

УДК 78

НАПЕВЫ-ФОРМУЛЫ В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНО-ОБРЯДОВОГО КОМПЛЕКСА ОРЛОВСКОЙ СВАДЬБЫ: ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМАТИЗАЦИЯ НАПЕВОВ

© 2011 О.В. Чернобаева

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова

Статья поступила в редакцию 13.12.2010

Данная статья посвящена рассмотрению формульных напевов орловской свадьбы, которые в свою очередь координируются с музыкальным кодом в контексте изучения свадебного ритуала как фольклорно-этнографического целого. В статье комплексно раскрывается круг проблем, связанных с выявлением функциональной значимости напевов-формул в системе обряда и типологической систематикой структурирующих напев элементов: ритма, лада, мелодики.

Ключевые слова: свадебный обряд, музыкальный код, напев-формула, функциональность, типологическая систематизация напевов.

Рассмотрение музыкального кода как части языковой системы «фольклорно-этнографического текста» ритуала, все элементы которого несут функциональную нагрузку, является одной из ключевых проблем, стоящих перед этномузыковедами при изучении свадебного обряда. Первая попытка комплексного решения этого вопроса была предпринята Б.Б.Ефименковой в книге «Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение»¹. Именно Б.Б.Ефименкова впервые в этномузыкознании включила музыкально-обрядовый фольклор в систему семиотических средств ритуала, рассматривая свадебные песни и причитания как один из его языков.

Практически все действия в свадебном ритуале сопровождаются песнями. Песенный код обряда включает в себя два знаковых (в семиотическом понимании) элемента – музыкальный и поэтический. Эти элементы принадлежат различным языковым системам и обладают своими особенностями в выражении основной смысловой направленности ритуала. По мнению ряда ученых, в иерархии словесного и музыкального компонентов свадебного фольклора более значимую позицию занимают напевы. Связано это, прежде всего с тем, что напевов в обряде гораздо меньше, чем текстов, так как часть из них – политекстовые (термин Е.В.Гиппиуса). «Именно напевы... являются главными носителями обрядовой функции, ее знаком... Поэтические же тексты конкретизируют эту функцию применительно к той или иной обрядовой ситуа-

ции»². Отсюда предельная емкость («формульность») обрядовых напевов, возможность исполнения на один напев нескольких различных по содержанию текстов.

Впервые термин напев-формула был введен в музыкальную фольклористику Е.В.Гиппиусом и З.В.Эвальд. Это название Эвальд закрепляет за мелодиями, выполнявшими на ранних этапах развития фольклора особую функцию. Исследователь полагает, что «...формулообразность напева, вероятнее всего, обусловлена приписывавшейся ему магической действительностью, в целях которой он, как всякая формула заговора, должен был сохраниться неизменным»³. Е.В.Гиппиус объясняет формульность так: «Напев – застывшая в известных пределах формула. Эта формула напева представляет чеканный пластический музыкальный образ, вполне самостоятельный... поскольку основным свойством музыки, находящейся в сфере «общественного потребления», является непрерывная изменчивость – подобная кристаллизация может быть объяснена только как следствие магической функции»⁴. Впоследствии рассмотрением типовых формульных напевов на фольклорно-песенном материале различных жанров занималась С.В.Пьянкова⁵, Ф.А.Рубцов⁶, З.Я.Можейко⁷, Н.Н.Гилярова⁸. Итак, по

² Там же. – С. 15.

³ Эвальд З.В. Социальное переосмысление живых песен Белорусского полесья // Песни Белорусского Полесья. – М.: 1979. – С. 31.

⁴ Гиппиус Е.В., Эвальд З.В. Песни Пинежья. – М.: 1937.

⁵ Пьянкова С.В. Напевы-формулы русской свадьбы // Славянский музыкальный фольклор: Статьи и материалы. – М.: 1979. – С. 205 – 226.

⁶ Рубцов Ф.А. Основы ладового строения русских народных песен. – Л.: 1964.

⁷ Можейко З.Я. Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологичес. исслед. – Минск: 1985.

