

С. В. Подрезова

**ПАСХАЛЬНЫЙ ТРОПАРЬ «ХРИСТОС ВОСКРЕСЕ»
В СЕВЕРО-ВОСТОЧНЫХ РАЙОНАХ СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ:
К ПРОБЛЕМЕ ЛАДОИНТОНАЦИОННОГО АНАЛИЗА**

Настоящая статья посвящена интересному и сложному по своей природе явлению, которому только в недавнее время стали уделять внимание фольклористы. Первые записи пасхального тропаря «Христос воскресе», бытующего в смоленской традиции, были сделаны экспедициями Ленинградской консерваторией в начале 1960-х годов¹. Начиная с 1993 года студенты и преподаватели Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и сотрудники Фольклорно-этнографического центра Министерства культуры Российской Федерации под руководством А. М. Мехнецова осуществляют планомерное комплексное обследование Смоленской области. В результате этой собирательской и научной деятельности зафиксирована развитая традиция бытования тропаря «Христос воскресе» как фольклорного текста. Наши же наблюдения касаются народных распевов пасхального тропаря локальной зоны, которая охватывает пять соседних районов северо-востока Смоленской области: Холм-Жирковский, Сафоновский, Дорогобужский, Сычевский и Новодугинский — представленных в архивных записях Фольклорно-этнографического центра².

Народные распевы пасхального тропаря «Христос воскресе» изучены явно недостаточно. Нам известны только три специальные работы, посвященные этой теме: статья М. А. Енговатовой «Пасхальный тропарь “Христос воскресе” в народной песенной традиции западных русских территорий» (Енговатова, 1996), доклад И. Б. Тепловой на конференции памяти Ф. А. Рубцова, состоявшейся в Санкт-Петербурге весной 1999 года, и ее же доклад на международном научном симпозиуме «Православие и культура этноса» в октябре 2000 года (тезисы последнего доклада см.: Теплова, 2000).

Показательно, что в отечественной фольклористике не выработан общепринятый термин для обозначения данных музыкально-поэтических форм, не определены и рамки предмета исследования. М. А. Енговатова называет круг исследуемых текстов «фольклорные версии пас-

хального тропаря» (Енговатова, 1996). Мы не будем пытаться решить эту терминологическую проблему в рамках небольшой статьи и станем пользоваться рабочим термином «народные распевы пасхального тропаря “Христос воскрес”». В защиту нашего термина, по сравнению с термином «фольклорные версии», который предлагает М. А. Енговатова, выскажем следующее: во-первых, термин «распев» обозначает музыкальную форму, термин «версия» в этом смысле нейтрален; во-вторых, понятие «распев» подразумевает хронологическую автономность музыкального текста и ставит народный распев на один уровень с каноническими распевами, в том числе знаменными.

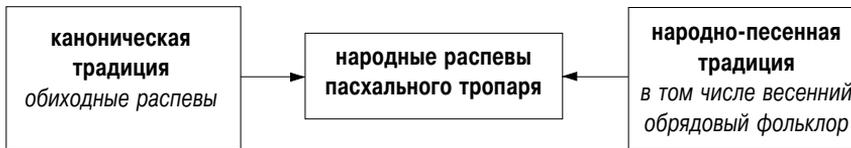
Что же касается определения рамок предмета исследования, то на этом вопросе остановиться необходимо. В исследуемой традиции народные распевы «Христос воскрес» представляют собой различные в типологическом отношении фольклорные тексты. Распевы могут различаться не только на разных территориях (в разных локальных традициях), но и в пределах одного социума (в одной деревне). Народные исполнители зачастую знают несколько «голосов» — распевов пасхального тропаря: «мужской» и «женский голос», «по покойнику», распевы «по-староверски»³ и «по-православному», «по-уличному». Деревенские распевы тропаря могли отличаться в соседних приходах. Так, жители деревни Нестерово Холм-Жирковского района помнят три распева: «холмовской», «нахимовский» «борисковский» (см. приложение, № 12 а–в) — по названиям деревень Холм, Нахимово и Борисово, которые относились к разным приходам. Большинство перечисленных распевов считались «деревенскими» или «на долгий голос» и различались с «церковным голосом», на который, по утверждению информантов, «Христос воскрес» исполнялся в церкви (см. приложение, комментарии к № 5б). Однако по стилистическим особенностям распевы «на церковный голос» в исполнении пожилых жителей отличаются и от канонических обиходных распевов.

Таким образом, следует оговорить, какими критериями мы будем руководствоваться, определяя рамки предмета исследования, и какие распевы являются, с нашей точки зрения, фольклорными текстами. Певчие осваивали канонические распевы пасхального тропаря певческого обихода, официально принятого в Русской Православной Церкви, путем обращения к письменным источникам или на слух, но в обоих случаях *ориентируясь на точное воспроизведение канонического распева*⁴ под руководством регента. Для народных распевов характерна только *устная форма передачи и усвоения текста*. С этим связана высокая степень *вариативности и разнообразия* распевов пасхального тропаря в местной народной традиции. Второй критерий — это *функции в народной обрядовой практике*. Однако, по отдельным свидетельствам информантов, деревенские распевы «на долгий голос» по индивидуальному разрешению священника или регента могли звучать

в церковном богослужении (см. приложение, комментарии к № 6б, 12а–в, 13).

И, наконец, третий критерий — *стилистические особенности*. Особенности музыкальной стилистики распевов оказываются одним из важных и определяющих критериев в выявлении специфики народных распевов как фольклорных текстов.

Народные распевы пасхального тропаря — **полигенетическое явление**. Это обусловлено тем, что формирование распевов, бытующих в устной традиции, происходит при взаимодействии двух встречных направлений — двух музыкально-поэтических систем мышления.



