный» колорит. Однако представленные ниже версии убедительно демонстрируют склонность к терцовому сопоставлению устоев, как это наблюдалось в предыдущих образцах (вида сопоставления) (пример 17, №78а):

1 1 III III

На дво - ре у нас ти - хо-(о)-нич-ка, да нет ни вет-ру, нет ни ви...и-не-рю, да.

Пример 18, №78:

1 1 (III) III III

4.Нет ни вет - ра, нет не ви - хы-ря, ды ну как же од - на ви-ре...е юш- ка.

В следующем образце, безусловно, расширенной версии, во второй попевке происходит переинтонирование в первой фразе, что может быть поводом для отнесения данного образца и к предыдущей группе (пример 19, №80):

1(III) II(IV) 1(III) 3(1) II(IV) 1(III)

2.Пагас-ти у нас ма - нё...охынь ка, да, ва два - ре у нас ти - хо...охынь - ка.

Данное обоснование ладовой структуры является результатом типологических наблюдений, охватывающих не только песенный пласт свадебной традиции, но и причитаний. Причём изучение плачей, в свою очередь, служит подтверждением изложенной концепции в определении ладовых опор. Собственно, данный путь исследования культивируется во многих известных работах: «Выявление первой ступени, особенно в напевах со сменой конечной опоры, всегда должно опираться на систему аналитических доказательств, охватывающие не только данные тексты, но и их окружение, контекст» [58, 15].

Задачей данного исследования является аналитическое описание всего имеющегося материала, который с трудом поддаётся обобщённому анализу. Вместе с тем он заслуживает пристального изучения. Следует учитывать особенность формирования саратовской свадебной традиции как вторичной в исторической ретроспективе песенной культуры. Мы осознаём, что многие новообразования в этом регионе чрезвычайно сложны для определения их типологии. Однако мы делаем в этом направлении первые шаги.

Основной точкой отсчёта для классификации песен в отношении лада мы можем считать **набор формул**, которые при корреляции с определёнными ступенями, имеют различное акустическое восприятие и ладовый статус соответственно:

Схема 3.

Наиболее употребимые ладовые формулы класса нецентрированных систем:

IV123б	IV123м	123м45	123б45
II	III	IV	2
II – 1	IV – 1	4 – 1	

Одной из важнейших сторон мелодической классификации является **музыкальный синтаксис**. Описание данного компонента традиционного свадебного песенного фольклора является более определённым в отличие от ладовой структуры.

Основа мелодической композиции модальных ладов в большинстве **полиячейковая** и функционирует в разных комбинациях замкнутых и незамкнутых ячеек:

1. *Зеркальная симметрия:*

– вопросо-ответная структура: ячейки с периодичностью повтора: абаб.

Пример 20, №179:

а б а б

А-ни хо дятста ра ной, где ба ра ну- ют ба ра ной, ой. Ба ра на желез на, це-ло ватьпри лез ла.

Пример 21, №167:

а б

3.Пик - то и не ха - жи - вал, ни - ко - го не ва - жи - вал.

а б

Цве - то чек а - лень - кий, ро - зо - вый, го - лу - бень - кий.

– ячейки с парной периодичностью повтора: аабб.

Пример 22, №144:

а а

3.Се - реб - ром куд - ри, се - реб - ром куд - ри,

б б

пер - рли - ва... (а) - ли - ся, пер - рли - ва... (а) - ли - ся.

Данная структура может реализовываться как на малом (в рамках одного предложения), так и крупном (строфовом) композиционном уровне.

Пример 23, №57:

а б

2.Вы са - хар-ны-е бе - реж-ки, ме - дя - ны-е, быст-ры ре - чущ-ки.

2. *Симметрия параллелей*: структура, основанная на сопоставлении равнозначных ладовых опор, причём вторая мелодическая линия полностью повторяет контур первой (*пример 24, №140*):

1. Как на кус - ти - ке со - ло - вуш - ка си - дит,
как на кус - ти - ке со - ло - вуш - ка си - дит.

Наряду с простыми конструкциями существуют более сложные структуры, особенностью которых является сцепление попевок проходящими звуками, за счёт чего достигается мелодическая форма плавным *ниспаданием*. Такие конструкции являются основой для лирических песен нецентрированной *ладовой системы вида сопоставления или переинтонирования*.

Пример 25, №32:

2. Си - ди - ты Та - ня не у - лы - бнит - ся, си - ди - ты Та - ня не у - лыб - нит - ся.

Пример 26, №14, 14а:

2. Да - ра - га - я на - ша гос - тьюш - ка, да - ра - га - я на - ша гос - тьюш ка.

Волнообразная мелодическая форма характерна для песенных типов «Вьюн» (для первой половины строфы, а во второй происходит «затухание»). «Поляная», «Как во тереме», в структуре при всём разнообразии лада, звуковой шкалы мелодический контур не изменяется («Вьюн» см. выше). Приведём пример одной из версий прощальной песни «Поляная наша ягодка»:

Пример 27, №23.



2. По - гос - той у нас ма - не - хнь ко, на дво - ре у нас ти - хо - хнь ко.

с. Тепляковка, Базарно-Карабулакский р-на:

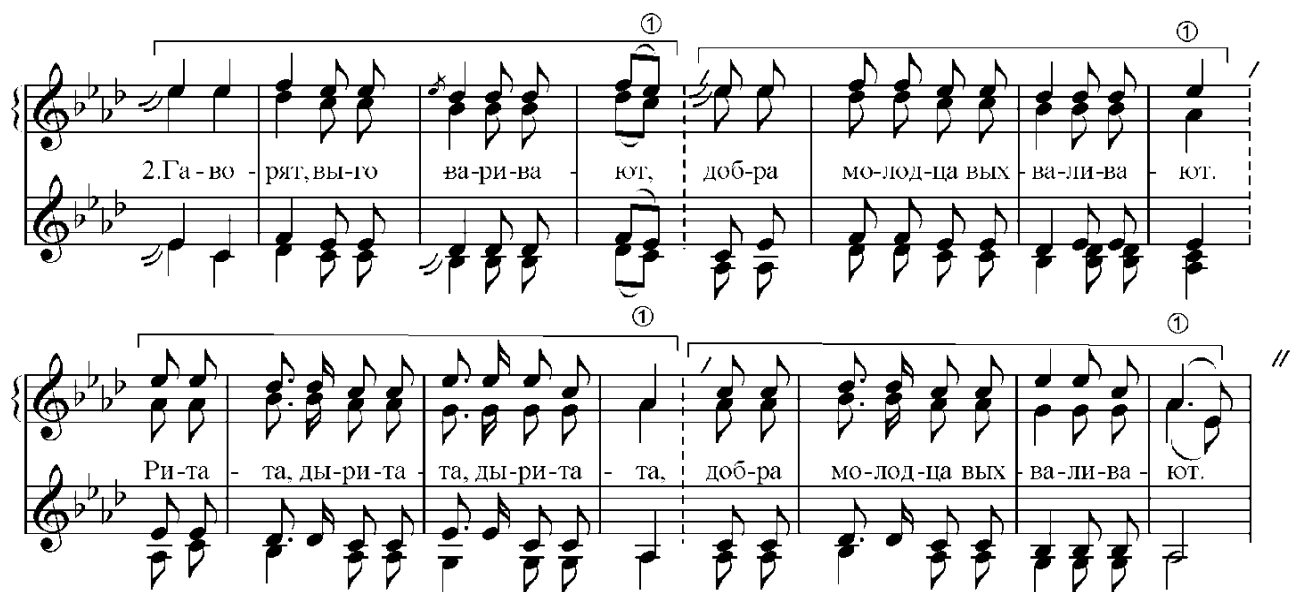
Пример 28, №146.



2. Да - ра - га - я на - ша гос - тьюш - ка, па - гас - той у нас ма - не - хнь ка.

Факультативную функцию в определении типа мелодической композиции представляют *моноячейковые* построения, для которых характерен набор замкнутых ячеек и центрированность лада:

Пример 29, №156.



2. Га - во - рят, вы - го ва - ри - ва ют, доб - ра мо - лод - ца вых ва - ли - ва ют.

Ри - та - та, ды - ри - та та, ды - ри - та - та, доб - ра мо - лод - ца вых ва - ли - ва ют.

Редки случаи (по отношению к изучаемой традиции) комбинации замкнутых и незамкнутых ячеек, которые обеспечивают реализацию целостной формы за счёт появления незамкнутой ячейки в начале второго предложения, в третьей четверти музыкальной композиции:

Пример 30, №112.

3. Дру-жень ка, соп-ли-вень-кий, дру-жень ка, мозг-ли-вень-кий, дру-жень ка.

Под ло-ха-ноч-ку у-пал, су-до-мо-еч-ку со-сал.

Данные образцы представляют группу песен величальных и лирических песен контактов.

Доминирующие позиции многоголосных напевов в свадебной исследуемой традиции опосредованы спецификой особого распевного мышления, при котором сопоставление песенных вариантов дифференцируется жанровой принадлежностью. Как уже было неоднократно отмечено, большая часть песенного свадебного репертуара представлена лирическими песнями и величаниями. Во многих современных авторских работах [53; 188; 195] осуществляется классификация многоголосия, являющаяся для нас ориентиром в определении песенных типов. Уникальной в этом отношении является саратовская свадебная песенная традиция.

Прежде чем приступить к типологии многоголосной сферы, необходимо определить степень влияния многоголосных образцов и песен сольного исполнения на ладовую структуру, из которой в дальнейшем будет выбран путь систематизации и дифференциации фактурных образований. Исходя из анализа сопоставления сольных и ансамблевых вариантов, можно сказать следующее:

– в большинстве имеющегося сравнительного репертуара ладовый статус образцов сольного исполнения не может в полной мере реализовать разнообразие ладовых красок. Особенно это относится к сложным составным формам нецентрированной системы (№46):

с. Вязовка, 1973 г. (Базарно-Карабулакский р-н)

Пример 31.

3. Нет ни вет-ру, нет ни ви - хе - рю, нет мо - ро - за, сне гу бе - ло го.

Как показано в примере, напев состоит из набора попевок, причём начальная является одной из типовых формул прощальных песен. Сложность ладового определения заключается в ритмической организации – акцентном смещении основного устоя (*a*), что приводит к ощущению новой ориентации. Как правило, при корреляции звуковысотного и ритмического компонентов акцентные (ритмические) и опорные (звуковысотные) грани совпадают, что является стилевой особенностью данной традиции. Следующий пример является многоголосной версией предыдущего напева (№19):

Пример 32. Село Куриловка, 2008 г. (Вольский р-н)

3. Па - гос - ти у нас ма - нё хынь-ка, на дво - ре у нас ти - хо-хынь - ка.

В напеве также происходит смещение главной опоры, приходящейся на анакрузу, но самое главное – во втором предложении возникает модификация ладовой структуры. В третьей попевке сольного варианта, открывающей второй период, звуковые единицы являются возможными ступенями, маркирующими устоями (*e*) как в многоголосном варианте. Далее по «стандартной схеме» в финальной ячейке мы наблюдаем типичный каденционный ход, восходящий от субопоры (*d*), который обычно маркирует новую опору в середине звуковой шкалы финального построения (*e*) и при таком раскладе мог быть финалисом, заканчивающимся субквартой. Но в данном примере типовая формула не получила своей стандартной реализации. Рассматривая многоголосную версию в финальной ячейке, можно отметить отсутствие определённого ладового тяготения, где окончание можно трактовать как финалис на 3 ступени (по отношению

к основному устою – а), или финалис на III (по отношению к новому устою – е).
Решение данного ладового вопроса можно проследить в следующем примере, с.
Елховка, 2006 г. (Вольский р-н):

Пример 33, №15.

3. Ва два - ре у нас ти - хо- хынь - ка, нет ни вет - ра, нет ни буй ны - ва.

В этом примере принцип ладовой перемены основан на зеркальном сопоставлении, который получил также широкое распространение (к примеру, версии одноимённых напевов с. Максимовка).

Однако в некоторых сольных вариантах при сопоставлении с многоголосными напевами ладовая структура остаётся неизменной, примерами служат образцы песен с. Вязовка/Новиковка (Базарно-Карабулакский р-н), причём сольный вариант песни «Залетала кинареечка» записан в 1971 году, а многоголосные варианты представлены в записях 1999 и 2004 гг.:

Пример 34, №33.

закрепители функции

2. Ко со - ло - ва - шу во кле - тыч - ку,
под тю - ли - ву за - на - вс - сыч - ку.

Пример 35, №34. Запись 2004 года:

2. Ка са - ло - вуш - ке, ва кле - тыч - ку,
за си - рсб - ри - ну ри - шё - тыч - ку.

Пример 36, №34а. Запись 1999 года:

2. На са - ло - вуш - ку, ва кле - тыч - ку,
за тю - ле - ву за - на - ве - сыч - ку.

Из приведённых примеров можно понять, что напев сольного варианта основан на объединении *обеих голосовых партий*, причём с особым набором ключевых звуков шкалы, которые подчёркивают ладовую окраску. Исходя из этого, можно предположить, что в исполнительском отношении нет понятия «главной» партии, а все голоса находятся в равной степени взаимодействия. Собственно, данное обоснование и служит определением для обширного, пожалуй, основного многоголосного материала, представленного **мобильным двухголосием**, то есть такая форма, при которой координация голосов на протяжении всей песни может изменяться. В нашем понимании данный термин трактуется так: взаимодействие голосов, при котором функция голосов находится в противопоставлении один другому как в виде соподчинения друг другу (параллельное движение), так и по принципу противопоставления (контрастное движение). Данный контраст может реализовываться как фрагментарно в каденции, так и на протяжении всей композиции, где происходит по описанию В.М. Щурова: «интенсивная борьба двух основных мелодических линий – они упруго отталкиваются одна от другой, затем словно стремятся слиться, соревнуются в изобретательности мелодических и ритмических средств» [195, 223]:

Пример 37, №71.

...с, ла зо - ре - вы,

2. Свс - ты а - лы - с, ла - зо - ре - вы,

го - лу - бы - с, бе - ло - ро - зо - вы.

го - лу - бы - е, бе - ло - ро - зо - вы.

Пример 38, №50. Село Елшанка (Хвалынский р-н):

2. Сун - ротъ зер-кыль-ца хрус - таль - шы - ва, да

са - би - рал - си до..., доб - рай мо - ла - дец.

В таких образцах очень сложно «прикрепить» основную функцию нижнему подголоску. Это осуществляется за счёт расщепления нижней голосовой партии на возможные созвучия или для создания рельефа по отношению к главной опоре. В данном случае мелодия переходит из одного голоса в другой, причём все песенные варианты на протяжении многолетней переписи сохранили *равную функциональность*.

В условных и абсолютных образцах центрированной системы можно встретить описанное Т. Бершадской «пение со второй», при которой зачин и основное ведение принадлежит верхнему подголоску. Данное обоснование является лишь фактологическим, поскольку не было возможности провести вариантное сравнение. Хотя, возможно, это микролокальная особенность (существующая на уровне отдельной местности), как в данном случае, где для всех

многоголосных напевов характерна именно такая форма исполнения (с. Болтуновка Хвалынский р-н). *Пример 39, №170:*

1. Что И - ва - нуш - ка мо - лод - чик мо - ло - дой,
у И - ва - нуш - ки пла - то - чек го - лу - бой.

В приводимом ниже примере наоборот, особую весомость нижнему голосу придаёт басовое его удвоение в октаву. Поэтому здесь проявляется не терцовая втора, а терцовая подголосочность (в народном толковании понятия «подголосок», то есть вспомогательный голос. Пример с. Сосновая Маза (Хвалынский р-н). *Пример 40, №113:*

1. Дружка, д(ы)ружка, т(ы)рсака, съел карову, да быка. Друженька, Эх! Хорошай.
2. Надворе и ти туман. у нас друженька губан. Дру - жень - ка. Эх! Ха - ро - шай.