⁸ Чернобаева Оксана Вячеславовна, старший преподаватель кафедры народного хорового пения Орловского государственного института искусств и культуры, аспирантка кафедры народного пения и этномузыкологии. E-mail: oksanajv@mail.ru

¹ Ефименкова Б.Б. Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение: Введ. в проблематику. – М.: 2008.

мнению ученых, формульный напев – основной носитель обрядовой функции музыкального фольклорного текста, который в свою очередь координируется с музыкальным кодом в контексте рассмотрения свадебного ритуала как фольклорно-этнографического целого.

В данной статье в качестве главной задачи автор выдвигает решение следующих вопросов, способствующих «расшифровке» музыкального кода орловской свадьбы. Для этого: необходимо рассмотреть функции напевов-формул в системе музыкально-обрядового комплекса; осуществить типологическую систематизацию напевов с выявлением константных черт на уровне ритмического склада песен, ладовой организации, мелодики, несущих дополнительную семантическую нагрузку в обряде. Основой музыкального кода свадебной обрядности региона являются формульные напевы, своеобразные мелодические архетипы, маркирующие звуковое пространство обрядового периода. Таких напевов в орловской свадьбе нами выявлено шесть. Каждую группу политекстовых напевов мы проанализировали с точки зрения формы их поэтических текстов, слоговой музыкально-ритмической формы (СМРФ) и звуковысотного строения, включающего лад и мелодическую композицию. Проведенный анализ позволил осуществить систематизацию напевов, их ритмических и мелодических типов.

Первый формульный напев «Сидела Светочка за столом», аккумулирующий вокруг себя шесть сходных по функциям поэтических текстов, выступает в обряде музыкальным символом общины невесты. «Высказывание» общины невесты посредством данного напева происходило в самые ответственные для невесты этапы свадебного обряда. А именно, песни с текстами «Сидела Светочка за столом» и «Села Татьяна за стол» исполнялись утром свадебного дня в ожидании приезда жениха. В момент приезда свадебного поезда в дом невесты звучал этот же напев с поэтическим текстом «Ой, сенцы, сенцы». В дальнейшем актуализация высказывания общины невесты происходила при выкупе невесты – исполнялся текст «Ой, темно, темно на дворе». В последний раз данный напев с текстом «Выехала Татьяна со двора» звучал перед отъездом свадебного поезда из дома невесты в церковь. Таким образом, формульный напев I типа маркирует все узловые моменты, связанные с поворотными для невесты ситуациями – ожидание жениха, приезд

свадебного поезда, выкуп, отъезд из дома в церковь.



Рис. 1. (Нотный пример №1) «Сидела Светочка за столом», записана в с. Горбуновка Дмитровского района Орловской области

Песенные тексты I типа принадлежат к классу цезурированных форм, опирающихся на ритмический тип со стихом 5+3, 6+3 и 7+3. Необходимо отметить, что во всей группе напевов мобильными параметрами обладает первый сегмент стиха (от 5 до 7 слоговых групп), в то время как второй остается стабильным на протяжении всей формы и включает в себя три слоговые группы:



Рис. 2. Слоговая музыкально-ритмическая формула песни «Сидела Светочка за столом»

С точки зрения строфического строения все тексты представляют собой двухстрочную композицию с межстрофным сцеплением поэтических строк, где буквенная формула соотноше-

8 Гилярова Н.Н. О современной фольклористической терминологии в связи с анализом формульных напевов в русской народной песне // Методы музыкально-фольклористического исследования: Сб. научных трудов Московской консерватории. – М.: 1989. – С. 126 – 129.

ния стиха и напева выглядит следующим образом: 1) $\frac{A+B}{A+B}$ 2) $\frac{A+B}{B+B}$ 9.