С одной стороны, истоком является **каноническая традиция** — музыкально-поэтические тексты, официально утвержденные в Русской Православной Церкви. Так, словесный текст фольклорных вариантов пасхального тропаря сохраняет свою связь с каноническим текстом, который был переведен на церковнославянский язык в разное время в двух вариантах. Один из вариантов перевода — старая «иосифовская» редакция, входившая в обиход до никоновской реформы. Этот текст бытует лишь в старообрядческой среде:

Пример 1

*Христос воскресе из мертвых,
Смертию на смерть наступи
И гробным живот дарова.*

Второй вариант перевода был принят никонианской церковью в качестве единственного и до сих пор звучит в современном пасхальном богослужении:

Пример 2

*Христос воскресе из мертвых,
Смертию смерть поправ
И сущим во гробех живот даровав.*

Большинство народных распевов имеет типологическое соответствие с основным распевом «Христос воскресе» 5-го гласа, и лишь в некоторых случаях источником, по-видимому, является распев 1-го гласа. Канонические распевы (см. приложение, № 1), которые входят в певческий обиход, были созданы и приняты в начале XIX века как обязательные для исполнения во всех приходах Русской Православной Церкви. Они пред-

ставляют собой музыкальные построения, гармонизованные в четырехголосном партесном стиле⁵.

С другой стороны, истоком народных распевов «Христос воскрес» с полным правом можно считать **локальную народно-песенную традицию**. Народное «прочтение» словесного текста тропаря и особенности музыкальной стилистики народных распевов опираются на имеющиеся в данной традиции языковые средства. Так, поэтический текст фольклорных вариантов пасхального тропаря имеет ряд отличий от канонического текста. Фонетическая система тропаря в народном исполнении адаптируется к местному диалектному произнесению. Церковнославянская лексика в текстах пасхального тропаря может искажаться или даже переосмысляться. Например, «из мертвых» звучит как «у смертвой смерти» (Сафоновский р-н., д. Игнашково, 4291–25⁶), «живот даровав» как «живой даровой». В большинстве случаев вместо «поправ» исполняется «поправди», «поправо», «поправи».

Пример 3

*Христос васкресе из мертва,
Смертию смерть поправи,
Суцем ва їрабе живой дарава⁷.*

д. Бочарово, Сычевский р-н, 4059–05

Пример 4

*Христос васкреси (ї)у смертвах,
Смертию смерть поправди,
Суце ва їрабе живот дарава.*

д. Струково, Дорогобужский р-н, 4627–32

В некоторых случаях композиционная структура текста тропаря претерпевает существенные изменения за счет включения новых слов (например, за счет повторения слова, см. пример 6) или, наоборот, редукции (см. пример 5).

Пример 5

*Христос васкресе у смертью,
Смерть поправди,
Суци вы їрабе живот дарова.*

д. Прослище, Дорогобужский р-н, 4626–28

Пример 6

*Христос васкресе из мертвых
Смертию смертию смерть поправ,
И суцем ва їрабе живот дарава.*

д. Караваево, Сычевский р-н, 4042–10

Последний вариант — пример наиболее кардинальных «вторжений» в область словесного текста пасхального тропаря: средний раз-

дел оказывается расширенным за счет повтора слова — приема, характерного для протяжных лирических песен. Интересно отметить закономерность: все изменения касаются преимущественно одного места — стыка первого и второго стихов, где в каноническом источнике подряд располагаются три однокоренных слова, соответственно с одной семьей 'смерть' (см. приведенные выше примеры прочтения слова «мертвых» как «смертвых», «смерти», «смертию», а также переосмысление фрагмента текста как «Христос воскрес у смертвой смерти»). Это объясняет такое свободное обращение с данным фрагментом. Можно полагать, что слова «мертвых», «смертию» и «смерть» воспринимаются исполнителями как одно слово, которое может повторяться разное количество раз: от двух, как в примере 5, и до четырех — в примере 6. В некоторых случаях буквально повторяется одно слово «смерть», как в примере 7.

Пример 7

*Христос васкресь,
И ѿ сьмерть ва сьмерть и ѿ сьмерть поправде,
Сушцим во грабе же живот дрова.*

д. Батурино, Холм-Жирковский р-н, 4284–07а

Все изменения в тексте (даже незначительные) сопровождаются изменениями в структуре напевов. Повтор слов может сопровождаться повтором и мелодической фразы — см. об этом ниже (приложение, № 3, 11). Показательным примером является группа распевов, зафиксированных в Холм-Жирковском районе, в словесных текстах которых вместо «из мертвых» исполняется «у смертию», «и смертию» или «из смертию». В этом случае в мелодическом развитии появляется новый оборот, отличающий эту группу напевов (тип «холмовского» распева) от всех остальных, в том числе от канонического распева (см. пример 15; приложение, № 96, 10, 11, 126).

Распевы пасхального тропаря обнаруживают типологическую близость пласту весеннего обрядового фольклора Смоленщины. Так, для исполнения пасхального тропаря в деревенской среде характерна насыщенная тембровая окраска звучания в высокой тесситуре. Подобная «возгласно-кличевая» манера с интенсивной подачей звука свойственна уличному исполнению календарного обрядового фольклора и связана с необходимостью «подать голос». К специфически фольклорным чертам относятся и характерный для исполнения пасхального тропаря в этой локальной традиции гетерофонный склад фактуры, и особая ладоинтонационная организация, которой ниже будет уделено особое внимание. Тогда как канонические распевы пасхального тропаря имеют гармонический склад фактуры и принципиально иную систему ладовой организации. Таким образом, в результате взаимодействия церковной и локальной народно-песенной системы формиру-

ется столь сложное и многообразное фольклорное явление, как народные распевы пасхального тропаря «Христос воскрес».