Обычно, при наличии низких голосов (мужских) возникают октавные удвоения в многоголосной партитуре, что типично для народного пения в Центральной России и в Поволжье. При мягкости тембрового звучания голосов фактура анализируемых песен прозрачна (в отличие, к примеру, от пения на юге России).

При определении многоголосного типа необходимо анализировать все имеющие варианты, поскольку существуют напевы, в которых равнозначность (соотношение) голосов является скрытой и подвержено модификации. К таким

образцам относится пример величальной «А кто у нас холост», записанный в с. Поповка в 1999 г. (в исполнительской терминологии обозначается как «Розан»).

Пример 41, №124:

1. Ви - пог - рад зи - лё - пай, ха - рош у - ро - дил - ся. Ро - зан мой, ро - зан.

2. Хо - рош у - ро - дил - ся, мод - най сна - ря - дил - ся. Ро - зан мой, ро - зан.

В данной версии голоса движутся параллельно друг другу поступенно, причём доминирующая функция принадлежит нижнему голосу, что можно заметить ещё в зачине, когда запев исполняет певица – представитель партии верхнего голоса. Вообще, общаясь с исполнителями, нередко становишься свидетелем того, как песельная мастерица – основная запевала – при нехватке тембрового разнообразия могла перейти на партию другого голоса, новой вокальной зоны, при условии, что «басы крепко держат» – основные голоса ведут свою линию убедительно. Данное наблюдение сугубо локальное, свойственное для изучаемой территории, и, естественно, это относится к талантливым исполнителям, что в своё время отмечал Л.Л. Христиансен [184].

Данный пример многоголосия можно охарактеризовать как ленточное (термин В.М. Щурова), но в следующем варианте в записи 2008 года этот напев имеет другую фактурную трактовку.

Пример 42, №124а:

а И-ва-ныч

2. А Ва-нош-ка хо-ласт, а он ни же-на-тай. Ро-зан мой, ро-зан, ви-пог-рад зи-лё-най.

В этом образце голоса противопоставлены друг другу, а в каденциях предложений, принцип звукового уплотнения реализуется благодаря насыщенным созвучиям (как в следующих примерах), что является региональной осо-

бенностью саратовских песен. Таким образом, однозначной фактурной характеристики в приведённых случаях дать не удаётся, данный тип проявляется лишь в качестве *импровизационной тенденции*. Этот принцип реализован и в других напевах:

Пример 43, №31. Село Апалиха (Хвалынский р-н)

2. Ни о - бед-ни за ут - ри-ней, ни с о - бе...е-дни-за ут-ри-ней.

Пример 44, №154. Село Болтуновка (Хвалынский р-н)

3. При - нял ча - ру Ва-ня гос-по- дин, под-нёс ча - ру сво-ей гос-по- же.

Саратовская песенная культура отличается богатым и развитым многоголосием. Существует особая форма пения, репрезентирующая уникальный стиль вне свадебной традиции – *многорегистровая фактура* (термин В.М. Щурова), аналитическое описание которой заслуживает особого внимания. В свадебной песенности данный *вид мобильного двухголосия* наблюдается точно, на микролокальном уровне. Особенностью исполнения таких песен является появление вокальных линий, что придаёт совместному пению особый «воздушный» колорит. Они могут иметь (правда, в большинстве своём фрагментно) самостоятельную партию в напеве. Исключительная одарённость певческих сельских ансамблей, например, в с. Ключи Базарно-Карабулакского р-на, в котором вместе с женскими группами полноценно функционировали и мужские семейные ансамбли (Малофеевы, с. Вязовка Базарно-Карабулакский р-н), способствовала формированию уникального пласта многоголосия с включением полифонических проведений (с. Ключи):

Пример 45, №105.

В данном примере голосовой контраст проявляется в партии верхнего подголоска (микста), который имеет самостоятельную партию в напеве, а нижние голоса развиваются в гетерофонном движении.

Естественно, что совместное (смешанным составом) пение сугубо женской традиции (на свадьбе прежде пели исключительно девушки) является вторичным продуктом. Тем не менее, как феномен ансамблевого исполнения (не только свадебной) поражает своей исключительностью, непохожестью на другие региональные традиции не только в поволжском, но и общерусском масштабе. При сопоставлении со следующей версией, очевидно, что принцип мобильного двухголосия в полной мере реализован голосовыми партиями также и однорегистровой фактуры.

Версия, запись 1996 г. (однородный состав):

Пример 46, №48.

Таким образом, при всём многообразии исполнительских версий данный принцип распределения голосов в напеве является репрезентативным, наиболее типичным.

Приведём ещё несколько примеров в ансамблевых вариантах исполнения свадебных песен микролокального уровня для последующего аналитического рассмотрения:

Пример 47, №43:

2. Да - ро - га - я на ша го - сьюш ка, па...ца гос ти...и у нас ма - нё - шинь ка.

2. Да - ро - га - я на ша го - сьюш ка, па...ца гос ти...и у нас ма - нё - шинь ка.

Пример 48, №43. Версия 1996 г.:

3. Голь - ко пет са... мой вер ши - нуш ки, что у Ма...а - ри - и И - ва - пов ны.

При сопоставлении вариантов ясно, что в последнем примере основу составляют две голосовые партии, и каждая развивается самостоятельно в характере гетерофонии, где за счёт расщеплений в каденции возникают объёмные, охватывающие две регистровые зоны созвучия, причём коррелирующие на довольно широком расстоянии друг от друга (первая голосовая партия). Верхний подголосок первой партии исполняется микстом и в каденционных попевах может противостоять остальным голосам.

Пример 49, №37 (версия 2001г. с плачем):

плач:

1 да погляди ты вы на у-лицу-да. Эт, что вас завяты-цвигут? Да о

2 До-рога-я наша гос-тьюшка, да от-гос-ти... и унане мндогожею.

2 До-рога-я наша гос-тьюшка, да от-гос-ти... и унане мндогожею.

2 До-рога-я наша гос-тьюшка, да от-гос-ти... и унане мндогожею.

2 До-рога-я наша гос-тьюшка, да от-гос-ти... и унане мндогожею.

2 До-рога-я наша гос-тьюшка, да от-гос-ти... и унане мндогожею.

Как показано в предыдущих примерах, версии полирегистровых и однорегистровых напевов основаны на взаимодействии двух голосов, что позволяет отнести данные примеры к типу мобильного двухголосия. Подобные комбинация голосов и их совокупность может служить созданием многоголосных шедевров. Возможно, что именно корреляция трёх регистров послужила основой для воплощения всевозможного акустического (фактурного, мелодического и ладового) разнообразия, к примеру, осознанных задержаний в каденциях (с. Ключи, Базарно-Карабулакский р-н):

Пример 50, №42.

2. У-сади ля те-бя, пали, валазавсегда. Ни да-ва-ла на ти-бяд, ви-терочку ду-ну-ти.

пали, валазавсегда. Ни да-ва-ла на ти-бяд, ви-терочку ду-ну-ти.

...валазавсегда, да.

В данном примере происходит своеобразная переключка голосов за счёт скачкообразных интонационных проведений партии нижних голосов в противовес статичной партии верхнего голоса, мелодические обороты которой дублируются в нижней партии, создавая эффект имитации.

Для корильных и некоторых лирических песен характерным является *гетерофонный* тип фактуры, при котором в каденции происходит терцовое расщепление. Поскольку данный тип многоголосия не характерен для саратовской песенности, можно предположить несколько версий его существования связанных с:

– разрушением традиции (как было отмечено ранее). Основные напевы данного типа прощальных песен представлены отдельными сёлами Базарно-Карабулакского района в записях после 2000 года. Во-первых, внедрение в свадебный репертуар мужских голосов, функция которых в основном состоит из подпевания – втора женским голосам для создания «эффекта насыщенности». Во-вторых, наличие тенденции к монодийности, что придаёт особую акустическую атмосферу. *Пример 51, №162:*

– сложностью мелодического и ладового строения, интонационные обороты которых основаны на объёмных скачкообразных движениях. Причём таких образцов большое количество в исследуемом регионе. К примеру, в следующем образце мелодическая «ювелирность» приходится на клаузулу, создавая рельефность и своеобразный ладовый оттенок некой капризности.

Пример 52, №29:

Пример 53, №83:

– жанровой принадлежностью, имеющей прямое отношение к корильным песням – редкостному явлению в саратовской свадебной традиции, где очевидной является близость с южными и западными дразнилками как на звуковысотном, так и на ритмическом уровнях.

Пример 54, №114:

Аккумуляция вышеописанного анализа звуковысотной организации песенного материала показала:

- для большинства песен нецентрированной системы характерна ладовая форма, основанная на принципе комбинаторики путём сцепления попевок, состоящих из определённых начальных мелодических оборотов: IV123б, IV123м, 123м45, 123б45, для каденции II – 1, IV – 1, 4 – 1.
- класс нецентрированной системы состоит из нескольких видов переменных ладов: переинтонирования и сопоставления. Для первой группы характерны II, 2, III ступени, для второй соотношение опорных тонов 1–III; 4–1.
- класс центрированной системы дифференцирован на абсолютные и условные. Большинство песен состоит из замкнутых ячеек, но системообразующие принципы обеих групп обусловлены внутренним строением ячеек и их принципиальным соотношением. Основные ладовые формы: 2/4 – 3/5 – 1; 6/4 – 5/3 – 1; 5/3/1 – 4/2 – 1; 6/4 – 4/2 – 1;

- основу мелодической композиции обоих классов составляют полиячейковые построения с переменной периодичностью типа «абаб», парной периодичностью типа «аабб». Существуют сложные композиции, для которых свойственен набор разнообразных (по звуковысотному признаку) попевок, создающих особый мелодический рельеф: симметрия параллелей наряду с простыми формами зеркальной симметрии. Моноячейковые – малочисленны и являются своего рода периферией.
- многоголосие представлено двумя типами: подвижным двухголосием и гетерофонией. Для двухголосной формы характерны следующие особенности:
 - партия нижнего голоса исполняется группой голосов, чья функция выступает преимущественно в роли маркера ладовой опоры;
 - верхний голос может иметь функцию подголоска, иногда присутствовать в виде вторы, и в большинстве исполняется одним или двумя певицами;
 - стилевой особенностью является преобладание большого диапазона голосовых партий (нижнего и верхнего).
- движение голосов может быть как согласованным на всём протяжении композиции по принципу симметрии параллелей, так и с внедрением контрастов, то есть противопоставления голосов друг другу, возникающего в основном в каденции. Данный тип характерен как для величальных, так и прощальных песен, то есть на уровне многоголосия жанровой дифференциации не наблюдается.
- наличие полирегистровых напевов мобильного двухголосия существуют в свадебной традиции как особый случай исполнительской одарённости и имеют точечный характер распространения.
- для гетерофонного типа характерны терцовые расщепления унисонной партии как в начальных, так и каденционных построениях, а в жанровом отношении данная фактура свойственна корильным, некоторым величальным и лирическим песням типа «Вьюн».

2.3. Причитания как феномен традиции

Важнейшую роль в свадебном обряде играют причитания, музыка которых является отражением глубинной сущности образа невесты, её эмоционально-психологического состояния. Этномузыкология имеет уже ряд весомых работ по изучению плачевой свадебной традиции, составляющих неоспоримую ценность русской этнографии. Первенство в этом занимают многочисленные публикации по русскому Северу. Пожалуй, ни одна из традиций не сравнится с внушительными «поморскими» записями причитаний. Ориентирами в этой области служат аналитические работы В.А. Лапина как по северному [84 – 87], так и по северозападному [89] региону с участием Т.С. Молчановой [107] (Ленинградская область). К примеру, в своей статье «Русскоязычная причеть Обо-нежья – этнокультурный феномен» [88] автор выдвигает гипотезу о существовании музыкального двуязычия в некоторых районах Карелии и приводит ряд убедительных тому примеров. Опираясь на работы Т.А. Бернштам [21–22], В.А. Лапин подтверждает мысль о существенном различии в отношении песенных традиций восточного Поморья от западного. Особенно это касается свадебных песен и причитаний. Эту мысль развивает в своих работах Е.Б. Резниченко [134 –137]. Она указывает, что в западной части (Терский, Кандалакшский, Карельский и Поморский берега) доминирует групповая причеть, а в восточной (Онежский, Летний и Зимний берега) – сольная. В своей статье «Некоторые вопросы интонирования севернорусской причети» [137] автор выделяет два типа интонирования ареального распространения: плачевое и песенное (сольное и групповое). Плачевой тип подразделяется на виды: *мелодически опосредованный* и *мелодически неопосредованный* [137, 118]. Кроме песенного типа автор выявляет смешанный песенно-плачевой вид. Далее в своей статье Е.Б. Резниченко останавливается подробно на наименее известных видах интонирования плачей: плачевом и песенно-плачевом.

Весомый вклад в разработку систематизации карельских причитаний (в том числе и свадебных) внесла Т.В. Краснопольская. Одна из её показательных работ [75] – сборник «Песни Заонежья», содержащий ранние записи заонежских причитаний и ряд других статей, подтверждающих актуальность исследования и обобщения вышеперечисленных авторов [76–78].

Большой вклад в изучении свадебной причеты Вологодчины (в том числе и похоронной) внесла Б.Б. Ефименкова, рассматривая причитания не только с позиции структурно – музыкальной [56], но и семиотической [52; 55]. Исследования свадебной причетной традиции Сибири на сопоставлении северо-русских и сибирских причетных источников представлены в диссертационном исследовании Н. А. Урсеговой [175]. Изучение свадебного обряда ведется в широком сравнительном (локально-внутрисибирском и частично региональном) контексте с учетом этнографических, социально-исторических и конфессиональных аспектов функционирования традиции. Автором выявлены наиболее значимые разновидности и локальные версии различных причетных форм, вариант жанровой типологии [175, 25–60].

Среди весомых аналитических музыковедческих публикаций по Поволжью следует отметить труд Е.М. Шишкиной [188–189]. Данная работа являлась долгое время единственным исследованием свадебной традиции Поволжья. Автор выделяет свадебный обряд как музыкально-этнографический комплекс (на тот момент такие работы были единичны); делает типологическое описание на уровне не только структуры обряда, но и выявления характерных музыкально-ритмических и ладо-мелодических типов. В ходе исследования автором был выявлен тип цезурированных причитаний, относящихся к «переходной» форме (термин Б.Б.Ефименковой) от севернорусских к южнорусским структурам.

Суммируя уже имеющиеся исследования перечисленных выше авторов, мы попытаемся применить выработанную ими методику выявления «пучков» диалектных признаков и их локализации на территории саратовского Поволжья.

Опираясь на труды известных этнолингвистов [12; 13; 21; 79], этномузыкологов [63; 97; 178], о *плаче* (в контексте музыкальном, т.е. *причитании* или *вопле*) можно сказать следующее. Свадебный плач – это развитый ритуал, своеобразный музыкальный язык невесты, инициирующий прощание с родными, близкими, шире – с девичеством. Генетически он связан с похоронной традицией, перерастающий в магическую формулу. Семантика исполнения зависела от функции в обрядовом действе: от пространственно-временных до социальных параметров. К сожалению, на сегодняшний день от некогда бытовавшей свадебной плачевой традиции сольного исполнения до нас дошли лишь отдельные образцы, но и эти реликты, безусловно, могут служить важным объектом осмысления⁴⁹.