В ладовом отношении все напевы функционируют в амбитусе мажорного тетра хорда с захватом VI и VII низкой ступеней звукоряда. Пониженная VII ступень в сочетании с больше-терцовым тоном придает целотоновую окраску развивающемуся напеву, что создает впечатление звучания песен в объеме увеличенной кварты. Однако при выявлении ладовых опорных тонов, мы обнаруживаем в данных песенных образцах секундную переменность устоев с финалисом на II ступени лада, где VI ступень является субквартой к завершающему тону. Обращает на себя внимание ладовая организация кадансовых окончаний этой группы напевов. При детальном анализе нами были выявлены два типа кадансирования: 1 тип – диатонический, который характеризуется обрамлением созвучий I, II, III, VI ступеней лада в различных комбинациях финального устоя – II ступени. 2 тип – целотоновый. Этот вид каданса отражает прежде всего вертикальную сторону лада и характеризуется ярко выраженными «гроздьями» секунд в амбитусе тритона. В данном виде каданса целотоновость возникает за счет повышения IV ступени лада, которая в координации с I ступенью и создает целотоновый колористический эффект.

Мелодическая композиция анализируемых песен складывается из множества вариантных повторений попевки на больше-терцовой основе с опорой на основной тон в амбитусе кварты. *Формульному напеву второго типа «Пыль, пыль по дорожке»* свойственна прежде всего полифункциональность:



Рис. 3. (Нотный пример №2) «Пыль, пыль по дорожке», записана в с. Черемошны Мценского района Орловской области

⁹Буквы, расположенные наверху обозначают структуру музыкальной строфы, а буквы снизу – строение поэтической строфы каждой схемы.

Данная песенная формула «обслуживает» четыре поэтических текста, исполнявшихся в пути следования свадебного поезда в дом невесты, являясь лейтмотивом партии жениха и два текста, звучавших на девичнике, репрезентирующих линию невесты. Примечательно, что один из текстов, исполнявшихся на девичнике, реализовывает обрядовый акт раздачи невестой подругам даров («Пчелы выются над ульями»), а другой («На Дунай, на речонке») – исполняется за столом с одновременным плачем невесты, и, по сути, по своему поэтическому содержанию относится к песням прощального цикла.

Второй формульный напев по своим свойствам ритмоорганизации также принадлежит к цезурированным формам. Наиболее устойчиво здесь функционирует ритмический тип со стихом 6+6+6, 7+7+7 и 8+8+8. Причем количественному варьированию ритмических долей подвержены как первый, так и второй стиховые сегменты. Важным организующим началом здесь выступает напев.

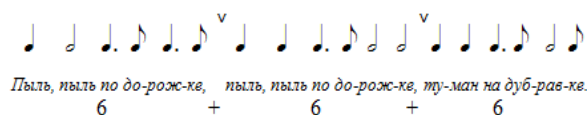


Рис. 4. Слоговая музыкально-ритмическая формула песни «Пыль, пыль по дорожке»

На композиционном уровне данный напев-формула отличается от первого трехчастной формой, где наиболее типичным является следующее соотношение мелодии и текста –

$$\frac{A+B+B_1}{A+A+B}$$

В плане звуковысотного облика напева II типа существенно следующее. Как и в первом случае, звукоряд песен представляет собой мажорный тетра хорд, где целотоновую окраску напеву придает VII пониженная ступень. Однако в данном случае опорный устой один – на I ступени лада и появляющаяся эпизодически в кадансовых участках напева V ступень выполняет роль субкварты к основному тону. С точки зрения интонационно-мелодического склада характерным для всей группы напевов является мелодический оборот с последовательной сменой I-V-VII низкой –I ступеней в нижнем голосе напева. При этом верхняя вокальная линия представляет собой также инвариантную мелодическую ячейку замкнутого типа – I-III-II-I ступени.