Одна из важных задач, которая встает перед исследователями пасхального тропаря — «выяснить, по каким каналам он (пасхальный тропарь. — С. П.) включается в систему календарной песенности». Исследователи вполне справедливо и закономерно пытаются проследить «механизмы трансформации этого напева под влиянием иного музыкального мышления» (Енговатова, 1996. С. 72; см. также: Теплова, 2000).

Мы попытаемся иначе подойти к изучению народных распевов пасхального тропаря. Для нас народные распевы — в первую очередь законченные музыкально-поэтические тексты, обладающие внутренней логикой музыкально-поэтической организации. Пасхальный тропарь заимствуется из церковной культуры. И вполне справедливо наблюдение М. А. Енговатовой о том, что, «как бы далеко не отстояли народные версии от канонической *мелодии*⁸ (курсив мой — С. П.), все они, безусловно, имеют связь с последней» (Енговатова, 1996. С. 75). Однако пасхальный тропарь в народной традиции живет как фольклорное явление и подчиняется своим законам.

В рамках настоящей статьи нас будет интересовать то, как организуются и соотносятся все уровни музыкальной организации в фольклорном тексте пасхального тропаря. И в первую очередь — *закономерности ладово-интонационной организации*, поскольку во многом именно на этом уровне проявляется своеобразие народных распевов данной традиции по отношению к обиходным распевам. Мы рассмотрим эти особенности на примере тех распевов «Христос воскрес», которые бытуют на данной территории и обнаруживают типологическое сходство с основным распевом тропаря Певческого Обихода 5-го гласа (см. приложение, № 1). Таким образом, мы сознательно опускаем «староверские» распевы, поскольку они отличаются версией поэтического текста и музыкально-типологическими особенностями. С другой стороны, мы опускаем и те немногочисленные распевы, которые восходят к распеву Обихода 1-го гласа.

* * *

Прежде чем перейти к анализу музыкальной организации народных распевов пасхального тропаря, кратко остановимся на особенностях его функционирования. На обследованной территории пасхальный тропарь «Христос воскрес» функционирует в ритуальных контекстах, сходных с теми, что описывает М. А. Енговатова (Енговатова, 1996. С. 72–74): в контексте весенних обрядов, в похоронно-поминальной обрядности и в окказиональных обрядах, приходящихся на пасхальный период. Исполняясь на протяжении всего периода от Пасхи до Вознесения, тропарь «Христос воскрес» действительно приобретает свойства знака пасхального периода⁹.

На данной территории был распространен обычай, согласно которому священник служил молебен на Пасху или на Святой неделе в каждом доме своего прихода. Жители вспоминают, что при этом переносили иконы: «вот Христóв день как Паска прайдётъ, вот идётъ батюшка, иконы нясúть, “Христос воскресь” пають. Да нашей деревни донясúть — тыи идúть назад этии. А с нашей деревни нясúть до дру́гой деревни. И де́уки идúть, иконы несём, “Христос Вакресь” паём. Пока усё обайдуть округу! До дру́гой церкви идёт. Округа ж там поде́лена былá, церква: округá к округе, к церкви. А там — дру́гая церква» (д. Батурино, Холм-Жирковский р-н, 4284–04). В деревне Лучино Сычевского района этот обычай назывался «подымать иконы». Жители домов, перед которыми ставили иконы, обязательно дарили обходчиков пасхальными яйцами. Обходчики «крис́токали», то есть исполняли пасхальный тропарь: «Вот, бывала с иконами. И батюшка с нами хадил. Вот, бывала икону несём по домам. У деревню. Вперед абайдём вси-вси двары, вси двары! Приносим икон, кри́чим: “Хызьяка, Крис́то́с вакрес!» Она уже выносит ий́чик. Кто икону ставит. Икон тада ж мно́га падамáли: пу пять по шесть штук икон. И бальшие иконы окала двара ста́вють. Тада она уже сто́саетца, берёт ий́чик. Вот. И паёт — крис́токает, пака батюшка придёт. Придёт батюшка, ста́нет перед иконай, ужо ма́лица станем, ужо петь прико́нчим» (3396–01).

Молебны по домам прихожан были предусмотрены Уставом богослужения Православной Церкви. Так, К. Т. Никольский пишет, что «в день Пасхи и в следующие дни пасхальной седмицы священнослужители совершают славления на домах» (Никольский, 1907. С. 638). С. В. Булгаков также описывает установившийся обычай, по которому «священно-церковно-служители в течении Пасхи ходят по домам прихожан со святынею». Этим, по словам С. В. Булгакова, «св. Церковь надеется достигнуть того, чтобы чада ея, видя служителей ея шествующими из дома в дом со святынею, слагали в сердце своем убеждение, что в пасхальные дни служба церковная не кончается с выходом из храма и что в эти дни и дома надо проводить время не иначе, как в песнопениях духовных» (Булгаков, 1913. С. 641).

Во время весенних обходов засеянных полей (обычно на Егорьев день) также приглашали священника для служения молебна. И в этой ситуации, как вспоминают в деревне Игнашково Сафоновского района, «[пели] “Христос вакрес” на всю ёлотку. Весь народ кри́и́ть и так малебен служили. И кру́гом ржи хадили с папо́м и всё “Христос вакрес” кри́тели на ниву» (4291–25).

«Христос воскресе» сопровождал и весенние шествия по деревенской улице, к реке, на гору, на засеянное поле или просто по дороге с работы домой: «Собиремся на улицу бабы, де́уки и пають. Па улицы ходють ве́черам — утрам не — ве́черам. Пели, бывало собяру́цца бабы молодые, которые ещó замóж тольки пришли к нам в Волко-

во, и пели “Христос воскрес” бывало всё» (д. Никитенка, Холм-Жирковский р-н, 4259–10).