В отличие от разнообразных архивных сведений о сюжетах причитаний мы располагаем текстами, в основном обращёнными к родителям (отцу – 3, матери – 1) добрым людям (3) и подругам (7). Последние представлены в большинстве, и исполнялись утром свадебного дня, начиная с «бужения» невесты. Нужно отметить, что этот момент обряда достаточно подробно освещён и вызвано это, вероятно, особой «важностью» подобного акта (по факту), точнее, из всех подготовительных обрядов свадебный день сохранил свои главенствующие функции в памяти поколений и представлен двенадцатью напевами причитаний.

В предсвадебный день исполнялись три причитания: два подругам и одно добрым людям (контаминированные), в итоге оканчивающееся обращением к подругам. Как отмечалось выше, сюжет предсвадебных причитаний сводился к поискам красоты. Примером служат напевы № 1(в),3(а), 5 с классическим вариантом поэтического текста, с ключевыми словами: тёмный лес, крутые горы, быстрые реки, пустить красоту. Богатство причитаний свадебного дня компенсирует «скудность» плачевых внедрений предсвадебного подготовительного периода.

⁴⁹Групповая причётность не характерна для Саратовского Поволжья, об этом не упоминается ни в архивных источниках, ни в экспедиционных работах.

Весьма сложно рассматривать причитания с точки зрения их типологии, когда напевы представлены по большей части единичными экземплярами (один напев в населённом пункте). Тем не менее, имеющаяся в нашем распоряжении информация позволяет сделать важные обобщения. Музыкальное разделение можно осуществить по двум основным критериям – ладо- и звуковысотной организации. Наглядное графическое размещение напевов в таблице выявить эквивалентные и амбивалентные признаки представленные в таблице 1⁵⁰. В процессе анализа нами было выявлено два музыкальных типа причитаний: *моноинтономные*⁵¹ и *полиинтономные*. Интонома – интонационная единица, наделённая семантикой. Интономы в музыке – универсалии [104, 84], имеющие прямое отношение к сфере музыкальной выразительности: *«Поскольку перечисленные признаки эмоциональных интоном речи во многом обусловлены физиологическими причинами, они оказываются универсальными и проявляют себя в речи разных народов. Такую же устойчивость обнаруживают и музыкальные отображения эмоциональных интоном речи. К примеру, никнущие интонации печали мы встретим и в народной музыке, и в протестантском хорале, и в современной музыке»* [там же]. Данный тип состоит из одного мелодического комплекса (звена).

Таблица 1

Тип	№	амбитус	Лад	мелодич. оппозиция	Стих	напев	сельская администр.	Район
Моноинтономные	3	б.6	б.3	2-3	велибр	НРС	с.Никольское	Б-К
	а	б.6	б.3	1-2	велибр	НРС		
	б	б.6	б.3	1-2	велибр	НРС	с. Елшанка	Хвалынский
	6	б.6	б.3	2-3	3.3.4.2	НРС		
7	а	8	б.3	2-3	велибр	НРС	с. Поповка	
	б	8	б.3	1-3	велибр	НРС		

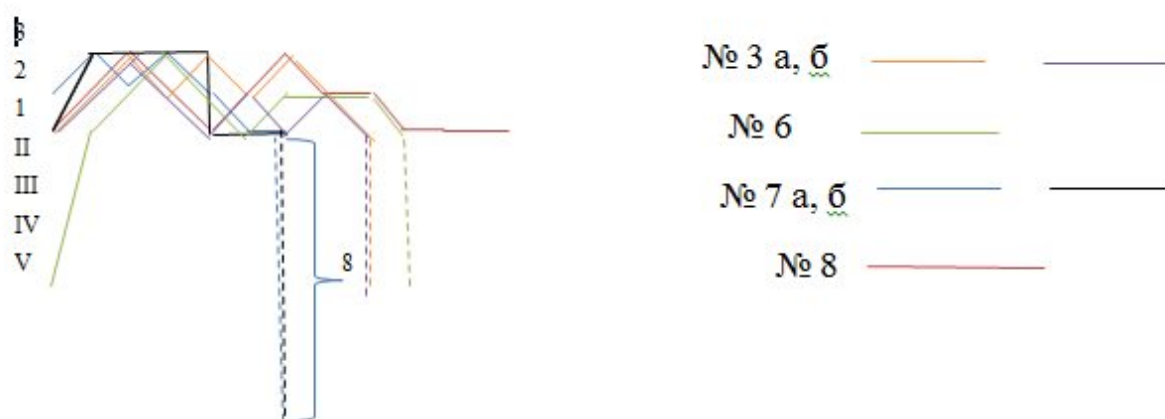
⁵⁰ Поскольку многие свадебные средневожские причитания имеют качественную [128, 161-181] слогоритмическую форму, в предлагаемой аналитической таблице мы опираемся на разработанную Б.Б. Ефименковой цифровую систему обозначений [53].

⁵¹ Обоснование взятого нами лингвистического термина в определении плачевых типов, вызвано взаимодействием ряда синкретических форм (речевая, музыкальная, психо-физическая), полноценно отражающих семиотическую природу причитаний [119]. При анализе мелодий используются аналитические наработки В. Медушевского[96].

	Б							
	8	б.3	б.3	1-3	2 ₃ .6.2	НРС	с. Поповка	
Полиинтонемные	1	м.6	тритоника (гибрид)	3\2 (Шм)1	3 ₂ .6 _{5,7,10} .2	Смеш.	с.Максимовка	Б-К
		м.6	тритоника (гибрид)		3.5 _{6,10} .2	Смеш.		
	б	м.6	тритоника (гибрид)	3\2-1(2)3	2 ₃ .5.2 ₁	Смеш.		
	в	м.6	тритоника (гибрид)	3\1-1(2)3	2.4 ₃ .2	Смеш.		
	г	м.6	тритоника (гибрид)		2 ₃ .5 _{3,6} .2 ₃	Смеш.		
	д	м.6	тритоника (гибрид)		2.3 _{4,5} .2	Смеш.		
	2	м.7	Тетратоника (гибрид)		2.3.2	НРС	с.Новиковка	
	4	ч.5	Тетратоника	3\4 - 1\3	2 ₃ .7 ₂ .2	НРС	с. Сосновая Маза	Хвалынский
	5	м.7	тритоника (гибрид)		2.3 ₄ .2	НРС	с. Подгорное	Вольский
	9	ч.5	тритоника	3\II- 2\1	3 ₄ .4 _{2,6,8} .2	НРС	с. Апалиха	Хвалынский
10	б.6	б.3	2\IV- 1\3	2.3 ₄ .2	НРС	с. Апалиха		

В *моноинтонемных* плачах вербальный компонент довлеет над мелодическим, т.е. строка подчинена тексту и имеет разное музыкальное время. Завершением музыкальной строки, фразы является окончание поэтической строки. Спад, срыв в нижний регистр – знак окончания музыкальной и вербальной мысли, границы которой определяются относительно оформленной анакрузой, в основном – пиррихической и дактилической клаузулой. Изредка возникают отклонения от нормы (дактилической клаузулы) в сторону трибрахия или амфимакра.

Графика 1 (моноинтонемные):



В основном это напевы узкого объема, речитативные и обделённые распевами и другими средствами музыкальной выразительности, характерные для версий оппозиционной группы. Слоговая группа срединного сегмента довольно подвижна за счёт добавления эмоциональных обращений. Репрезентативным признаком является подвижная мелодическая линия, очертания которой явно проявляются в срединном сегменте. Мелодический рельеф представлен в виде синусоиды – плоской кривой (термин в этномузыкологии введён В. Щуровым). Завершением музыкальной фразы в каденции является «<... > *реализация мелодического звуковысотного контура*» [53, 8]. Ладовый статус напевов определяется как замкнутый: начало и конец в основном на опорной или вводной ступени. Исключение можно наблюдать лишь в примере №8, где со второй строки мелодика начинается с предъёма кварты.

В *полиинтонемных* причитаниях в основе два мелодических звена, более коротких по сравнению с первым типом. Подобная группа (полиинтонемные) представлена напевами широкого диапазона, начиная с квинтового абриса. Мелодико-интонационный склад состоит из двух попевочных звеньев. В песенных образцах первична формула, то есть напев, затем словесный текст (формула – текст). Тотальное влияние на вербальное содержание оказывает музыкальное время. Подобный «недобор» восполняется распевами, и особенно это проявляется во второй интонеме, существенно аугментируя клаузулу. Типологическим признаком для примеров второй группы является граница (цезура) между ячейками (попевками), маркированная паузированием.

Исключением является пример № 9, о котором речь пойдёт ниже. *Модель 1:*

№16 1-я попевка



№51-я попевка



№4(3 строка) 1-я попевка



Единой является и ладовая организация. Первая попевка заканчивается финалисом на 2 ступени (в системе ангемитоники) с последующим преобразованием в следующих музыкальных строках тяготением к 1 ступени (опорной) за счёт спада. Во второй попевке, как отмечено выше, происходит аугментация клаузулы. Возникает мелодическое прерывание на основной ступени с последующим её закреплением. То есть образуются интонационные обороты, которые не всегда заканчиваются на опоре, но маркируют собой основной устой.

Модель 2:

№1клаузула



№5клаузула



№2клаузула

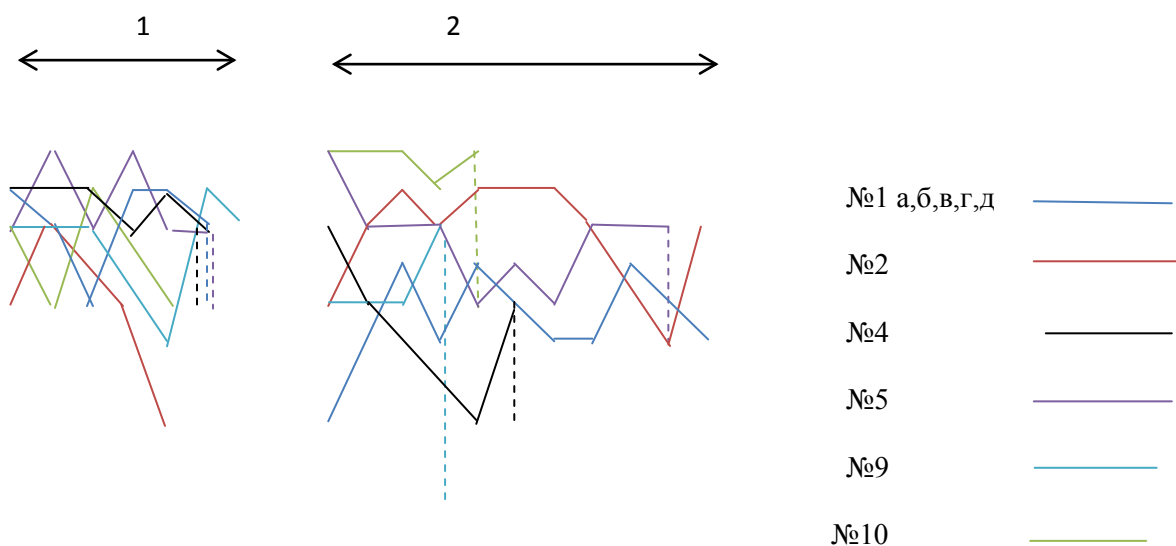


Замкнутый мелодический рисунок первого звена данной группы, несмотря на начальную амбивалентность (зачины с разных ступеней), имеет превалирующий признак: окончание на опорной ступени или явное тяготение (спад) к финалу. Исключением является пример № 2, точнее, первая музыкальная строка, оканчивающаяся финалисом на пятой ступени (субквартой). Но в последующих строках форма приобретает репрезентативный вид, присущий другим примерам этой группы. *Пример № 2*

Рас - тва - ри - те две - ри ство... - о... р(ы) чи - ты,
 Рас - ту - пи - тесь лю - ди, до..., до - б(ы) - ры - е...

Данный тип мелодики является интонационной закономерностью напевов (инципит попевочного построения) второй группы. В качестве доказательства приведём примеры, выполненные графически:

Графика 2 (полиинтономные)



«< ... > Объёмные мелодические ходы на кварту, квинту, септиму < ... > в восходящем движении способствует быстрому нарастанию экспрессии, воспринимающийся как всплеск энергии. Нисходящие же интервальные сдвиги, напротив, ведут к быстрому затуханию... > » [195, 192].

Рассмотрим наиболее интересные (спорные), на наш взгляд, песенные образцы, входящие в состав ранее описанных групп:

В звуковысотной графике примера №5 мелодика первой попевки невелированная, вторая, напротив, компенсирует всю скромность мелодической линии первой своей распевностью, протяжностью за счёт словообрыва и долгого (широкого) паузирования. Нисходящее синкопированное движение к субкварте с заметной остановкой, задержанием на субтерции, казалось бы, подходит к своему завершению (спуском к субкварте). Но внезапный скачок на кварту вверх (к основному тону) приводит всю мелодическую линию обратно к своему устою. *Модель 3.*



В итоге эта волнообразная, несколько хаотичная мелодическая линия отражается таким же образом в ладовом отношении. Секундовое попеременное движение в первой попевке (4 – '4 – 3 – 4 – 3) завершается на фиксированном звуковом спаде на терцию вниз от предыдущей ступени, или на кварту от инципита. Абрис первой попевки основан на тритонике с устоем на 2 ступени (с). Такое ладовое решение подкрепляется примерами и других напевов данной группы. Во второй попевке, подобно другим представителям данной типологической разновидности (моноитемной), происходит остановка на 6 ступени, которой предшествует поступенное движение от устоя с захватом терции сверху. Это задержание, выраженное в половинной ноте, стирает архаичную ангемитонную природу: *Проникающие в ангемитонные лады диатонические полутоны, эпизодически нарушают строение звукорядов. Примеры «гибридов» диатонических и ангемитонных систем встречаются и в других областях России [183, 93].*

Несмотря на стремительный возврат к основной ступени (а), закреплённый четвертью, возникает ощущение неопределённости, неустойчивости. Эти композиционные признаки, формирующие музыкальную мысль, тождест-

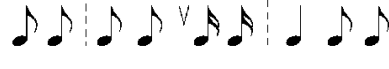
венны с душевным, духовным миром невесты в лиминарный период, маркируют её эмоциональное состояние: смятение, ограничение. Таким образом, даже не имея вербального подкрепления в виде поэтического текста, напев остается самодостаточным и убедительным. Знаковая функция напева является в этой группе релевантным признаком.

Примеры №3 а, б. Если в варианте А секундовые соотношения на крайней ступени (2–3, 2–3) большетерцового абриса, то в варианте Б идентичное мелодическое движение происходит в середине звукового объёма (1–2, 1–2). Эти звуковысотные расстановки влияют на ладовую окраску. Такое волнообразное, качающееся движение мелодики является маркером плачевой интонации. В подкрепление приведём высказывания учёных о семантике плачевых напевов: *«Рамка б.3 придаёт мелодическим попевкам акустическую естественность, спокойствие. Из мелодических интонаций наиболее динамично сопоставление 1 и 2 ступени. Моментами порой возникает ощущение смещения устоя на 2 ступени (потенциально низкую)»* [183, 111]. В.М. Щуров пишет в своей монографии об этом так: *«<...> в ряде местностей Поволжья <...> нередко тоскливые терцовые интонации чередуются в плачах со стонущими секундовыми...»* [195, 161].