Третий напев «Не стой верба» монофункционален и оформляет в обряде действия рода жениха. Данную группу напева составляют три поэтических текста, среди которых «Не стой верба» (второй вариант) и «Светит месяц»,

исполнявшиеся в пути следования свадебного поезда в дом невесты:



Рис. 5. (Нотный пример №3) «Не стой верба», записана в с. Горбуновка Дмитровского района Орловской области

Третья группа формульного напева была нами выявлена прежде всего по цезурированному типу ритмической организации со стихом 4+4:

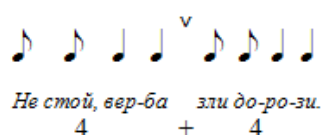


Рис. 6. Словая музыкально-ритмическая формула песни «Не стой верба»

В композиционном отношении музыкально-поэтической строфы также прослеживается единое строение. Во всех песенных примерах четырехчастная композиция складывается из двойного повтора первой стиховой строки, с внутренним членением за счет асемантического припева «Раным-раны, ранюшок», который в свою очередь также дробится на два сегмента, но уже разделяемые смысловыми строками песни. Буквенная формула выглядит так:

$$\frac{A + B + A_1 + B}{A + П + A + П_1}$$

Общим стержневым моментом для этой группы напевов является развитие мелодики в объеме квинты с эпизодическим включением VII низкой ступени с квартовой переменностью устоев, где IV ступень лада является финальным тоном музыкального развития. Вариантность же напева проявляется на уровне ладового наклонения. Так, напевы с текстом «Не стой верба», «Светит месяц» разворачиваются в амбигусе минорного пентакорда, а песня с текстом «Не стой верба» (второй вариант) имеет мажорное наклонение. Таким образом, в данной группе политекстовых напевов главным объединяющим фактором является типовое композиционное строение музыкально-поэтической строфы, координирующееся с типовой слоговой музыкально-ритмической формулой стиха, а

также амбигус звучания напева с квартовой переменностью устоев.

Свою специфику с точки зрения музыкального оформления в орловской свадебной традиции имеет ритуал величания молодых и всех гостей на свадьбе. Музыкальное ядро свадебных величальных песен образуют три типовых политекстовых напева. Из двадцати двух исследуемых песенных образцов данной жанровой разновидности, напевы-формулы представляют собой десять песен. Функциональная направленность всех величальных песен в обряде заключается в закреплении нового статуса всех участников ритуала. Необходимо отметить, что четкой персонификации формульные напевы величальных песен не имеют и поэтому говорить о дополнительной семантической нагрузке какого-либо из напевов не приходится. *Формула четвертого типа включает песни «Там во Питере, во том городе», «У нас во садику», «Как на горке дубок», «В нас на горке, на горюшке», «У нас в саду, во садику»:*



Рис. 7. (Нотный пример №4) «Там во Питере, во том городе», записана в с. Репнино Болховского района Орловской области

Несмотря на различие в содержании песен (холостому парню, замужней паре, жениху), все же налицо общие черты, позволяющие объединить эти песенные тексты в одну группу. Так, строфическое строение представляет собой четырехстрочную композицию в форме варьированного повторения одной музыкальной фразы на протяжении всей строфы и, следовательно, на протяжении всей песни. Здесь формообразующие функции принимает на себя пропеваемый стих. Причем, музыкально-поэтическая строфа складывается из двух строчек текста песни и двух строчек припева, которые целесообразно называть двойным припевом, так как они равны по величине двум строчкам стиха.

Формула: $\frac{A(a + a_1) + A_1(a_2 + a_3)}{A + B + П + П_1}$. Музыкаль-

но-ритмическая форма напева представляет собой мерно-цезурированный силлабический стих с элементами тонического акцентирования внутри строки. Количество слогов в стихе мо-

жет изменяться как в сторону увеличения, так и в сторону уменьшения от некой средней нормы, в частности, девятислоговой строки:

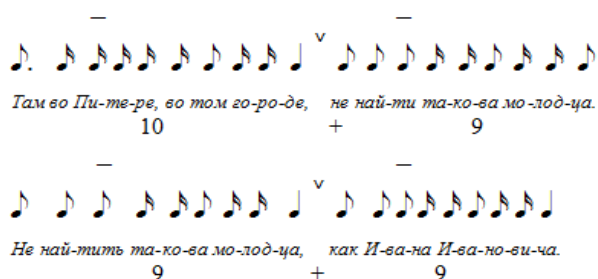


Рис. 8. Слоговая музыкально-ритмическая формула песни «Там во Питере, во том городе»

В основе ладообразования напевов этой группы лежит большетерцовая ячейка интонирования, в качестве главной опоры имеющая нижний тон терции. При этом сам звукоряд напева расширяется за счет субквартового и субсекундового тонов, расположенных ниже главного опорного тона. Мелодическая строфа состоит из двух предложений, делящихся на равное количество метрических долей. Основу мелодического контура напева составляет многократно повторяемая большетерцовая попевка, основанная на поступенном восходящем и нисходящем движении – I-II-III-II-I ступени. Вариационность же создает впечатление непрерывности развития, целостного динамического построения музыкальной ткани.