Пасхальный тропарь обязательно звучал во время похоронно-поминальных обрядов, приуроченных к пасхальному периоду. На исследуемой территории распространен обычай «христосоваться с родителями» на кладбищах на Святой неделе и в Радуницу: «[на кладбище “Христос воскрес” паюць], и дўжа паюць. Сабярўтца, пумянўць — рўдам же маїлаўкі — бабы кўўеўкой сабярўтца и паюць» (д. Садовая, Дорогобужский р-н, 4629–25). В некоторых местах существовал запрет причитать на кладбище на Пасху и в Радуницу, мотивирующийся тем, что «На радительскую, на Радужную и на Пасху ходят [на кладбище] “Христа” кричат, тада нельзя паминать, тада ходят христосоватца с яйўком. Пуминать ни в коем слўўае нельзя. И пают вот этава “Христа”. / Почему не поминают? / А ни памўнная неделя. <...> Эта Христос васкресь — эта рўдась, а мы будим пра эта, паминнае. Эта нильзя» (д. Усвяты, Дорогобужский р-н, 4631–41).

В народе существует поверье о том, что в пасхальный период дорога в рай открыта, умерший в этот период — счастливый, после смерти он сразу попадает в рай. Благодаря этому представлению изменялся привычный ход похоронного обряда: до кладбища покойника несли на руках, непрерывно возглашая «Христос воскрес»: «Если уж пакойник ляжўт — стишок хошь прапўй, а хошь — нет, а “Криста” целую ноў будут петь пўряд им. И каўда нясўть иўо харанить, за ним у прўвади паюць “Криста” ва всю дарўгу» (д. Садовая, Дорогобужский р-н, 4629–27). На первых поминках в день похорон, как рассказывали в деревне Рудаково Холм-Жирковского района, «круўом дома обхадили ёта раз с иконой <...> И с иконой ходили круўом дома и христўскавали ўвсё. Потом пришли у хату, тоже шес(т)ь раз похристўскавали, пасўли ўсе, похристўскавали. А таўда уже за стол стўли садўтца. / Это на любых похоронах так? / А только в Христов день, ну а так не, доўинька. Так не» (4301–17).

Интересно в этой связи привести фрагмент беседы с исполнительницей из деревни Кошкино Холм-Жирковского района, в котором актуализируются представления о пасхальном периоде как о поминках по Иисусу Христу: «Христов день бываеть шесть недель. Эта, значўть, ну как у нас шас, покойник помреть шесть недель — таўда делаем памўнки, так и по Иисусу Христу шесть недель» (4275–21). Пожилая жительница деревни Никольское Сычевского района пояснила: «раз Христов день, эта как абыўна, “Христос воскрес” [пели] — ево спомўналя. Эта абрўд» (4001–13).

Исполнение пасхального тропаря, наряду с другими ритуальными действиями и фольклорными текстами, считалось действенным средством при бедствиях, случившихся в пасхальный период: если не взошла рожь или длится засуха. «Боўу молилися, если рожь не врўдитца, или вот может вот засуха, дожжя нету, снимаешь иконку, ходишь круў-

ом поля, ну, хто там, если ес(т) ь таки — на Паске эта ходишь — то Христа там пают. А то, прѣсишь Бога, наѣинаешь молитву, просишь Бога с молитвау тама, ну. И смотришь и дождик пойдѣть!» (д. Мартыново, Холм-Жирковский р-н, 4270–13).

Пасхальный тропарь постоянно звучал в деревне от Пасхи до Вознесения. Жительницы деревни Васино вспоминают, что пели «Христос воскресе» и на кладбище, и по дороге домой с церковного богослужения, и за работой для себя: «Мы ж кричим. Ходим на кладбище на Пасху, кричим “Христа” всё время. И тут. А мы ж вот кагда перяд Пасхаю двенадцать часа ноћи — у церкву ходють. И мы <...> все выходим часа у три и кричим у деревни. Часа в четыре, ночью — с Пасхи ж рана идуть, с Пасхи пасвящёная. А мы прям окала сваих дамѡв. Кола сваих дамѡв. Мы у траих всё время выйдим и прайдѣм двара три туда — чатыри у горку пакричим “Христа”. Раньше шь и шли “Христа” с церкви кричали у каждым мести. И церквей же пално было: и там, и там — народу шь у каждой деревни было! Вот. Так мы кричим “Христа”. Шесть недель кричат “Христа”. Где ходишь — там и кричать. Хошь у поли. Я дома другой раз карову даю, сяжу и “Христа” сама сабѣ паю так дома. Хто как хоѣить» (Дорогобужский р-н, 4624–35).

Для исполнения пасхального тропаря, как и в случае исполнения весенних обрядовых и лирических песен, певицы (в данных случаях пасхальный тропарь исполняли женщины и девушки) стремились выбрать открытое пространство, обладающее особыми акустическими качествами — «отголосками», или «гулами», для того чтобы интенсивное по манере звукоизвлечения пение¹⁰ было как можно дальше слышно. Певицы собирались на деревенской улице, выходили к реке или на гору (возвышенное место). Приведем два ярких описания исполнителей: «Сабярутца и “Христа” папають.<...> И нада шесть нядель вот эта все можна петь.<...> Окала двара веѣирам как, Госпади, бабы эта [поют], так атгалосья эта ат “Криста!”» (д. Садовая, Дорогобужский р-н, 4629–26). «Да ўвсѣ кругѡм деревни, безшетна раз пели мы, бывала. Если в низине деревня, то ня слышна, када мы паѣм. А некоторые на гарѣ деревни есь — ўвсѣ слышили» (д. Владимирский Тупик, Холм-Жирковский р-н, 4345–15).