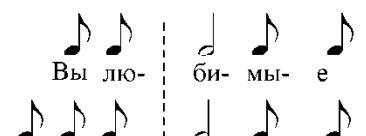

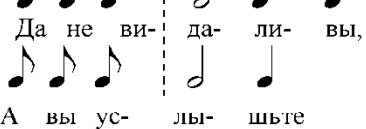
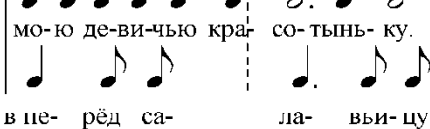

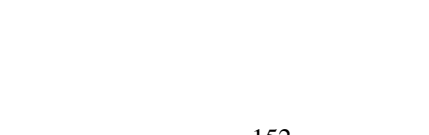
Обоим вариантам присущ интонационный сброс на субкварту, являющийся завершением музыкальной и поэтической мысли. Соответственно, в моменты эмоционального напряжения словесный багаж может увеличиться в несколько раз, поэтому поэтическую основу можно считать велибром с опорой на пиррихий в анакрузе и ярко выраженной дактилической клаузулой. Музыкальная форма представляет собой тирадную основу.

Пример №4 имеет неравномерно сегментированную структуру музыкального построения. Если первая попевка представляет собой волнообразную мелодическую линию, ограниченную дихордовым движением в абрисе *м.3*, то в последующих строках уже возникает модификация, точнее, преобразование в пользу тяготения к устою «соль». Этот глиссандированный «набросок» образует квинтовый объём с тетратонной основой. *Модель 4.*



В примере № 10 напев также состоит из двух попевок, причём стабильность первой с явной хорейческой анакрузой (подчёркивается исполнительницей акцентом на первом слоге) и пиррихической анакрузой второй попевки, (делимитатор – цезура, выраженная паузированием) может относиться к цезурированному типу с признаками силлабики в поэтическом тексте. Но «стабильная мобильность» второй слоговой группы (5_{3,7}) является показателем тоничности (в стихе). За счёт этого происходит изменение слоговой и временной пропорции в целом. В работах известных авторов данная структура описана как цезурированная со стихом 4+5, являясь производной формой от тонического 2.3.2 стиха с неравномерной сегментацией построения:  [54; 55; 71].

В примере № 9 цезура как таковая отсутствует, но разграничительная тенденция (высотная и стиховая) присутствует. Начальную интонею отличает от другой гиперконстантность, как в стихе, так и в напеве. Причём вариативные ритмические группировки не выходят за рамки музыкального установленного времени, не считая анакрузы, которая чередуется трибрахией и пиррихией, имеющими один акцент. Во второй интоне, напротив, мобильность проявляется как в инципитной части, так и в конечной. Несмотря на разное музыкальное время, клаузула представлена всегда дактилической стопой. Тем не менее, обе попевки имеют общий признак: мобильная анакруза и стабильная клаузула (во второй попевке клаузула с тенденцией к стабильности):

	
Вы лю- би- мы- е	мо- и под- ру- жень- ки,
	
Да не ви- да- ли- вы,	мо-ю де-ви-чью кра- со- тьнь- ку.
	
А вы ус- лы- шьте	в пе- рёд са- ла- вьи- цу.

Примеры 1 а, б, в, г, д представлены четырьмя причитаниями на типовой напев, некогда звучавшими в свадебном обряде в день венца, утром свадебного дня.

Подробно остановимся на представителях этой группы, поскольку только при наличии полноценного (в количественном отношении) материала можно выявить ряд динамических процессов, повлекших за собой трансформации/модификации разных компонентов музыкального облика причитаний, записанных студентами Саратовской консерватории с 1978 по 1995 от Тильтигиной Анны Илларионовны⁵² – уникальной песенницы, представительницы ушедшей эпохи. Обладая великолепной памятью, она являлась «стимулятором» ансамбля, великолепно сохранившего песенные традиции и в настоящее время. В записи 1978 года исполнительница контаминирует вербальный текст: сначала обращается к присутствующим гостям, затем к матери и подругам [см. таблица 2, с.153 настоящей работы]. Этот плач звучал в самый трогательный момент – момент прощания с родным домом перед отъездом к венцу. Записи 1995 года показывают разнообразие набора сюжетов поэтических текстов: людям, подругам, отцу. Причитания отцу и подругам исполнялись *утром*, когда невеста просыпалась и «будила» своих родителей и подруг. *Таблица 2*

Поэтический текст

<i>1978</i>	<i>1995</i>
<p><i><u>1. Да,растворити,ой,двери творныя,</u></i> <i><u>Да, прапустити вы, люди добрыя.</u></i> <i><u>Да, ко тятиньки, ко мамыньки,</u></i> <i><u>Вы,резвыя, ой, ну(у)и ножиньки.</u></i> <i>Да, розмила ты, моя мамынька,</i> <i>Да,погляди-ка ты вперёд на лавочку,</i> <i>Да и что у вас за цветы цветут?</i> <i>Да и в первой оне идь в остаточки.</i> <i>Да,любимые,да вы мае падружиньки,</i></p>	<p><i>1.Да, ни синё море вскулыхалося</i> <i>Да, я горько больн' уж разнещастная</i> <i>В чужи люди, да я сабираюся</i> <i><u>Растворити, да вы мне двери плотныя,</u></i> <i><u>Да, прапустити ,да вы меня люди добрыя,</u></i> <i><u>Да, ко тятиньки, ко мамыньки во резвыя ноженьки</u></i></p> <p><i>2.Ой, размилы(й) вы мае падружиньки,</i> <i>Да, вы шли-то вдоль широкай улицы,</i> <i>Да, не видали вы мою судьбу?</i></p>

⁵² Уроженка с. Максимовка Базарно-Карабулакского района, 1918 г.р.

<p><i>Да спалось ли вам тёмна ночинькай?</i> <i>мне горькой ни спалось, многа видилэсь:</i> <i>Да я ходила на крутым гарам,</i> <i>Па крутым гарам, па желтым пискам.</i> <i>Как круты горы - всё мое горе,</i> <i>Как быстры реки - всё мое слезы!</i></p>	<p><i>Да, а туперь отдали за немилыва...</i> 3. <i>Размилый, ты мой тятонька,</i> <i>На чаво на миня больно обиделся?</i> <i>Аль, я у тя в дому не работница,</i> <i>Аль, я не памощница?</i> <i>За это миня в чужи-то люди?</i></p>
--	--

Имея константные сюжетные признаки в плаче «добрым людям», можно предположить, что генезис причитания поздней записи (ПЗ) получил свою особую трактовку из текста ранней записи (РЗ). Зачин РЗ является серединным стихом поэтического текста ПЗ, поэтому зачинный вариант ПЗ будем считать первоначальным. В итоге, контаминируя оба варианта, получим полноценную реконструкцию (вербальную) причитания. В процессе экспедиционной работы в 2001 году выяснилось, что данный плач, точнее, сюжет на типовой напев, звучал на фоне прощальной песни «Полевая наша ягодка» и исполнялся перед отъездом к венцу. Нужно отметить, что такой вид сочетания плача и песни с разным сюжетом получил распространение по всей территории Саратовской области. Как отмечалось выше, все политекстовые напевы звучали в разное время и имели конвенциональную основу, «наделённые потенцией» развернуться в процессе порождения музыкального текстамногократным повторением [17]. Такие формулы называются музыкальным языком, знаком, в прямом (не вербальном) смысле этого слова. Текст (единичный сюжет) является реляционной функцией напева в конкретном случае, его семантикой: «Слово в причети воплощает образное познание мира, отражает действительность в её непрерывно эволюционирующих исторических, общественных формах, <...> обновляют круг ассоциаций, пробуждаемых звучанием напева» [59, 33].

Напевы «максимовских» причитаний имеют чёткую структуру. На первый взгляд причитания представляют собой цезурированную основу музыкального стиха. Однако, начиная с 3 – 4 строки, путём добавления обращений к «людям добрым», предлогов и вставных междометий, цезура сглаживается и уже к 6 строке напев сегментируется неравномерно.

Основа РЗ:

В итоге возникает неравномерно сегментированная тоническая основа. В силу широкого распространения (на локальном уровне) такого примера фольклорной (музыкальной) парадигмы, обозначим его «смешанным». В напеве № 1б преобразования в другой тип не получилось, поскольку исполнены были лишь четыре строки, и развития присущего другим версиям, возникающего обычно к пятой или шестой строке, не произошло. В данном случае мы располагаем лишь таким сокращённым вариантом. Слоговая музыкально-ритмическая форма (СМРФ) образована путём «перетяжки» начального слабохоноса внутреннего (серединного) сегмента на первичные слоги анакрузы. В результате получилась устойчивая формула с некоторой мобильностью серединного сегмента. Нужно отметить, что стиховая структура наиболее подвержена изменению и происходит это в основном в конечных строках путём вмещения строк. *Основа ПЗ:*

Такая модификация возникает за счёт вставки обращений «ко тятиньки, ко мамыньки», образуя ещё один сегмент:

анакруза | сегмент | сегмент | клаузула

Да, ко | т/ятиньки, ко мам/ыньки, | во р/езвья | ножиньки

Анакруза хорейческого типа в целом стабильна, изредка возникают дробления за счёт слоговых вставок, точно преобразовываясь в дактилическую ритмическую группировку.

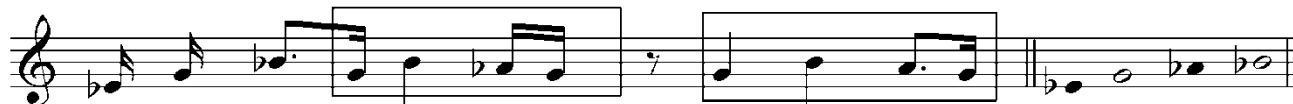
Стабильна в напеве и клаузула. Она представляет собой дактилическую стопу музыкального ритма, причём различные ритмические модификации и словообрывы не влияют на общее музыкальное время. Исключением являются конечные строки в примере напева *1б*, где клаузула модифицируется в анапестическую (третья), а в четвёртой строке – в амфимакровую ритмическую концовку (см. основа ПЗ).

В целом, «максимовские» причитания выделяются из всего корпуса причитаний своей песенностью. Не имея внушительных распевов, но обладая широким диапазоном и (в сравнении с другими напевами, более речитативными) крупной метрикой, аугментации (расширения) анакрузы, данные причитания относятся к типам песенных.

Анализируя звуковысотную организацию в причитаниях *1а,б,в,г,д*, можно выделить два попевочных построения с разными устоями, разделителем которых является пауза. Первая попевка основана на неполной пентатонике или тритонике (по Христиансену) с финалисом на 2 (си бемоль) ступени (в контексте ангемитонной системы). В этой афористичной попевке отражена образная сущность невесты: с одной стороны, её неопределённость, суетливость, проявляющаяся в скачкообразном движении на кварту то вниз, то вверх, с подкреплением пунктира и мелких длительностей, нивелирующих квартовый «напор». С другой – узкий амбитус с серединным окончанием наводит на возникновение ассоциативных представлений, связанных с социальным статусом девушки – промежуточного этапа между прошлой и будущей жизнью. *Модель б:*



Появление принципиально другой по звучанию попевки связано с внедрением в пентатонную основу 2 (низкой) ступени, благодаря которой в ангемитонную ткань проникли нисходящие трихордовые движения, «прихотливость» которых и «нарочитость» полутоновых ходов, маркирует интонации плача. *Модель 7:*



Внезапный предъём от 6 (низкой) ступени окончательно стирает архаичное звучание, и главенство ангемитоники заменяется диатоникой. В каденции напева РЗ мелодия неожиданно обрывается финалисом на 2 ступени. Это «непредсказуемое» окончание создаёт эффект «подвешенного состояния» между опорными ступенями лада. Стремительный подъём по терциям шестнадцатыми длительностями в начальной тоне второго попевочного построения образует квинтовый амбитус. Но тенденция малотерцового объёма с захватом большой терции снизу является релевантной в этой попевке. Сравнивая напевы разных лет Тильтигиной А.И., можно судить о феномене импровизационного начала, присущем талантливым традиционным исполнителям. Оставаясь в рамках «формулы», певица умело распевает или «обрывает» слова, что влечёт за собой аугментацию музыкального времени, причём нарушая при этом слоговой норматив стиха. Данные изменения касаются только второй попевки. *Пример РЗ:*

1 попевка	2 попевка
Срединный сегмент	
Да рас - тво - ри - ти, ой, две - ри твор - ны - я.	

Пример ПЗ:

1 попевка	2 попевка
Срединный сегмент	
Да ни си - нё ли, мо - ре вску - лы - ха... а - ло - ся	

Аккумулируя попевочные построения «максимовских» причитаний, можно сказать следующее: в отношении лада это ангемитоника с устоем «соль» и захватом шестой ступени. В результате проникновения в тритонику второй ступени возникает заполненная кварта. Формула выглядит так: (Шб)/1/(2м)/3м/4. Мелодика инципитного звена имеет форму «вершина – источник» (по Л. Мазелю), другая попевка имеет маятникообразный рисунок. Оба типа мелодики имеют общее эстетическое значение – создание настроения глубокой задумчивости и смятения.

В этномузыкологии бытует мнение, что исполнение обрядовых песен вне обрядовой ситуации может существенно влиять на их качество. Думается, что эти изменения касаются лишь тесситурного уровня, это происходит за счёт эмоциональной экзальтации в естественных условиях обряда (сердцебиение, дыхание и т.д.) Возможно, в обрядовой ситуации причитания и могли бы звучать в более высоком, напряжённом для голоса регистре. Но сама формула – *интонационный канон* – несёт в себе сугубо конвенциальный характер. Такая «ритуальная память» звукового поля может только лишь **подкрепляться** эмоциональным состоянием, не влияя на ритуальную ситуацию. «<...>мелодика может быть и знаком физиологически достоверного вопля, его сознательной имитацией. Подтверждение тому – похоронные голошения профессиональных плакальщиц и традиционные обрядовые причитания невест <...>», – пишет Э.Алексеев [1, 54]

О своей функции в ансамбле Анна Илларионовна говорит так: «Каждую песню нада вытягать. Как я пою? Да я не знай как. Пою я на три голоса, если ансамбль запел низко – я повыше, первым голосом. Если высоко, то я с нижним. Это ведь чаво в песне не хватат...».

Плачи, исполненные Анной Илларионовной, звучали пронзительно и настолько трогательно, что перед глазами, как наяву, возникала картина дня венчания, а все присутствующие становились невольными участниками действия. Это пение в головном регистре микстом является показательным для певческой традиции Саратовской области. Микст в ансамбле – верхний подголосок,

звучающий преимущественно во второй октаве, выполняющий функцию дублёра основной партии нижнего или среднего голоса. Иногда он может иметь самостоятельную мелодическую линию, дополняя подголосочную фактуру произведения.

В подкрепление вышеизложенного материала приведём высказывания этнографа А.Н. Минха, характеризующие плач: *«Вопь – состоит из причитаний, на распеве, диким и протяжным голосом. Если невеста вопит с чувством, то многая женичины начинают плакать и, приходя в восторг, обнимают невесту и в свою очередь вторят ей - тут хот святых вон неси! Вопящая выводят взапуски такая рулады, что мороз по коже подирает - на ту музыку собираются поглазеть и послушать молодые парни и мальчишки»* [103, 2].