Пятая формула включает песни «Куры вы мои» (величальная молодым), «Как у месяца золоты рога» (исполнялась холостому парню) и «А кто у нас игриливая» (исполнялась в адрес незамужней девки):



Рис. 9. (Нотный пример № 5) «Ой, куры мои», записана в с. Репнино Болховского района Орловской области

Структура музыкально-поэтической строфы повторяет первый напев-формулу, но в меньшей временной протяженности и может быть определена как вариационная периодичность фраз и предложений:

$$\frac{A(a + a_1) + A_1(a_2 + a_3)}{A + \Pi}$$

Особенность этого напева, отличающего его от предыдущего – уравновешенная трехдольность.

Поэтическая строфа представляет собой десяти-сложный цезурированный силлабический стих 5+5:

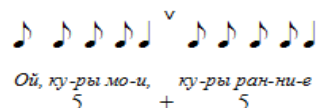



Рис. 10. Слоговая музыкально-ритмическая формула песни «Ой, куры мои»

Ритмическая строфа состоит из четырехкратного повтора ритмической формулы-

напева:  Инерция ритмического движения четкими трехдольными тактами оказывается здесь настолько сильной, что даже некоторые смысловые ударения стиха, наиболее сильные, не совпадают с музыкальными акцентами. Ладовая организация этой группы напевов представляет собой минорный трихорд в амбигуе кварты с эпизодическим включением VII натуральной и V ступеней звукоряда. Мелодическая композиция – ячейковая. Одна лаконичная музыкальная фраза повторяется несколько раз подряд с небольшими вариационными изменениями. В обобщенном виде она представляет собой следующее соотношение тонов звукоряда: I-III-II-I ступени.

Шестая формула включает песни «У ворот сосна зеленая» (исполнялась в адрес женатой пары) и «Спокупайся, утешушка» (исполнялась вдове или солдатке):



Рис. 11. (Нотный пример № 6) «У ворот сосна зеленая», записана в с. Репнино Болховского района Орловской области

Ритмообразующая структура этой группы напевов построена на контаминации тонического и цезурированного форм стихосложения, где основа поэтической ритмики является акцентной, но при этом основную формообразующую роль играет постоянная цезура:

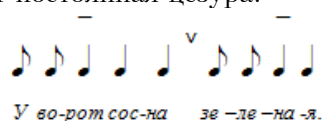


Рис. 12. Слоговая музыкально-ритмическая формула песни «У ворот сосна зеленая»

Архитектура музыкально-поэтической формы напева складывается из одной смысловой строчки текста и припевных слов, представляющих собой тройной повтор последней из слоговых групп стиха. Музыкальная строфа состоит из двух фраз с неравным количеством музыкальных синтагм в каждой, где первая объединяет в себе две, а вторая – три. Причем во второй фразе два первых музыкальных сегмента повторяемого текста разграничиваются звуковысотной, а третий является варьированным повтором пропеваемого припевного слова в

первом предложении:
$$\frac{A(a + б) + B(в + в + б_1)}{A(a + б) + П(б + б + б)}$$

Звуковысотный облик напева определяется развитием мелодической линии, в основе которой лежит малотерцовая попевка в пределах кварты с включением VII низкой и V ступеней с устоем на I ступени лада. Мелодическая композиция строится на вопросо-ответном соотношении, которое выражается в звуковысотной оппозиции первого и второго музыкальных предложений.