В исследуемой традиции, в большинстве смоленских (и брянских, по наблюдениям М. А. Енговатовой) деревень, пение пасхального тропаря обозначается народным термином *кричать Христа*¹¹ (ср. народную терминологию пения веснянок *кричать Весну, гукать Весну*). Этот термин отражает не только особую «манеру интонирования» (Енговатова, 1996. С. 73), свойственную пению на открытом пространстве, но и его коммуникативную направленность.

Пасха — один из важных годовых праздников, он маркирует начало нового периода. Показательно, что ему предшествует самый строгий в году пост, основной темой которого является, по мнению А. К. Байбурина, «тема угасания, изжития», «старения» мира (Байбурин, 1993.

С. 124). «Старение» мира, как отмечает исследователь, выражается в десинхронизации различных процессов: постепенно ослабевают связи и отношения между разными сферами бытия, между «своим» и «чужим», оказываются несогласованными изменения в социальной структуре и в природном окружении. Задачей нового ритуала становится «устранить это несоответствие, “узаконить” изменения и тем самым санкционировать новое состояние мира» (Там же. С. 123).

Пасхальный тропарь «Христос воскрес» выступает как средство коммуникации по трем направлениям, актуальным в системе весеннего ритуального цикла: человек — человек, человек — Бог, человек — предки. В каждом из направлений происходит регламентация определенных отношений, утративших свой порядок со времени совершения последнего календарного обряда. В первом случае вносится порядок в систему социума, понимаемого как в рамках *своей деревни* (различные обходы дворов), так и на уровне *сообщества деревень* (священник с иконой обходил все деревни прихода, пение тропаря должно было быть обязательно слышно в соседних деревнях). В процессе ритуала обхода домов каждый член социума получает свою «долю» из общей доли общины.

Начальный этап календарного цикла дает возможность человеку осуществить диалог с другими людьми, с Богом и с предками, благодаря тому что «партнеры находятся в непосредственной близости; поведение имеет высокую степень знаковости; способы и средства общения как бы известны обеим сторонам» (Там же. С. 124). Установление контакта между людьми и Богом особенно актуально в весенне-летний период, поскольку от степени «отлаженности» этого коммуникативного канала, по народным представлениям, зависят благополучие и достаток: богатый урожай и приплод скота, здоровье. С этим уровнем связаны, в частности, обходы скота в хлеву на Пасху и в поле в Егорьев день, обходы ржаных полей, а также ежедневное пение тропаря в ритуально значимых локусах (на крыльце дома¹², у реки, на горе, на полях). Третье направление регламентирует отношения человеческой общины с предками (обычай «христосоваться с родителями»), от нормативности которых с той и с другой стороны зависят, в конечном счете, порядок мироустройства и благополучие. Таким образом, пасхальный тропарь «Христос воскрес» выступает в качестве важного ритуального символа и коммуникативного средства.

* * *

Выявление основных предпосылок, которые вызывают к жизни фольклорные тексты «Христос воскрес», позволит понять специфику их музыкально-поэтической организации. Функции, которые выполняет пасхальный тропарь в народной обрядовой практике, обуславливают систему организации средств художественной выразительности. В рамках любого фольклорного текста средства художественной выразительности образуют иерархическую семиотическую систему. По-

скольку каждый из ее элементов обладает своей степенью информативности в зависимости от цели исполнения и содержания, в качестве ведущего в формообразовании выделяется одно (или несколько) языковых средств (музыкальных, вербальных, акциональных и т. д.). В музыкально-поэтических формах на структурном уровне координируются два текста: поэтический и музыкальный (напев). Их согласование может реализоваться в различных типах музыкального движения. Общим свойством для всех распевов пасхального тропаря данной локальной традиции является песенная форма произнесения, однако в них по-разному взаимодействуют песенные и декламационные (идущие от конструктивной роли слова) принципы музыкального движения. Можно выявить две группы распевов, в которых преобладает либо декламационное, либо песенное начало.

В одной группе распевов значимость конструктивных свойств поэтического текста выявляется достаточно определенно (см. приложение, № 3–7, 9а, 12в). Декламационное начало выражено в них равномерным слогопроизнесением, преобладает принцип соответствия одного слога одному музыкальному звуку. Ведущая роль декламационного начала проявляется и в том, что для ритмической организации характерно такое соотношение долгих и коротких звуков, при котором все смысловые акценты поэтического текста выделяются долготой. Таким образом, организующее значение имеет музыкальная долгота (протянутый звук). Слогоритмические формулы этих распевов близки схеме обиходного распева (см. пример 8), уже при создании которого была манифестирована ведущая роль словесного текста в организации музыкально-поэтической формы¹³.

Пример 8

Ритмика церковного распева


Хри - стос во - скре - се из мер - твых, смер - ти - ю смерть по - прав

Слогоритмическая модель напева «по-борисковски» из д. Нестерово Холм-Жирковского р-на, 4272–17 (приложение, № 12в)


Хри- стос ва- скре- си и змер - ти, змер - ти - ю смерть по - прав

Церковный распев


И су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав

Распев д. Нестерово


И су - ще ва гра - бе жи - вот да - ро - вал

В другой группе распевов декламационность как основной принцип преодолевается за счет распетости — в формообразовании усиливается значение музыкального начала (см. приложение, № 8, 9б, 10, 11, 12а, б). Как сформулировала А. В. Руднева и принято в музыкальной фольклористике, под распетостью понимается «свободное обращение со слогонотностью» посредством «распевания песенных основ: мелодии, стиха, ритма». При распевании основы стиха «появляются “лишние” слова или слоги, увеличивающие общее количество слогов в строке». При распевании мелодии и ритма появляются внутрислоговые распевы, «распашивающие изнутри ритмическую основу слогонот». В этом случае образуются два вида ритмических пульсаций: обобщенная слогонотность стиха и ритм мелодии (см.: Руднева, 1994. С. 24–28).