Итак, о саратовских причитаниях можно сказать следующее:

- судя по имеющейся информации, плачи исполнялись на разные напевы (примером служат записи от разных исполнителей в селениях Апалиха и Поповка), но все они были идентичными по форме;
- плачи, имеющие терцовый лад (моноинтонемные) в объёме как б.3, так и м.3, схожи с похоронными причитаниями, повсеместно бытующими на исследуемой территории;
- форма полиинтонемных напевов типична только для свадебных причитаний, но интонационно близка к песням прощального цикла. По сравнению с предыдущим типом, эти напевы отличаются большей стабильностью как композиционно, так и интонационно. Показателем служат причитания, записанные в с. Максимовка в разные годы от одной исполнительницы. С течением времени форма напева не подверглась разрушению, а наоборот, «приукрасилась» внутрислоговыми мелодическими распевками и оборотами.
- переменный слоговой строй, вызывающий изменение музыкального времени, характерен для представителей первой группы;
- стабильность начальной и мобильность второй интоны присуща всем разновидностям второй группы;

- сокращение текста (как музыкального, так и вербального) и не отличающаяся разнообразием сюжетики причитаний по сравнению с севернорусскими причетами вызваны, вероятно, сугубо местными свойствами традиции.

Тем не менее, роль причитаний в свадебном обряде весьма значительна, и на сегодняшний день продолжается фиксация данного жанра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Аккумулируя данные, полученные в результате типологического исследования, можно с уверенностью сказать, что на территории северных районов, Хвалынского, Базарно-Карабулакского и Вольского, частично Воскресенского и Балтайского сформировалась особая локальная русская свадебная музыкальная традиция.

Рассмотрев процесс корреляции между результатами локализации материала и результатами исторических фактов по исследуемому ареалу, мы можем подтвердить, что время формирования русского свадебного обряда на территории возвышенности Саратовского Поволжья как пограничья нижней и средней Волги приходится на XVII – XVIII века. Это время активного освоения региона группами различного статуса (беглые крестьяне, староверы, стрельцы) из верхневолжских и центральных регионов России. Хотя при изучении исторических источников обнаружить пути переселения с юга в полной мере не удалось, материал исследования показывает, что в структуре обряда в меньшей степени проступают черты южнорусского свадебного комплекса. Этот вывод даёт возможность более широкого взгляда на пути миграции народонаселения территории Поволжья и взаимопроникновения региональных элементов народной культуры.

В описании структуры свадебного обряда заметны связи как с севернорусским, так и южнорусским свадебным комплексом. В результате анализа архивных источников и современных записей были выявлены этапы саратовской свадьбы, которые явились своеобразным каркасом, основой для типологии локальной версии. Таковыми являются *сговор, девишник, приданное, баня, утро свадебного дня (сборы к венцу), выкуп, пир у невесты, прощание с родными, встреча молодых, пир у жениха, проводы, второй день: поиск ярки, угощение*. Причём каждый этап ритуала наполнен своеобразными обрядами и обычаями, установленными рамками села. Региональный колорит придаёт стяжение некогда бытовавших самостоятельных обрядов: сватовство, сговор и запой в одно

действие. С одной стороны, данное свойство характерно для типового свадебного ритуала среднего Поволжья и отражено в некоторых авторских работах [24; 65]. С другой, – богатство песенного материала, маркирующего линию инициации невесты и, главным образом, – причитаний, сближает саратовскую свадьбу с севернорусским свадебным ритуалом. Об этом свидетельствуют архивные источники, подкреплённые современными полевыми исследованиями.

Территориальному заселению способствовали благоприятные природные условия: междуречье рек Волга и Терешка. Причём если река Терешка в данном исследовании является сближающим фактором музыкальных диалектов, то Волга выступает разделяющим фактором двух крупных зон: лесной и степной. Существуют разные представления учёных о региональных традициях в русском песенном фольклоре. Е.В. Гиппиус придерживался мнения, что можно говорить о северных и южных основных признаках в русском музыкальном фольклоре. В.М. Щуров утверждает, что наряду с северными и южными традициями существует среднерусская традиция, сложившаяся в пору становления московской Руси. Её основным признаком исследователь считает опору на протяжную лирику, в отличие от Севера, где ведущим жанром оказывается эпос [193]. Лирической по характеру Щуров В.М. считает и среднерусскую свадьбу, хотя, величальные песни с пляской в среднерусской свадебной традиции встречаются изредка. Наличие плясовых песен в саратовской свадьбе, возможно, являются на наш взгляд, в большей степени признаком южнорусских территорий. В центральной России (Владимирские, Ивановские, Ярославские, Нижегородские, Костромские земли) распространены «окающие» говоры, а на юге - «акающие» и «якающие». Возможно, под южным воздействием «акающим» стал и Московский говор. Примечательно, что в литературном языке, по мнению В.М. Щурова, сложившемся на московской почве говор «окающий». В исследуемых аутентичных записях было выявлено, что певцы наряду с «оканьем» используют и «аканье». Этот признак служит показателем того, что саратовская свадебная песенная культура сочетает наряду с северными и среднерусскими чертами и южнорусские признаки. Песенный материал

представленный в настоящем исследовании показывает, что большая часть песен может быть обозначена как «свадебная лирика». Особенно это проявляется в песнях сферы невесты. В них преобладает тонический стих и качественная форма напевов. Таковы же по характеру песни центральной России [129; 148; 193]. Для свадебных песен русского севера характерна тоническая основа стиха с качественной, сегментированной формой напевов. Однако по характеру исполнения они оказываются ближе к эпическим формам, нежели к лирическим. Тем не менее, северное привнесение в поволжскую традицию существует. Однако, некоторые величальные песни, представляющие сферу жениха ритмичны и связаны с количественным мышлением. В них отчетливо проступают постоянные цезуры как в стихе, так и в напеве. Они исполняются в подвижном темпе, в них ритмически ощущается плясовая природа. Об этом свидетельствуют видеозаписи, выполненные в современных экспедициях, где исполнители приплясывают, плавно размахивая руками. Это особая танцевальная манера характерна для отдельных сёл Саратовского региона. В ходе исследования музыкальной драматургии можно констатировать абсолютное преобладание песенного репертуара без инструментального гомофонно-гармонического сопровождения. Это свидетельствует о существующей крепкой традиции многоголосного певческого исполнительства, основанного на модальных ладах звуковысотной системы, что является признаком архаичности. Особенностью музыкального сопровождения является обряд «приданное», где во время перевоза необходимых функционально-значимых вещей невесты в доме жениха разворачивается музыкальный спектакль с внедрением хореографических вставок.

Южнорусская свадебная традиция основана на преобладании плясовых форм: величальных, поздравительных и иных жанров обрядового комплекса. Поэтому можно предположить, что количественные (цезурированные) по ритмике и активные по характеру величальные песни саратовской земли, имеют связь с южными истоками.

В саратовской свадьбе важную роль играют *причитания*. В местных сёлах не встречается такое понятие как «причет», «причёт» (широко используемый на севере). Терминология подобной формы в исследуемой традиции бытует как «плач», «воплъ», «выпь». Наиболее распространённое выражение исполнителей «*невеста вопит*». Анализируя характер «саратовского вопля» можно увидеть, что форма полиинтонемного плача по существу и стилистически связана со среднерусскими песенными причитаниями [129; 148; 172]. Именно для средней России (Владимирской, Ярославской, Московской областей) типична песенная форма *сольных причитаний*. Тогда как на Севере распространена групповая причеть и преобладание речитативной формы причитаний, о чём свидетельствуют записи сольных причетов на севере в Вологодских сёлах⁵³. Так, причитания в саратовской свадьбе играют главенствующую роль, они выражают душевное состояние невесты и маркируют собой иниционную линию героини. В саратовской свадьбе различают две группы причитаний: моноинтонемные и полиинтонемные. Причём моноинтонемные композиционно и интонационно близки к похоронным причитаниям, широко распространённым на всей территории региона. Полиинтонемные причитания имеют общие черты в формировании ладовой структуры с песенным репертуаром, маркирующим сферу невесты. Многие саратовские причитания по характеру исполнения песенные и основаны на пропевании тонического стиха и напевном интонировании мелодий широкого диапазона. Это связывает плачевую манеру со среднерусскими и северными типами. Однако встречаются напевы причитаний основанные на терцовом интонировании в речитативном изложении, характерной манерой саратовских похоронных причитаний. Подобные причитания встречаются в южнорусской песенной традиции. Таким образом, очевидно, что в Саратовском Поволжье в музыкально-поэтическом материале сочетаются северные, среднерусские и южные черты с преобладанием северных прототипов.

⁵³Таков плач исполненный Маремьяной Цараповой, приведённый в учебном пособии В.М. Щурова «Жанры русского фольклора» [196].

Для саратовской свадебной традиции свойственны *напевы-формулы*. Этот музыкальный компонент характерен для разных традиций, но в исследуемом обряде проявляется особым образом. Как правило, один напев выражает разное поэтическое содержание и соответствует разному эмоциональному состоянию. И всё же есть некоторая тенденция маркировки свадебных напевов-формул. В основном, они относятся к одной обрядовой ситуации и служат её выражением. Можно говорить о родственности песен принадлежащих к формульным образцам по словесному содержанию, которые выявляют сходное эмоциональное состояние. Приоритет в семантическом значении подобных песен принадлежит напеву. Именно он определяет смысл происходящего в обряде. Даже не слыша содержание поэтического текста, мы можем понять обрядовую функцию песни только по её напеву. Причём, песни адресованные невесте и её окружению, радикально отличаются от тех, которые предназначены жениху и его свите. При всём том, как уже отмечалось, в саратовской свадебной традиции существует характерно местный, отличительный признак, при котором один и тот же напев может относиться к разным сферам: и жениха и невесты. Таковы напевы-формулы исполняющиеся в адрес свахи, одновременно являющиеся маркерами сферы невесты в виде песенных типов «Вьюн», «Поляная наша ягодка».

Основу мелодической типологии составляют песни с переменной ладовой опорой – класс нецентрированной модальной системы. В настоящем исследовании было выявлено два вида переменности: сопоставление и переинтонирование. В ходе анализа были обнаружены общие интонационные обороты, несмотря на пестроту имеющегося материала. Характерными мелодическими попевками являются IV123б, IV123м, 123м45, 123б45, а для каденции II – 1, IV – 1, 4 – 1.

Класс центрированных модальных ладов занимает в ритуале периферийные позиции и разделяется на абсолютные, где влияние опоры сохраняется на протяжении всего напева, и условные – с признаками тонального мышления – лады. К последнему виду относится корпус отдельных величальных песен и

игровых, маркирующих сферу жениха и располагающихся на территории точно, в пределах нескольких селений.

В изучении *многоголосного склада* песенного репертуара была выявлена основная форма – мобильного двухголосия. Данный тип включает в себя признаки контрастного и ленточного двухголосия и распространяется на исследуемой территории равномерно. Для подобной двухголосной формы характерны следующие особенности:

- партия нижнего голоса исполняется группой голосов, чья функция выступает преимущественно в роли маркера ладовой опоры;

- верхний голос может иметь функцию подголоска, иногда в виде вторы, и в большинстве исполняется одним или двумя певицами;

- стилевой особенностью является преобладание большого диапазона голосовых партий (нижнего и верхнего);

- движение голосов может быть как согласованным на всём протяжении композиции, по принципу симметрии параллелей, так и с внедрением контрастов, то есть противопоставления голосов друг другу, возникающих в основном в каденции. Данный тип характерен как для величальных, так и прощальных песен, то есть на уровне многоголосия жанровой дифференциации не наблюдается. Версификации полирегистровых напевов функционального двухголосия существуют в свадебной традиции как вторичный пласт исполнительской одарённости и имеют точечный характер распространения.

Периферию составляет гетерофонный тип фактуры, который, с одной стороны, является признаком архаики (очаг распространения север России), с другой стороны – признаком разрушения традиции. Для гетерофонного типа характерны терцовые расщепления как в начальных, так и каденционных построениях, а в жанровом отношении данная фактура маркирована корильными, некоторыми величальными и лирическими типа «Вьюн», что является яркой стилевой особенностью. Таким образом, со стороны фактуры очевидна связь с северной и среднерусской песенными традициями (наличие октавных удвоений, многорегистровая фактура).

Типологический подход к анализу песенного материала позволил определить дифференциацию (исключая многоголосие) на уровне двух оппозиций – сферы невесты и сферы жениха, где для первой характерна жанровая принадлежность прощальных и большинства корильных песен с сегментацией стиха, а для второй – величальные, поцелуйные и лирические песни с силлабическим типом стиха: 7 + 5 «Трубушка / Не долго веночку», (6 – 7) + (5 – 7) «Яблонька».

В саратовском свадебном фольклоре было выявлено 9 ритмических типов, из них пять относятся к классам сегментированных форм (равномерно сегментированных и неравномерно сегментированных) с тоническим стихом и силлабическим стихом, и четыре типа класса цезурированных форм с силлабической основой стиха. Сегментированные формы ритмических периодов играют главенствующую роль в свадебных песнях исследуемой зоны.

Учитывая, что саратовская территория является зоной вторичного заселения и воздействие внешних факторов очевидно, можно с уверенностью говорить, что на этой территории на протяжении трёх веков сформировалась уникальная свадебная песенная традиция, характерными признаками которой являются:

- сочетание качественных и количественных форм в слогоритмических строфических образованиях. К таковым относятся песенные типы «Вьюн», «Как во тереме», «Мимо саду» («У голубя»);
- широкое распространение зачина прощальной песни «Поляная наша ягодка», как главного, основного песенного типа представляющего сферу невесты;
- самобытность свадебной песенной традиции заключается в выявлении музыкально-этнографических компонентов, не имеющих аналогов. Так, в отношении драматургии обряда эксклюзивными элементами является обряд «приданное», с детальными этнографическим и музыкальным свойствами;
- Песенная свадебная коллекция русской культуры пополнилась уникальными образцами корильных песен свахе и дружке;

Данная работа является первой ступенью в изучении свадебной песенной традиции саратовского Поволжья как самобытного и уникального фольклорного пласта вторичного формирования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев, Э.Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект / Э.Е. Алексеев. – М.: Музыка, 1980. – 288 с.
2. Алексеев, Э.Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни): Исследование / Э.Е. Алексеев. – М.: Сов. композитор, 1976. – 240 с.
3. Алексеев, Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры / Э.Е. Алексеев. – М.: Сов. Композитор, 1988. – 238 с.
4. Алиференко, Е.И. Саратовский свадебный обряд и его словесное сопровождение. Методическое пособие к занятию по устному народному творчеству: «Семейная обрядовая поэзия. Свадьба». – «Весы»: Альманах гуманитарных кафедр Балашовского филиала Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского. Персональный выпуск. № 13 / Е.И. Алиференко. – Балашов, 1999. – 36 с.
5. Алиференко, Е.И. Игровой фольклор саратовского свадебного обряда / Е.И. Алиференко // Россия в переломные моменты истории: сб. научных статей / Под общ. ред. М.Р. Шумариной. – Балашов: Николаев, 2009. – С. 9-12.
6. Ананичева, Т.М. Песенные традиции Поволжья / Т.М. Ананичева, Л.Ф. Суханова // сост. Т.М. Ананичева, Л.Ф. Суханова. – М.: Музыка, 1991.– 176 с.
7. Анашкина, Р.И. Язык мокшанской свадебной поэзии: Лексико-семантический анализ: дис. кандидата искусствоведения: 10.02.02 / Анашкина Раиса Ивановна. – Саранск, 2004. – 199 с.
8. Арефьев, В. Село Боцманово Балашовского уезда. Описание и песни свадебного обряда / В. Арефьев / Саратовские губ. ведомости. Неофиц. отделение. –11 августа 1891.– № 60. – С. 3-4.
9. Асафьев, Б.В. О народной музыке / Б.В. Асафьев; сост. И.И. Земцовский, А.Б. Кунабаева. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
10. Асафьев, Б.В. О хоровом искусстве: сборник статей / Б.В. Асафьев; сост. А.Б. Павлов-Арбенин. – Л.: Музыка, 1980. – 215 с.

11. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс: Кн.2: Интонация / Б.В. Асафьев. – М. – Л.: Музыка, 1947. – 163 с.
12. Базанов, В.Г. О социально-эстетической природе причитаний / В.Г. Базанов // Русская литература. – 1964. – № 4.
13. Байбурин, А.К. Похороны и свадьба / А.К. Байбурин, Г.А. Левинтон // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд // Отв. ред. В.В. Иванов, Л.Г. Невская. – М., 1990. – С. 64-99.
14. Байбурин, А.К. Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточно-славянских обрядов / А.К. Байбурин. – СПб.: Наука, 1993. – 240 с.
15. Балашов, Д.М. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря / Д.М. Балашов, Ю. Е.Красовская. – Л.: Музыка, 1969. – 168 с.
16. Балашов, Д.М. Русская свадьба: Свадебный обряд на Верхней и средней Кокшеньге и Уфтюге (Таганрогский р-н Вологодской области) / Д.М. Балашов, Ю.И. Марченко, Н.И. Калмыкова. – М.: Современник, 1985. – 398 с.
17. Банин, А.А. Музыка устной традиции как лингво-музыкальная система / А.А. Банин // Музыка устной традиции. Материалы международных научных конференций памяти А.В. Рудневой / Ред. Н. Н. Гилярова. М.: Московская консерватория ООО Биоинформсервис, 1999. – С.135-140.
18. Банин, А.А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики / А.А. Банин // Музыкальная фольклористика / Ред.-сост. А.А. Банин. М.: Сов. композитор, – 1978. – вып. 2. – С. 117-157.
19. Банин, А.А. Свадебные песни Новгородской области / А.А. Банин, А.П. Вадакария, В.И. Жекулина. – Л.: Лениздат, 1974. – 88 с.
20. Баранникова, Л.И. Атлас русских говоров Среднего и Нижнего Поволжья / Л.И. Баранникова. – Саратов: Саратовский университет, 2000. – 103 с.
21. Бернштам, Т.А. Свадебный плач в обрядовой культуре восточных славян (XIX – начало XX в.) / Т.А. Бернштам // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики / отв. ред.: Т. А. Бернштам, К. В. Чистов – Ленинград: Наука, 1986. – С. 82-100.

22. Бернштам, Т.А. Плач в его отношении к жизни и смерти (восточнославянская традиция и балтские параллели) / Т.А. Бернштам // Конференция Балто-славянские этнокультурные и археологические древности. Погребальный обряд. Тезисы докладов / Отв. ред. В.В. Иванов. – М., 1985. – С. 12-14.
23. Бершадская, Т.М. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни / Т.М. Бершадская. – Л.: Музгиз, 1961. – 156 с.
24. Бикметова, Н.В. Музыкальная драматургия свадебного обряда русских селений побережья реки Самары: дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Бикметова Наталия Владимировна. – Саратов, 2010. – 176 с.
25. Буш, В.В. О современном состоянии устно-поэтического творчества в деревнях Вольского уезда / В.В. Буш // Отдельный оттиск из журнала «Учёные записки Саратовского Государственного Университета» . – Саратов, 1926. – Т.5. – Вып. 2. – С. 169-174.
26. Вершинина, Е.Б. Куендинская свадьба: Традиционный свадебный музыкальный фольклор русских села Урталага Куендинского р-на Пермского края в конце XIX – первой половине XX в.в / Е.Б. Вершинина, А.В. Черных. – Пермь: Поница, 2007. – 192 с.
27. Гераклитов, А.А. История Саратовского края в XVI – XVIII вв./ А.А. Гераклитов. Саратов: Друкаръ, 1923. – 381 с.
28. Геннеп, А. Обряды перехода: Семантическое изучение обрядов / А. Геннеп. – М.: Восточная литература РАН, 1999. – 198 с.
29. Гилярова, Н.Н. К вопросу типологии свадебных песен Рязанской Мещеры / Н.Н. Гилярова // Проблемы стиля в народной музыке: Сб. научных трудов МГК / Сост. О.В. Гордиенко. – М.: МГК, 1986. – С. 55-74.
30. Гилярова, Н.Н. О современной фольклористической терминологии в связи с анализом формульных напевов в русской народной песне / Н.Н. Гилярова // Методы музыкально-фольклористического исследования. Сб. научных трудов МГК / Сост. Т.А. Старостина. – М.: МГК, 1989. – С. 113-131.

31. Гилярова, Н.Н. Песни свадебного обряда Пензенской области (к проблеме ареальной стилистики) / Н.Н. Гилярова // Музыкаведение. – 2010. – №11. – С. 16-25.
32. Гиппиус, Е.В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья / Е.В. Гиппиус // Традиционное народное искусство и современность (вопросы типологии) / Отв. ред. М.А. Енговатова. – М., ГМПИ.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. С. 5-13.
33. Гиппиус, Е.В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий / Е.В. Гиппиус // Актуальные проблемы современной фольклористики. Сб. ст. и материалов / сост. В.Е. Гусев. – Л.: Музыка, 1980. – С. 23-36.
34. Гиппиус, Е.В. Песни Пинежья / Е.В. Гиппиус, З.В. Эвальд; Под общей ред. Е.В. Гиппиуса. – М.: Музгиз, 1937. – кн. 2. – 591 с.
35. Гиппиус, Е.В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева / Е.В. Гиппиус // Балакирев М. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / Ред. Е.В. Гиппиус. – М.: Музгиз, 1957. – С. 193-281.
36. Горюнова, З.А. Свадьба Саратовских крестьян / З.А. Горюнова / Труды Саратовского Областного Музея Краеведения. – Вып. 4. – Саратов, 1996. – 24 с.
37. Гошовский, В.Л. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению / В.Л. Гошовский. – М.: Сов. Композитор, 1971. – 304 с.
38. Гошовский, В.Л. Фольклор и кибернетика / В.Л. Гошовский // Советская музыка. – 1964. – №11. – С. 74-83.
39. Грица, С.И. Парадигматическая природа фольклора и принципы идентификации вариантов / С.И. Грица // Народная песня. Проблемы изучения / Ред. – сост. И.И. Земцовский. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 22-34.
40. Грица, С.И. Функциональный многоуровневый анализ народного творчества / С.И. Грица // Методы изучения фольклора / Отв. ред.: В.Е. Гусев. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 45-55.

41. Гура, А.В. Опыт выявления структуры севернорусского свадебного обряда: по материалам Вологодской губернии / А.В. Гура / Русский народный свадебный обряд: Исследования и материалы / Под ред. К.В. Чистова, Т.А. Бернштам. – Л.: Наука, 1978. – С. 72-88.
42. Гура, А.В. Лингвогеографические различия и общность в маргинальных зоне русского Севера: на материале свадебного обряда / А.В. Гура // Ареальные исследования в языкознании и этнографии. – Л.: Наука, 1977. – С. 233-237.
43. Дигун, Т.В. О многоголосном строении протяжных песен Северского Донца / Т.В. Дигун // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных / Отв. ред. М.А. Енговатова. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. – С. 93-102.
44. Дигун, Т. В. О типологии свадебных песен притока Дона Северского Донца / Т.В. Дигун // Музыка русской свадьбы: Проблемы регионального исследования: Тезисы докл. научно-практич. Конференции / Ред. А. Медведев. – М.: Комиссия музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР, 1987– М.: СК РСФСР, 1987. – С. 80-81.
45. Дёмина, Л.В. Музыкально-этнографический комплекс традиционной русской свадьбы Западно-Сибирского Зауралья (Тюменская область): дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Дёмина Лилия Васильевна. – Екатеринбург, 2001. – 178 с.
46. Дорохова, Е.А. Свадьба русских сёл Восточной Украины / Е.А. Дорохова // Музыкальная академия. – 1997. – №3. – С. 150-156.
47. Дорохова, Е.А. Музыкально-фольклорная традиция горюнов в контексте восточнославянской традиционной культуры / Е.А. Дорохова // Мир традиционной культуры: сб.трудов / Ред. коллегия: Л.М. Белогурова, М.А. Енговатова, И.А. Никитина. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – Вып. 174. – с. 241-274.
48. Егорова, И.Л. К проблеме семантической интерпретации фольклорного текста / И.Л. Егорова // Поэтика и семантика фольклора. Научные статьи педагогов кафедры народного пения и этномузыкологии / Ред. А.С. Ярешко. – Саратов: СГК, 2012. – С. 20-37.

49. Егорова, И.Л. Исполнительский стиль Л.А. Руслановой в контексте художественной интерпретации народных песен: дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Егорова Ирина Львовна. – Саратов, 2009. – 260 с.
50. Елатов, В.И. Ритмические основы белорусской народной музыки / В.И. Елатов. – Минск: Наука и техника, 1966. – 220 с.
51. Ерохин, Ф. Слобода Большая Екатериновка Аткарского уезда. Описание свадебного обряда русско-малорусского села» / Ф. Ерохин // Саратовские губ. ведомости. Неофиц. отделение. – 1891. – 7 апреля. – №.27. – С. 2-3; 11 апреля. – №28. – С. 2-3.
52. Енговатова, М.А. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований / М.А. Енговатова, Б.Б. Ефименкова // Мир традиционной музыкальной культуры: Сб. трудов / Ред. коллегия: Л.М. Белогурова, М.А. Енговатова, И.А. Никитина.– М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – Вып.174. – С. 6-44.
53. Енговатова, М.А. К вопросу типологии русского песенного многоголосия / М.А. Енговатова, Б.Б. Ефименкова // Мир традиционной музыкальной культуры: Сб. трудов.– М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – Вып.174. – С. 44-62.
54. Енговатова, М.А. Закамские свадебные песни со вторичной мелодико-ритмической композицией / М.В. Енговатова // Музыка русской свадьбы / проблемы регионального исследования: тезисы докладов научно-практической конференции: Смоленск, 20 – 24.05.1987 / Ред. А. Медведев. – М.: Комиссия музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР, 1987. – С. 103-107.
55. Ефименкова, Б.Б. Восточнославянская свадьба и её музыкальное наполнение: введение в проблематику / Б.Б. Ефименкова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – 62 с.
56. Ефименкова, Б.Б. Драматургия свадебной игры / Б.Б. Ефименкова // Проблемы музыкальной науки / Ред. кол.: Г. А. Орлов, Ю. Н. Тюлин, В. А. Цуккерман и др. — М.: Советский композитор, 1973. – вып. 2. – С.198 – 242.
57. Ефименкова, Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора / Б.Б. Ефименкова. – М.: Композитор, 2001. – 256 с.

58. Ефименкова, Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. Учебное пособие по курсу «Народное музыкальное творчество» / Б.Б. Ефименкова. – М.: РАМ им. Гнесиных. – М.: 1993. – 154 с.
59. Ефименкова, Б.Б. Севернорусская причеть. Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшенги (Вологодская область) / Б.Б. Ефименкова. – М.: Сов. композитор, 1980. – 392 с.
60. Захарченко, В.Г. Свадьба Обско-Иртышского междуречья: Этнографическое описание свадебных обрядов, тексты и напевы песен / В.Г. Захарченко, М.Н. Мельников / Под ред. Е.В. Гиппиуса. – М.: Сов. Композитор, 1983. – 224 с.
61. Земцовский, И.И. Мелодика календарных песен / И.И. Земцовский. – Л.: Музыка, 1975. – 224 с.
62. Земцовский, И.И. Лирика как феномен народной музыкальной культуры / И.И. Земцовский // Песенная лирика устной традиции: научные статьи и публикации / сост. и отв. ред. И.И. Земцовский. СПб.: РИИИ, 1994. – С. 9-12.
63. Земцовский, И.И. Этномузыковедческий взгляд на балто-славянскую похоронную причеть в индоевропейском контексте / И.И. Земцовский // Конференция «Балто-славянские этнокультурные и археологические древности». Погребальный обряд: Тезисы докладов / Отв. ред. В.В. Иванов – М., 1985. – С. 38-40.
64. Золотова, Т.А. Вятская свадьба / Т.А. Золотова, А.А. Иванова, И.Н. Шестакова. – Йошкар-Ола: Марийс. гос. ун-т, 2001. – 96 с.
65. Зорин, Н.В. Русский свадебный ритуал / Н.В. Зорин. – М.: Наука, 2004. – 248 с.
66. Ивлева, Л.М. Ряженье в русской традиционной культуре /Л.М. Ивлева. – СПб.: РИИИ, 1994. – 236 с.
67. Калужникова, Т.И. Традиционная свадьба как музыкально-драматическое единство / Т.И. Калужникова, В.А. Липатов // Фольклор Урала. Бытование фольклора в современности: сб. статей / Отв. ред. В.П. Кругляшова. Свердловск: [Урал. гос. ун-т], 1983. – С. 85-120.

68. Калужникова, Т.И. Причитания и песни традиционной уральской свадьбы: исследование, тексты, аудиоприложение / Издание подготовлено Т.И. Калужниковой. – Екатеринбург: Уральское изд-во, 2013. – 762 с.
69. Кастальский, А.Д. Основы народного многоголосия / А.Д. Кастальский; под ред. В.М. Беляева. – М. – Л.: Госмузиздат, 1948. – 363 с.
70. Кастальский, А.Д. Особенности народно-русской музыкальной системы / А.Д. Кастальский. – М.: Музгиз, 1961. – 91 с.
71. Квитка, К.В. Избранные труды / К.В. Квитка. – М.: Сов. композитор, 1971. – Т. I. – 383 с.
72. Кирюшина, Т. Традиционная свадьба Средней Унжи / Т. Кирюшина // Мир традиционной музыкальной культуры: Сб. трудов. Выпуск 174 / Ред. коллегия: Л.М. Белогурова, М.А. Енговатова, И.А. Никитина. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – С. 316-340.
73. Кирюшина, Т. «Дубинушка» на свадьбе / Т. Кирюшина // Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки / сост. А. Топорков. – М.: Ладомир. – С. 169-173.
74. Кравцов, Н. Русское устное народное творчество / Н. Кравцов, С. Лазутин / Учебник для филол. спец. ун-тов. – М.: Высшая школа, 1977. – 375 с.
75. Краснопольская, Т.В. Песни Заонежья в записях 1880 – 1980 годов / Т.В. Краснопольская. – Л.: Сов. композитор, 1987. – 184 с.
76. Краснопольская, Т.В. Музыкальный фольклор Пудожской свадьбы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Краснопольская Тамара Всеволодовна. – Киев, 1991. – 22 с.
77. Краснопольская, Т.В. Карельские причитания: к проблеме изучения напевов традиционной импровизации / Т.В. Краснопольская // Мир традиционной музыкальной культуры. Сб. трудов / Ред. коллегия: Л.М. Белогурова, М.А. Енговатова, И.А. Никитина. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – Вып. 174. – С. 122-139.