Проведенный анализ напевов-формул орловской свадебной музыкальной традиции позволяет сделать следующие выводы относительно их функциональной значимости в обряде. В свадебном обряде исследуемого региона формульные напевы представляют собой музыкальное ядро всего ритуала. Они сопровождают все ключевые его моменты и являются своего рода музыкальным символом свадебной обрядности в контексте рассмотрения орловской песенной традиции в целом. С точки зрения функциональной значимости система выявленных политекстовых напевов имеет иерархическую структуру во главе с тремя доминирующими музыкальными текстами, функциональные возможности которых в ритуале многообразны (обрядовые формульные напевы), остальные три напева обнаруживают более узкую обрядовую специализацию (напевы-формулы величальных песен). Среди обрядовых формульных напевов, напевы I и III типа служат маркером ритуальных действий основных групп участников свадьбы, разграничивая в музыкальном отношении сферу невесты и жениха соответственно. Напев II типа выступает в обряде в качестве универсального музыкального средства, с помощью которого реализовывались наиболее значимые в структурном отношении обрядовые акты. Напевы-формулы IV, V и VI типов обслуживают зону величальных текстов,

выполняя функцию закрепления (величания в адрес жениха и невесты) или удостоверения (величания в адрес незамужней «девки», холостого парня, солдатки или вдовы) статуса участников свадебной реальности.

Типология ритмических и мелодических типов дает основание выделить следующие существенные моменты, наиболее рельефно отражающие индивидуальные особенности музыкального стиля формульных напевов орловской свадьбы. Релевантным признаком исследуемых напевов является их слоговая музыкально-ритмическая форма, основанная на силлабическом типе стихосложения с формулами стиха 5(6,7)+3, 4+4, 5+5, 6+6+6. Необходимо отметить, что для напевов IV и VI типов характерны контаминированные формы стихосложения, где в стихе наряду с постоянной цезурой присутствуют тонические признаки акцентирования внутри строки. Наиболее вариативным элементом является композиционное строение музыкально-поэтических строф, которые представлены двух-, трех-, и четырехстрочными структурами.

Звуковысотный компонент исследуемых формульных напевов представлен тремя ладовыми формами: 1 – мажорный трихорд с расширением звукоряда за счет субсекундового и субквартового тонов (IV формульный тип); 2 – трихорд в кварте, имеющий в своей основе как больше-терцовое (I и II формульные типы), так и малотерцовое (V и VI тип) строение с захватом VII низкой и V ступеней звукоряда; 3 – минорный (мажорный) пентахорд с эпизодическим включением VII низкой ступени (III тип). Также, среди указанных ладовых форм можно выделить центрированные (II, IV, V, VI формульные напевы с устоем на I ступени лада) и нецентрированные ладовые системы, финалис которых выступает в качестве II (I формульный тип) и IV (III напев-формула) ступеней лада. С точки зрения мелодической композиции для всех напевов, независимо от их ладового статуса, характерно общее мелодическое звено, выступающее в качестве знакового для данных песенных образцов и придающее корпусу формульных напевов черты монолитности. Монолитность мелодических композиций образуется на основе многократного повтора терцовой попевки как мажорного, так и минорного наклонения в различных комбинациях.

**TUNES-FORMULA IN THE MUSICAL-RITUAL COMPLEX
OF OREL WEDDING:
TYPOLOGICAL SYSTEMATIZATION OF TUNES**

© 2011 O.V.Chernobaeva^o

L.V.Sobinov Saratov State Conservatory (Academy)

This article deals with the formula tunes of Orel wedding which coordinated with the music code in the context of the wedding ritual as the folklore-ethnography of the whole. The article reveals a complex range of problems associated with identification of the functional significance of tunes-formulas in the system ritual and typological classification of structure elements of the song: rhythm, harmony, melody.

Keywords: wedding ceremony, music code, tune-formula, functionality, typological systematization tunes.

^o *Oksana Vyacheslavovna Chernobaeva, Senior Lecturer of Folk Choral Singing Department of Orel State Institute of Arts and Culture, Post-graduate Student of Folk Singing and Ethnomusicology Department.
E-mail: oksana_jv@mail.ru*