В народных распевах пасхального тропаря данной группы встречаются все три типа распевания. Появляются новые слоги (например, слово «мер-твых» распевается как «смер-ти-ю»), или новое слово (как в примере б), что свидетельствует о распевании стиха. Интересные наблюдения можно сделать при анализе метроритмической организации этой группы распевов. В них коррелируют два уровня метроритмической организации. Один из них — уровень обобщенной слогоритмики, другой — уровень собственно музыкальной ритмики. Обобщенные слогоритмические модели распевов второй группы, так же как и первой, оказываются близки схеме обиходного распева (см. пример 9¹⁴, верхнюю строчку), но в этом случае хронос протос увеличивается в два раза. На этом уровне действуют декламационные принципы организации с формообразующей ролью музыкальных долгот: иктам словесного текста соответствует сильное музыкальное время.

При ритмическом распевании стиха пасхального тропаря появляется внутренняя музыкально-ритмическая пульсация, насыщающая ритм слогопроизнесения. В этом случае икты поэтического текста могут наделяться активным мелодическим движением, как, например, в распеве из поселка Холм-Жирковский (см. приложение, № 9б):

Пример 9

Хри - стос ва - скре - се у смер - ти - ю,
смер - ти - ю смерть по - прав -
ве, су - ще ва гра - бе жи - вот да - ры - ва(й).

Эти наблюдения подтверждаются и в области интонационно-ладовой организации народных распевов пасхального тропаря смоленской традиции. Как мы увидим ниже, в распевках этой группы можно выявить два взаимно скоординированных уровня: общую схему ладообразования и мелодический рисунок. Их мелодика насыщена внутрислоговыми распевками и отличается богатым интонационным развитием. Своей крайней формы выражения песенные принципы достигают в распеве из деревни Караваево Новодугинского района (см. приложение, № 13). Таким образом, в этой группе посредством распетости подчеркивается ведущее значение музыкального — собственно песенного — начала.

В настоящее время в отечественном музыковедении признана концепция, утверждающая в музыке единство процесса и результата, единство музыкальной формы-процесса и формы-структуры («кристалла»)¹⁵. Как известно, первым идею формы-процесса сформулировал Б. В. Асафьев в своем труде «Музыкальная форма как процесс». Впоследствии он строго придерживался приоритета процессуального начала музыки, считая, что при этом «понятие формы как открытого кристаллизовавшегося в сознании процесса формирования музыки<...> восполняется и обогащается» (Асафьев, 1963. С. 136)¹⁶. Процессуальная сторона музыкальной формы в фольклоре особенно действенна в интонационно-ладовом развертывании напева. Одним из первых наглядных примеров тому стало исследование Ф. А. Рубцова «Смысловое значение каданса в календарных песнях». В нем автор пришел к исторически важному выводу о том, что кадансовый оборот, а точнее, звуковысотное положение кадансового звука «имеет решающее значение для выражения смысла музыкальной речи» (Рубцов, 1973б. С. 91). Эта работа оказалась первым шагом в изучении лада народной песни как процесса и феномена музыкальной речи.

В данной статье мы опираемся на определение лада, сформулированное Т. С. Бершадской: «лад — звуковысотная система соподчинения определенного ряда звукоэлементов (тонов, аккордов, соноблоков), логически дифференцированных по степени и форме их тормозящей или движущей силы» (Бершадская, 1997. С. 37). По мнению исследовательницы, основным показателем ладовой организации является, во-первых, *форма функциональных отношений* ее элементов, то есть тип их соподчинения, субординации и степень функциональной активности. Во-вторых, ладовая система отличается характером *звукового материала, составом тонов*, участвующих в интонационном образовании, и *структурными формами*, «в которых эти тоны играют ладово-действенную роль» (Там же. С. 38–39). В отношении музыкального фольклора это определение позволяет оставить непродуктивный звукорядный подход к ладовому анализу и подойти к ладу не только как к застывшей форме, но и как к процессу, в котором тоны (созвучия) выявляют логическую систему соподчинения. Такой под-

ход открывает новые перспективы для изучения ладовой организации музыкального фольклора.

В одной из своих работ Ф. А. Рубцов справедливо замечал, что «в русской народной песенности <...> нет и не может быть единой системы ладового строения» (Рубцов, 1973а. С. 12). Мы должны говорить о многообразии ладовых систем в фольклоре, поскольку каждое осмысленное музыкальное высказывание порождает неповторимую форму логической соподчиненности тонов. Так, ладоинтонационное развитие народных распевов пасхального тропаря происходит в рамках ладопримитивов, характерных для большинства обрядовых песенных форм, в частности для веснянок, таких, как трихорд в кварте и терцовая ячейка интонирования с субквартой. Однако *в процессе ладообразования* выявляются *самостоятельные*, свойственные только распевам пасхального тропаря, *ладовые системы*.

Одним из основных отличительных признаков ладовой организации распевов пасхального тропаря является «активный» каданс, выявляющий основной устой лада. Пользуясь принятыми в этномузыкологии терминами, его можно обозначить как каданс на верхнем звуке — на III ступени квартового трихорда, и на I ступени терцовой ячейки интонирования с субквартой. В первом случае привычная система опорности, возникающая в рамках трихорда переосмысливается. Вспомним, что, описывая трихорд в кварте, Ф. А. Рубцов говорил о том, что каданс на верхней ступени не встречается в русском музыкальном фольклоре. Таким образом, мы имеем дело с иной ладовой системой, но которая оказывается для местной традиции очень близкой.