78. Краснопольская, Т.В. К изучению мелодики карельских свадебных причитаний / Т.В. Краснопольская // Музыка в свадебном обряде финн-угров и соседних народов / Ред. И. Рюитель. Таллин: Ээсти раамат, 1986. – С. 190-199.
79. Круглов, Ю.Г. Об импровизационном характере свадебных причитаний / Ю.Г. Круглов // Вопросы жанров русского фольклора. Сб. статей / Ред. Н.И. Кравцов. – М.: Московский гос. университет, 1972. – С. 35-58.
80. Кулапина, О.И. Ладогармоническая система русского фольклора: Методологические основания исследования / О.И. Кулапина // Поэтика и семантика фольклора. Научные статьи педагогов кафедры народного пения и этномузыкологии / Ред. А.С. Ярешко. – Саратов: Изд-во Саратовской гос. конс., 2012. – С. 37-43.
81. Кулапина, О.И. Основы ладогармонической системы русской народной музыки / О.И. Кулапина. Саратов.: Изд-во Саратовской гос. конс., 2004.– 354 с.
82. Кулаковский, Л. О русском народном многоголосии / Л. Кулаковский. – М.: Музгиз, 1951.– 112 с.
83. Лапинские мотивы: К 65-летию Виктора Аркадиевича Лапина / Ред.-сост. В.В. Виноградов, отв. ред. А. Ф. Некрылова. – СПб.: ГНИИ Институт истории искусств, 2008. – 108 с.
84. Лапин, В.А. Русские свадебные песни поморов как музыкально-этнографическая система: дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Лапин Виктор Аркадьевич. – Ленинград, 1976. – 201 с.
85. Лапин, В.А. Севернорусская групповая причеть: феномен и проблематика в этнокультурной истории народной традиции / В.А. Лапин // Рябининские чтения–2003 / Отв. ред. Т.Г. Иванова. Петрозаводск: Музей-заповедник «Киж», 2003.–С.220-253.
86. Лапин, В.А. Русскоязычная причеть Обонежья – этнокультурный феномен / В.А. Лапин // Рябининские чтения – 1995.– Петрозаводск: Музей – заповедник «Киж», 1997. – Режим доступа: <http://kizhi.karelia.ru/library/>
87. Лапин, В.А. Опыт определения музыкальных диалектов русских свадебных песен Белого моря / В.А. Лапин // Уведи меня дорога: Сб. статей памяти

- Т.А. Бернштам / Под ред. М.Е. Мазаловой, И.Ю. Винокуровой, В.А. Лапина, О.М. Фишман. – СПб: МАЭ РАН, 2010. – С. 43-54.
88. Лапин, В.А. Фольклорное двуязычие: Феномен и процесс / В.А. Лапин // Искусство устной традиции. Историческая морфология: сб. статей / Н. Ю. Альмеева [и др.]. – СПб.: РИИИ, 2002. – С. 28-38.
89. Лапин, В.А. Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области в записях 1960 – 1980 годов / В.А. Лапин. СПб.: Композитор, 2008г. – 384 с.
90. Леопольдов, А.Ф. Статистическое описание Саратовской губернии: в 2 ч. (Загл. в старой орфографии: Статистическое описание Саратовской губернии, ч. 2) / А.Ф. Леопольдов. – СПб.: Департамент внеш. торговли, 1839. – 190 с.
91. Леопольдов, А. Ф. Свадебные обряды крестьян в Саратовской губернии / А.Ф. Леопольдов // Московский телеграф. – 1830. – Ч. 36. – №23. – С. 386-403.
92. Лобкова, Г.В. Семантика интонационных средств народной песенной речи / Г.В. Лобкова // Звук в традиционной культуре: сб. науч. ст. / Сост. Н.Н. Гилярова. – М.: Научтехлитиздат, 2004. – С. 55-99.
93. Лядов, А.К. 35 песен русского народа для одного голоса с сопровождением фортепиано из собранных в 1849, 1895, 1901 и 1902 гг. И.В. Некрасовым, Ф.М. Истоминым и Ф.И. Покровским в губерниях: Владимирской, Нижегородской, Рязанской, Саратовской, Тверской, Ярославской. Для одного голоса в сопровожд. ф-п. переложил Анатолий Лядов. – СПб.: Песенная комис. Рус. географ. о-ва, 1903.– 63 с.
94. Мазель, Л.А. Анализ музыкальных произведений. Элемент музыки и методика анализа малых форм / Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1967. – 751 с.
95. Махлина, С.Т. Семиотика культуры и искусства: Словарь-справочник. Кн. 2 / С.Т. Махлина. – СПб.: Композитор, 2003. – 340 с.
96. Медушевский, В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. – М.: Музыка, 1986. – 253 с.

97. Мельгунов, Ю.Н. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные. Вып. 1 / Ю.Н. Мельгунов. – М.: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа, 1879. – 131 с.
98. Мехнецов, А.М. Свадебные песни Томского Приобья / Запись, сост., предисловие, примеч. А. Мехнецова. – Л. – М.: Сов. композитор, 1977. – 62 с.
99. Мехнецов, А.М. Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры / А.М. Мехнецов // Русская народная песня. Стиль, жанр, традиция: Сб. статей / Ред.- сост. А.М. Мехнецов. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. консерватории, 1985. – С. 5-29.
100. Минх, А.А. Свадебные, хороводные, плясовые и другие песни Полчановской волости Саратовского уезда Саратовской губернии / А.А. Минх. // Труды СУАК / Ред. коллегия: К.Х. Крейс, Г.Н. Минх, Д.И. Зайцев, И.И. Кирштейн., А.А. Прибытков. – 1911. – Вып. №28. – С. 51-70.
101. Минх, А.Н. «Жениханье» (у русских и украинцев Саратовской губернии) / А.Н. Минх. Саратов: Древности: ТИМАО, 1885. – Т. 10. – С. 206.
102. Минх, А.Н. «Обрядная курица» (на свадьбе) / Древности. ТИМАО / А.Н. Минх. – Саратов: Древности: ТИМАО, 1885. – Т. 10. – С. 211.
103. Минх, А.Н. Народные обычаи, суеверия, предрассудки и обряды крестьян Саратовской губернии». Собраны в 1861 – 1888 годах / А.Н. Минх. Репринт. воспроизведение изд. 1890 г. – Саратов: Тип. Союза печ. дела, 1910. – 153 с.
104. Минх, А.Н. Репей в народных обрядах и песнях. Свадебный обряд и хороводная песня в Саратовской губернии / А.А. Минх // Этнографическое обозрение. – 1893. – кн. 17. – №2. – С. 191-192.
105. Минх, А.Н. Саратовский сборник. Материалы для изучения Саратовской губернии. Коленская волость / А.Н. Минх. – Саратов: Тип. губ. правл., 1881. – Т. 1. – С. 65-176.
106. Минх, А.Н. Свадебные обряды крестьян с. Колено Саратовской губернии / А.Н. Минх. – Русские волости. – 1873. – №75.
107. Молчанова, Т.С. Верхнелужские свадебные плачи в причетной традиции Ленинградской области / Т.С. Молчанова // Известия Российского государст-

венного педагогического университета им. А.И. Герцена. – СПб. – 2008. – С. 235-243.

108. Морозов, И.А. Женильба добра молодца. Происхождение и типология традиционных молодёжных развлечений с символикой «свадьбы»/«женильбы»: автореф. дис. кандидата филологических наук: 10.01.09 / Морозов Игорь Алексеевич. – М., 1999. – 23 с.

109. Народные песни Ленинградской области: Старинная свадьба Сланцевского района Ленинградской области / Сост. А.М. Мехнецов, Е.И. Мельник. – Л.: Сов. композитор, 1985. – 123 с.

110. Некрасов, И.В. 50 песен русского народа для мужского хора из собранных в 1902 году в Саратовской губ. И.В. Некрасовым и Ф.И. Покровским. Положил на голоса И.В. Некрасов / И.В. Некрасов; Песенная комис. Рус. геогр. о-ва / СПб.: Сочинение литера Ж. М, 1907.– 52 с.

111. Нижегородская свадьба. Пушкинские места. Нижегородское Поволжье. Ветлужский край. Обряды, причитания, песни, приговоры / Отв. ред. М.А. Лобанов, изд. подготовили: К.Е. Корепова, М.А. Лобанов, А.Ф. Некрылова. – СПб.: КультИнформПресс, 1998. – 312 с.

112. Никольские песни, записанные в Никольском районе Вологодской области / Составление, редакция, вст. статья и комментарий М. Мазо. – М.: Сов. композитор, 1975. – 63 с.

113. Одоевский, В.Ф. Русская и так называемая общая музыка / В.Ф. Одоевский. – М.: Русский-Погодина, 1867. – №№ 11-12.

114. Оппокова, В.И. Прошлое Саратовского края / В.И. Оппокова / О-во истории, археологии и этнографии при Сарат. ун-те. – Саратов: Гублит, 1924. – 128 с.

115. Памяти Л.Л. Христисиансена (1910–1985): Сб. научных статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Л.Л. Христиансену / Ред. А.С. Ярешко. – Саратов: SGK им. Л.В. Собинова, 2005. – 364 с.

116. Памяти Л.Л. Христисиансена: Сб. статей / Ред. А.С. Ярешко. – М.: Композито», 2010.– 456 с.

117. Пашина, О.А. Календарно-песенная система лесных сёл восточной Брянщины / О.А. Пашина // Фольклор и фольклористика. Экспедиционные открытия последних лет. – СПб. – 1996. – С. 189-201.
118. Пашина, О.А. Картографирование и ареальные исследования в этномузыкологии / О.А. Пашина // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 154 / Сост. О.А. Пашина.– М.: РАМ им. Гнесиных, 1990. – С. 6-22.
119. Педагогическое речеведение. Словарь-справочник. Изд. 2-е испр. и доп. / Под ред. Т.А. Ладыженской и А.К. Михальской. – М.: Флинта, Наука, 1998. – 312 с.
120. Песни, сказки, частушки Саратовского Поволжья / сост. Т.М. Акимова, В.К. Архангельская. – Саратов: Приволжское книжное изд., 1969. – 345 с.
121. Песни и сказки пушкинских мест. Фольклор Горьковской области / Изд. подгот. В. И. Еремина, М. А. Лобанов, В. Н. Морохин. – Л.: Наука, 1979. – вып. 1.– 256 с.
122. Песни Ольги Ковалёвой / Предисл. А. В. Рудневой. – М.: Сов. композитор, 1971. – 150 с.
123. Попова, Т. Основы народной музыки / Т. Попова. – М.: Музыка, 1977.– 224 с.
124. Полозова, И.В. Проблемы контаминации богослужебного пения и народно – песенной культуры в литургической практике старообрядцев поморского согласия (на примере саратовской и западно-сибирской региональной традиции) / И.В. Полозова // Народно-певческая культура: региональные традиции, проблемы изучения, пути развития: Материалы междунар. научно-практич. конф., посвящённой 125-летию со дня рождения П.Н. Бигдаш-Богдашева (12 – 14 марта 2002 года). – Тамбов: Тамб. ун-т, 2002. – С. 147-152.
125. Полозова, И.В. Система старообрядческого образования XIX в. В Саратовской губернии / И.В. Полозова // Вопросы музыкознания и музыкального образования: Сб. статей / под общ. ред. О. А. Киселевой. – Новокузнецк: КузГПА, 2007. – С. 26-45.

126. Полозов, С.П. История старообрядчества Хвалынского района Саратовской области / С.П. Полозов // 13 Международная конференция молодых учёных «Человек, природа. Общество. Актуальные проблемы» 26 – 30.12.2002 / Предс. ред. коллегии И.В. Мурин.– СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002. – С. 498.
127. Пропп, В. Жанровый состав русского фольклора / В. Пропп // Русская литература. – Л., 1964. – №4. – С. 55-76.
128. Под ракитю зелёной / Ред.-сост. Л.Л. Христиансен. – Саратов: Областной дом народного творчества, 1971. – 42 с.
129. Пушкина, С. Приокские народные песни / С. Пушкина, В. Григоренко. – М.: Сов. композитор, 1970. – 260 с.
130. Пьянкова, С.В. Напевы-формулы русской свадьбы / С.В. Пьянкова // Славянский музыкальный фольклор: статьи и материалы / Ред.-сост. И.И. Земцовский. – М.: Музыка, 1972. – С. 205-226.
131. Пьянкова, С.В. Свадебные песни родины Глинки (из коллекции фольклориста) / С.В. Пьянкова. – М.: Сов. композитор, 1977. – 35 с.
132. Разлилась Волга широко. Песни из репертуара О.В. Ковалёвой: к 125-ю со дня рождения певицы / Сост. П.А. Сорокин. – Саратов: Министерство культуры Саратовской области, Саратовский областной центр народного творчества, 2006. – 51 с.
133. Резниченко, Е.Б. Поморские «свадебные стихи», как особый вид северной причеты / Е.Б. Резниченко // Мир традиционной культуры: сб. трудов / Ред. коллегия: Л.М. Белогурова, М.А. Енговатова, И.А. Никитина. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – Вып. 174.– С. 302-315.
134. Резниченко, Е.Б. Поморская свадебная причеть: перспективы ареального исследования / Е.Б. Резниченко // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной научной конференции / Редакционная коллегия: Ю. В. Артамонова, Л. М. Белогурова, М. А. Енговатова, Н. В. Заболотная, И. А. Никитина.– М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – С .199-205.

135. Резниченко, Е.Б. Свадебная причеть Восточного Поморья: «локальное» и «уникальное» / Е.Б. Резниченко // Уведи меня, дорога: сб. статей памяти Т. А. Бернштам / Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН / Ред. Н.Е. Мазалова и др. – Санкт-Петербург: МАЭ, 2010. – С. 43-54.
136. Резниченко, Е.Б. Поморская свадебная причеть: из истории изучения / Е.Б. Резниченко // Отечественная этномузыкалогия: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Международной науч. конф., 30 сентября – 3 октября 2010 г. / Науч. ред. Г. В. Лобкова. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2011. – Т. 1. – С. 204-214.
137. Резниченко, Е.Б. Некоторые вопросы интонирования севернорусской причети / Е.Б. Резниченко // Фольклорный текст: функция и структура. Сб. трудов. Вып. 121 / Отв. ред. и сост. М.А. Енговатова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1992. Вып.12.– С. 116-128.
138. Римский-Корсаков, Н.А. Сто русских народных песен для голоса с фортепиано / Под общей ред. М. Иорданского. – М. – Л.: Музгиз, 1951. – 184 с.
139. Рубцов, Ф. Смысловое значение кадансов в календарных напевах / Ф. Рубцов // Статьи по музыкальному фольклору / Ред. Н.Л. Котикова. – М. – Л.: Сов. композитор, 1973. – С. 82-104.
140. Рубцов, Ф. Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях / Ф. Рубцов // Статьи по музыкальному фольклору / Ред. Н.Л. Котикова. – М. – Л.: Сов. композитор, 1973. – С. 105-145.
141. Рудиченко, Т.С. Припевки-тирады в донской свадьбе (к изучению универсалий фольклора) / Т.С. Рудиченко // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Северного Кавказа за 2005: Материалы Северокавказской науч. конф. «Дикаревские чтения» / сост., науч. ред. М.В. Семенов. – Краснодар: Мир Кубани, 2006. – С. 220-230.
142. Рудиченко, Т.С. Особенности свадебного ритуала казачьих поселений юга Донецкого округа (по экспедиционным материалам) / Т.С. Рудиченко // Итоги

фольклорно-этнографических исследований этнических культур Кубани за 1999 г. «Дикаревские чтения» / сост., науч. ред. М.В. Семенцов.– Краснодар: ГУП «Кубанькино», 2000. – С. 91-95.

143. Руднева, А.В. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора / А.В. Руднева. – М.: Сов. композитор, 1990. – 224 с.

144. Руднева, А.В. Ритмика стиха и напева в русской народной песне / А.В. Руднева. – София: Известия Института музыки Болгарской АН, 1969. – С. 303-334.

145. Русская свадьба Карельского Поморья (в сёлах Колежме и Нюхче) / Под общ. ред. Е.В. Гиппиуса. – Петрозаводск: Карелия, 1980. – 222 с.

146. Русская свадьба: в 2-х т. / Под ред. А.С. Каргина; сост. А.В. Кулагина, А.Н. Иванов. – М.: ГРЦРФ, 2000. – Т. 1. – 512 с.

147. Русская свадьба: в 2-х т / Под ред. А.С. Каргина; сост. А.В. Кулагина, А.Н. Иванов. – М.: ГРЦРФ, 2001. – Т. 2 – 504 с.