Для того чтобы представить закономерности интонационно-ладового процесса, мы схематизировали напевы, опираясь на методику, предложенную А. М. Мехнецовым (Мехнецов, 1985. С. 5–19). Первый уровень схематизации позволяет представить процесс ладообразования и выявить формообразующую роль лада. Полученные ладовые схемы¹⁷ отражают этапы формирования первичных ладовых отношений, как выявляются местные опорные тоны (они обозначены целыми нотами). В этих схемах обозначены характерные мелодические ходы к опорным тонам (лигами сверху) и зоны длительного действия опорных тонов (лигами снизу) (см., например, ладовые схемы к примерам 15 и 16).

На следующем этапе мы обобщили эти схемы, оставив лишь опорные тоны ладового развития, и зашифровали их в виде цифр и букв. Поскольку основной устой не бывает самой нижней ступенью, а занимает верхнее или центральное положение, мы отказались от принятого обозначения звуков, участвующих в процессе ладообразования, как ступеней лада. Основной устой обозначается нами буквой «Т», он является точкой отсчета в обе стороны (вверх и вниз). Остальные звуки обозначаются через показатель интервала, на который они отстоят от основного устоя. По-

этому появляются субсекундовый, субквартовый и субтерцовый звуки (они обозначаются арабскими цифрами), а также верхняя секунда, терция, а в некоторых случаях и кварта (обозначаются римскими цифрами). На наш взгляд, интервальное обозначение звуков лада позволяет судить об интонационной природе распевов и наглядно представлять соотношения между местными ладовыми центрами, а также их отношения с устоем лада. Предложенный принцип обозначения удобен при сопоставлении разных распевов и позволяет выявить как общее, так и различное в их ладовых системах. Отметим, что на всех уровнях схематизации процесс ладообразования приводится в координации с метроритмикой и композицией напева.

Далее оказалось продуктивным сопоставить полученные схемы в двух сводных таблицах (см. приложение, сводные таблицы схем ладообразования № 1, 2): выяснилось, что вне зависимости от звукорядного состава лада в большинстве распевов реализуется общая логика ладообразования. Она заключается в том, что ладовое развитие распевов опирается на смену ладовых функций: основной и побочной — по принципу тезы и антитезы. Антитеза может быть представлена звуками, отстоящими от основной опоры — тезы — на секунду вниз или вверх, либо на кварту вниз, а также созвучиями из этих звуков. Таким образом, термином «побочная опора» мы обозначаем как ладовую функцию тона, так и сам тон. Смена ладовых опор строго закреплена за определенными местами в форме.

Рассмотрим это подробнее. Пасхальный тропарь имеет единую форму сквозного развития. Музыкальная композиция народных распевов реализует идею трехчастности, заложенную в поэтическом тексте. По ряду формальных признаков напев сквозного развития членится на три синтаксические единицы (разделы), соответствующие поэтическим строкам (в некоторых распевах граница может незначительно смещаться). В структуре распевов пасхального тропаря действует открытая и сформулированная Б. В. Асафьевым функциональная триада *imt* (*initio, motus, terminus* — толчок, развитие, обобщение)¹⁸. Три единицы формы тропаря соответствуют по функции единицам формулы, что выражается и метроритмическими¹⁹, и интонационно-ладовыми средствами.

На интонационно-ладовом уровне триада *imt* находит выражение в устойчивой для всех распевов тропаря структуре лада. Первый раздел формы — начальный — всегда завершается отклонением от тезы — основного устоя к антитезе — побочной опоре. Во втором разделе происходит возвращение к основному устою, и раздел оказывается в этом смысле «ответным». Третий раздел выполняет функцию обобщающего построения. Его интонационно-ладовое развитие обобщает предыдущее: в начале раздела в ладовом развертывании происходит своеобразное «вторжение» — мелодия ведет свое развитие от побочной опоры (как в начале второго раздела), далее следует кадансирование с утверждени-

ем основного опорного тона напева. В кадансовой зоне многих распевов появляются характерные мелодические обороты с захватом новой для предшествующего ладового развития ступени (см. приложение, №№ 5б, 9а, 10, 12в). Совершается, говоря словами Е. А. Ручьевской, новое *музыкальное событие*²⁰. Оно контрастом вторгается в материю тождества, основанную на бесконечном повторении характерных мелодических оборотов малоступенного лада. Своеобразным контрастом в первом разделе было появление побочной опоры, однако неоднократное отклонение к ней сглаживает контраст²¹, и требуется новое музыкальное событие. Таким образом, новый мелодический оборот в кадансовой зоне играет важную роль в формообразовании, его появление вносит дискретность в непрерывное развитие.

В тех распевах, где новый мелодический ход не появляется, кадансовая зона насыщена активными восходящими квартовыми ходами к основному устою. По этим параметрам он переключается с зоной зачина, создавая эффект «арочной композиции».