148. Русские народные песни Подмосковья: собранные народным певцом-умельцем П.Г. Ярковым с 1890 по 1930г. Музыкальные записи от русского народного хора П.Г. Яркова А.В.Рудневой / Ред. и предисл. Е.В. Гиппиуса. – М. – Л.: Музгиз, 1951. – 143 с.

149. Савельева, Н.М. Региональная строфика русских народных песен. Полиструктурные формы в свадебных песнях Оренбургской области / Н.М. Савельева // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: Сб. научных трудов: Вып. 6: «Русский фольклор в инокультурном окружении» / Ред. А.С. Каргин. – М.: ГРЦРФ, 1995. – С. 132-140.

150. Сборник статистических сведений по Саратовской губернии. Волжский уезд. Издание Саратовского губернского земства / Саратов: Паровая скоропечатная Губернского Правления, 1892. – Т. VII, ч.2. – 201 с.

151. Сборник статистических сведений по Саратовской губернии. Т.V: Хвалынский уезд / Саратов: Паровая скоропечатная Губернского Правления, 1886. – Ч. 1-2. –198 с.

152. Свадебные песни Томского Приобья: Народные песни, записанные в Томской области / Зап., [нотация], сост., предисл., примеч. А. Мехнецова. – Л.-М.: Сов. композитор, 1977. – 64 с.
153. Сергеев, А.В. Первые поселенцы Базарно-Карабулакского района / А.В. Сергеев // За победу коммунизма. – 1978. – 14 окт. – 4 с.
154. Серов, А.Н. О великорусской песне и особенностях её музыкального склада. Беседа в Москве 11 апр. 1868 г. / А.Н. Серов. / [Предисл.: С. Юрьев] – М.: тип. А.И. Мамонтова, ценз., 1868. №19-20.
155. Соколов, М.Е. Великорусские свадебные песни и причитания, записанные в Саратовской губернии / М.Е. Соколов. – Саратов: Типография Губернского Земства, 1898. – 97 с.
156. Соколов, М.Е. Великорусские свадебные песни, записанные в Саратовской губернии / М.Е. Соколов // Труды СУАК, 1912. – Вып. №29. – С. 129-147.
157. Соколов Н.С. Раскол в Саратовском крае. Опыт исследования по неизданным материалам. Поповщина до пятидесятих годов настоящего столетия / М.Е. Соколов. – Саратов: Типография П.П. Штерцера и К, 1888. – Т.1. – 509 с.
158. Сокальский, П.П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в её строении мелодическом и ритмическом и отличия её основ современной и гармонической музыки / П.П. Сокальский. – Kharkov: Тип. А. Darre1888. – 412 с.
159. Сухов, П.М. Несколько данных по народному календарю и о свадебных обычаях крестьян Саратовской губернии» / П.М. Сухов // Этнографическое обозрение. – 1892. – №№2-3.
160. Сысоева, Г.Я. Свадебные песни Верхнемамонского района Воронежской области / сост. и авт. ст. Г.Я. Сысоева, Т.Ф. Пухова. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 1999. – 125 с.
161. Тищенко, Т.В. Традиционная свадьба Смоленщины: адаптация в современности: автореф. дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Тищенко Татьяна Владимировна. – Ростов – на Дону, 2005. – 24 с.
162. Тихонов, И.А. Старинная свадьба / И.А. Тихонов. – Саратов: Издание Панина С.М., 1913. – 37 с.

163. Теплова, И.Б. Свадебные песни Северо-Западных областей России: автореф. дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Теплова Ирина Борисовна. – СПб., 1993. – 24 с.
164. Терещенко, А.В. Быт русского народа. Ч. 2: «Свадьба в Саратовской губернии» / А.В. Терещенко. – СПб, 1848. – С. 288-372.
165. Терещенко, А.В. История культуры русского народа / А.В. Терещенко. – М.: Эксмо, 2007. – 556 с.
166. Терёхина, Н. Об одном музыкально-ритмическом типе напевов традиционных русских свадебных песен / Н. Терёхина // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири . – М.: Комиссия музыковедения и фольклора СК РСФСР, 1979. – С. 36-37.
167. Торопецкие песни: Песни родины Мусоргского / Запись, сост. и коммент. И.И.Земцовского. – Л.: Музыка, 1967. – 140 с.
168. Традиционный фольклор Новгородской области (по записям 1963 – 1976 гг.). Песни. Причитания / Изд. подготовили: В.И. Жекулина, В.В. Коргузалов, М.А. Лобанов В.В., Митрофанова. – Л.: Наука, 1979. – 352 с.
169. Традиционная культура Гороховецкого края: В 2-х томах. Т.1: Экспедиционные, архивные, аналитические материалы / сост. В.Е. Добровольская, А.С. Каргин. – М.: ГРЦРФ, 2004. – 368 с.
170. Традиционная культура Гороховецкого края: В 2-х томах. Т.2: Экспедиционные, архивные, аналитические материалы / сост. А.Н.Иванов, А.С. Каргин. – М.: ГРЦРФ, 2004. – 630 с.
171. Трамбицкий, В.Н. Гармония русской песни [текст]: исследование / В.Н. Трамбицкий. – М.: Сов. композитор, 1981. – 222 с.
172. Традиционный фольклор Владимирской деревни (в записях 1963 – 1969 гг.) / Отв. ред. Э.В. Померанцева. – М.: Наука, 1972. – 214 с.
173. Тюлин, Ю.Н. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке // Очерки по теоретическому музыкознанию / Ю.Н. Тюлин. – Л.: Музгиз, 1959. – С. 3-19.

174. Угличские народные песни / Сост. – ред. И. Земцовский. – Л. – М.: Сов.композитор, 1974. – 224 с.
175. Урсегова Н.А. Свадебная причетно-песенная традиция русских старожилов Сибири: дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Урсегова Наталья Александровна. – Новосибирск, 2000. – 222 с.
176. Фольклор Саратовской области: Книга 1 / Сост. Т.М. Акимова, ред. А.Ф. Скафтымова. – Саратов: Саратовское областное издательство, 1946. – 536 с.
177. Фомина, З.В. Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов / З.В. Фомина. – Саратов: СГК, 2011. – 208 с.
178. Хапилин, К. Город Хвалынский / К. Хапилин // Звезда. – 22.07.2000. – С. 3.
179. Харитонов В.И. Типология восточнославянской причеты / В.И. Харитонов // Конференция «Балто-славянские этнокультурные и археологические древности»: Тезисы докладов / Отв. ред. В.В. Иванов. – М., 1985. – С. 125-129.
180. Хачаянц, А.Г. Рукописные собрания иргизских монастырей: опыт реконструкции / А.Г. Хачаянц. – Рукопись. – 21 с.
181. Холопов, Ю.Н. Модальная гармония. Модальность как тип гармонической структуры / Ю.Н. Холопов // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур.– Ташкент: Изд-во лит-ры и искусства им. Г. Гуляма, 1982. – С. 16-31.
182. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие / В.Н. Холопова. – СПб.: Лань. 2001. – 496 с.
183. Христиансен, Л.Л. Ладовая интонационность русской народной песни: исследование / Л.Л. Христиансен. – М.: Сов. композитор, 1976. – 390 с.
184. Христиансен, Л.Л. Избранные статьи по фольклору (к столетию со дня рождения): Сборник статей / Л.Л. Христиансен; ред.-сост. А.С. Ярешко. – Саратов: СГК, 2010. – 232 с.
185. Чистов, К.В. Современные проблемы изучения причитаний восточных славян / К.В. Чистов // Конференция «Балто-славянские этнокультурные и археологические древности»: Погребальный обряд: Тезисы докладов / В.В. Иванов. – М., 1985. – С. 129.

186. Чернобаева, О.В. Напевы-формулы в системе музыкально-обрядового комплекса орловской свадьбы: типологическая систематизация напевов / О.В. Чернобаева // Известия Самарского научного центра РАН, – 2011. – Т. 13 (40), №2. – С. 494-500.
187. Чернобаева, О.В. Традиционный свадебный обряд Орловской области: музыкально-этнографический аспект: автореф кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Чернобаева Оксана Вячеславовна. – Саратов, 2013. – 26 с.
188. Шишкина, Е.М. Музыка свадьбы нижнего Поволжья: дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Шишкина Елена Михайловна. – М., 1989. – 199 с.
189. Шишкина, Е.М. Русские свадебные песни и причитания Волго-Ахтубинской поймы (Астраханская область) / Е.М. Шишкина // Традиционная музыка Нижнего Поволжья: вып. 1. – Астрахань: Государственный фольклорный центр «Астраханская песня», 2003. – 244 с.
190. Шейн, П.В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях и т.п. Саратовская свадьба. Т.1, вып.1 и 2 / П.В. Шейн. – СПб, 1900. – С. 742-750.
191. Штокмар, М.П. Исследования в области русского народного стихосложения / М.П. Штокмар. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1952. – 421 с.
192. Щуров, В.М. Основные особенности южнорусской народной музыкальной культуры: дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Щуров Вячеслав Михайлович. – М., 1974. – 203 с.
193. Щуров, В.М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве / В.М. Щуров // Музыкальная фольклористика. – вып.3. –1986. – С. 11-47.
194. Щуров, В.М. Южнорусская песенная традиция: Исследование / В.М. Щуров. – М.: Сов. композитор, 1987. – 320 с.
195. Щуров, В.М. Стилиевые основы русской народной музыки / В.М. Щуров. – М.: МГК, 1998. – 464с.
196. Щуров, В.М. Жанры русского музыкального фольклора: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. В 2-х ч. Ч.2: Народные песни и инструментальная музыка в образцах / В.М. Щуров. – М.: Музыка, 2007. – 656 с.

197. Щуров, В.М. Некоторые закономерности образования песенных вариантов в русском свадебном обряде (с учётом ритмической и композиционной взаимосвязи стиха и напева) / В.М. Щуров // Памяти Л.Л. Христисиансена: Сб. статей / Ред. А.С. Ярешко. – М.: Композитор, 2010. – С. 130-149.
198. Эвальд, З.В. Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья / З.В. Эвальд // Советская этнография. – 1934. – №5. – С. 17-34.
199. Юсфин, А.Г. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки / А.Г. Юсфин // Проблемы лада: сб. статей / Ред. Е. Гордеева.– М.: Музыка, 1972. – С. 113-150.
200. Языков, Д. Изыскание о старинных свадебных обрядах у русских / Д. Языков / Библиотека для чтения, 1834. Т.6. – С. 9-10.
201. Ярешко, А.С. Морфология фольклорных жанров: музыкально- семиотический аспект / А.С. Ярешко // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: сб. ст. / гл. ред. Л.В. Савина. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2006. – Ч.2. – С. 48-56.
202. Ярешко, А.С. Симбиоз традиции и инноваций в музыкальном фольклоре Нижнего Поволжья / А.С. Ярешко // Поэтика и семантика фольклора. Научные статьи педагогов кафедры народного пения и этномузыкологии / Ред. А.С. Ярешко. – Саратов: СГК, 2012. – С. 43-56.
203. Ярешко А.С. Поэтика музыкального фольклора: концепция смысла / А.С. Ярешко // Поэтика и семантика фольклора. Научные статьи педагогов кафедры народного пения и этномузыкологии / Ред. А.С. Ярешко. – Саратов: СГК, 2012. – С. 5-20.
204. Я по берегу похаживала / Русские народные песни Саратовской области / сост. Л.Л. Христиансен. – Саратов: Областной дом народного творчества, 1971. – 76 с.
205. Aarne, A. Vergleichende Märchenforschungen. Das Märchen vom Zauberring. – Mémoires de la Société Finno-Ougrienne, XXV. – 1908. – S. 1-82.
206. Koller, O. Die beste Methode Volks und volksmassige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit exikalischen zu ordnen //

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. – Leipzig, 1903. – Jg. IV. – H. I. – S. 4.

207. Krohn, K. Die folkloristische Arbeitsmethode. Begründet von Julius Krohn und weitergeführt von nordischen Forschern. Instituttet for sammenlignende Kulturforskning. Serie B: Skrifter V. – Oslo, 1926. – 167 p.

208. Crawley, E. The Mystic Rose. – L., 1903. – 511 s.

209. Wiora, W. Ergebnisse und Aufgaben Vergleichender Musikforschung. – Darmstadt, 1975. – 108 s.

Рукописный архив лаборатории им. Л.Л. Христиансена кафедры народного пения и этномузыкологии (КНПиЭ):

210. Богданова, Н.В. Народные песни Базарно-Карабулакского района Саратовской области / Н.В. Богданова. – Саратов, 1970. – 82 с.

211. Варакса, Е.В. Русские народные песни Хвалынского района Саратовской области / Е.В. Варакса. – Саратов, 1982. – 144 с.

212. Григорьева, Ю.Т. Народные песни с. Поповка Хвалынского р-на Саратовской области / Ю.Т. Григорьева. – Саратов, 2013. – 157 с.

213. Данилова, З.Ф. Народные песни Саратовской области / З.Ф. Данилова. – Саратов, 1988. – 127 с.

214. Закатова, Н.А. Материалы из личного архива по с. Апалиха Хвалынского района Саратовской области.

215. Запорожец, Л.В. Народные песни Саратовской области / Л.В. Запорожец. Саратов, 2009. – 243 с.

216. Зозуля, А.С. Народные песни Саратовской области / А.С. Зозуля. – Саратов, 2003. – 197 с.

217. Зюзько, Н.П. Русские народные песни с. Журавка Ямпольского района Сумской области; с. Вокатное Хвалынского района, с. Усть-Щербидино Романовского района, с. Каменка Красноармейского района Саратовской области / Н.П. Зюзько. – Саратов, 1974. – 60 с.

218. Кавыга, Т.В. Народные песни Базарно-Карабулакского района Саратовской области / Т.В. Кавыга. – Саратов, 1999. – 217 с.

219. Матюшкина, Н.Е. Народные песни Саратовской области / Н.Е. Матюшкина. – Саратов, 2006. – 213 с.
220. Нахов, Е. Народные песни Вольского района Саратовской области / Е. Нахов. – Саратов, 1970. – Том 1. – 80 с.
221. Папекянц, М.А. Народные песни Саратовской области / М.А. Папекянц. – Саратов, 1979. – 116 с.
222. Писарев, Е.С. Народные песни Саратовской области / Е.С. Писарев. – Саратов, 1991. – 140 с.
223. Попов, А.М. Народные песни Хвалынского и Петровского районов Саратовской области / А.М. Попов. – Саратов, 1981. – 80 с.
224. Тарасова, С.Ю. Народные песни Саратовской области: Лысогорский, Новобураский, Саратовский, Базарно-Карабулакский районы / С.Ю. Тарасова. – Саратов, 1994. – 294 с.
225. Тараканова, М.В. Народные песни Саратовской области. материалы по с. Сосновая Маза и д. Елховка Хвалынского района / М.В. Тараканова. – Саратов, 2002. – 226 с.
226. Тиванова, О.Н. Народные песни Саратовской области / О.Н. Тиванова. – Саратов, 2000. – 219 с.
227. Урова, Т.Ю. Народные песни Базарно-Карабулакского района Саратовской области / Т.Ю. Урова. – Саратов, 2010. – 200 с.
228. Хованова, А.М. Народные песни Саратовской области / А.М. Хованова. – Саратов, 1982. – 149 с.
229. Чуракова, В.Г. Народные песни Хвалынского района Саратовской области / В.Г. Чуракова. – Саратов, 1991. – 121 с.
230. Шпигунов, С.Г. Народные песни Саратовской области / С.Г. Шпигунов. – Саратов, 1983. – 141 с.