Обобщенно процесс ладообразования можно представить в следующей схеме²²:

Пример 10

Хри - стос во - скре - се из мер - твых, смер - ти - ю смерть по - прав,
 Т Т ПО ПО Т Т

И су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав
 ПО Т МС (либо Т) Т

Эта схема в общих чертах совпадает и с гармонической схемой партесного обиходного распева. Хотя в нем мы имеем дело с ладогармонической системой и иным — гармоническим — складом фактуры. В гетерофонном складе, свойственном народным распевам данной традиции, основное значение имеют линейность и мелодические связи. В гармоническом же складе «смысловыми функциями — ладовыми, тембральными или теми и другими одновременно — наделяется комплекс как целое, в единстве всех своих тонов» (Бершадская, 1997. С. 23). Мелодические связи в таком складе становятся вторичными, производными (Там же). Как мы демонстрировали выше, звуки лада в народных распевах выявляют свои функции только в процессе ладообразования и могут выступать в любом качестве, поэтому каждый фольклорный текст имеет свою систему лада. В ладогармонической системе форма строения звукоряда, все функциональные связи тонов и созвучий настолько стабильны и стереотипизированы, что характерные для нее элементы способны вызвать представление обо всей системе в целом даже изолированно от конкретного текста (см: Бершадская, 1997. С. 76–79). В этом заключает-

ся основное музыкально-стилевое отличие народных распевов пасхального тропаря от канонического.

Внутреннее членение канонического распева на музыкальном уровне происходит посредством гармонической модуляции или сдвига на гранях разделов. Первая фраза завершается отклонением в тональность натуральной VII ступени, вторая фраза завершается утверждением основной тональности, третья фраза начинается с гармонического сдвига в тональность VII ступени и завершается кадансовым оборотом в основной тональности. Своеобразное музыкальное событие здесь — появление субдоминантовой гармонии (в ней, кстати, присутствует нижняя медианта) на фоне одних автентических оборотов. Как видно, отклонения в тональность VII натуральной ступени находятся в тех же местах формы, где и побочные опоры в системе ладовой организации народных распевов.

В интонационно-ладовом процессе действует еще одна закономерность: основной устой в начальном возгласе, в конце второго раздела и в конце всего напева) всегда представлен унисоном (см. пример 10), тогда как побочная опора может быть представлена комплексом тонов²³. Эти унисоны стягивают и организуют музыкальное движение. Первый унисон появляется в активной начальной попевке, которая задает импульс движению. Два других унисона — это точки относительного покоя, они связаны с «посылом» голоса (аналогичный смысл имеют протянутые унисоны и в других частях формы). Интересно, что с их помощью выделяются слова, конденсирующие основной смысл всего текста: «Христос», «попрал», «даровал». Таким образом, протянутые унисоны являются точками координации голосов гетерофонной фактуры в трех семантически значимых точках формы. Подобное формообразующее значение протянутых унисонов мы встречаем в календарных обрядовых песнях.

Здесь мы затронули очень важный вопрос о соотношении лада как высшего абстрактно-логического уровня музыкального языка и гетерофонного склада фактуры как способа реализации некоего «образца», содержащего ладовый аспект. Гетерофония представляет собой такой склад многоголосной фактуры, в котором все голоса имеют одну функцию и являются вариантами одной «модели» формы. Допустимость вариантов регламентируется традицией. Предел вариативности можно выявить, сопоставив все варианты. Как видно из сводных таблиц схем ладообразования (см. приложение, таблицы № 1, 2), в качестве опоры может выступать и созвучие, и один из его звуков. Так, в одной и той же функции *в определенных разделах формы*, могут выступать основной тон, субквартовый звук, III ступень в терцовой ячейке интонирования или их сочетания. В функции побочной опоры также могут выступать разные тоны лада (см. выше). Подчеркнем, что этот функциональный план звуков выявляется в результате анализа процессуальной стороны лада. Сходная система лежит в основе большинства напевов календарных, свадебных и лирических («квартового» типа) песен смоленской тради-

ции и является отличительным признаком сложившегося здесь местного типа гетерофонной фактуры.

Как можно заметить, звуки, выступающие в функции побочной опоры, являются акустическими антитезами основному устою как 8-му призвуку натуральной обертоновой шкалы. Они охватывают 6-ой, 7-ой, 9-ый и 10-ый обертоны. В целом все звуки трихорда и надстраивающейся над ним терцовой ячейки интонирования образуют естественную акустическую комбинацию напевного интонирования (Коргузалов, 1975. С. 242–244)²⁴. Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод о единой интонационно-ладовой природе этих распевов. Таким образом, в распевах пасхального тропаря данной традиции выявляются три основные ладовые системы. Их сложно однозначно отнести к известным науке ладам, поэтому потребовалось выработать свои определения.

а) Одна ладовая система опирается на систему опорности, складывающуюся в недрах трихорда в кварте, но основной устой располагает на верхней ступени. Как уже отмечалось, ладовое значение может приобретать и другие звуки: отстоящие на терцию и квинту вниз от основного устоя, поэтому эта ладовая система не может быть определена как трихорд в кварте в принятом значении (см. звуковой состав этой системы в примере 11а);

б) Квартный трихорд с основной опорой на верхней ступени может расширяться за счет верхнего секундового звука, который выявляет функции побочной опоры (см., например, приложение, № 12а). Таким образом, вторая ладовая система — тетрахорд в квинте (см. звуковой состав этой системы в примере 11б).

в) Третья ладовая система включает звуки трихорда с теми же функциональными значениями, а также терцовую ячейку интонирования, надстраивающуюся над ним (см. пример 11в, приложение, № 6а, 7б).

Пример 11

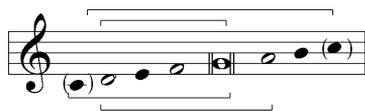


Следовательно, все три ладовые системы оказываются родственными, что можно увидеть в схеме (см. пример 12):

До сих пор мы рассматривали обобщенный уровень ладообразования народных распевов пасхального тропаря

«Христос воскрес». Живой процесс интонационно-ладового развития можно проследить в ладовых схемах напевов (см., например, ладовые схемы к примерам 15 и 16). В них выявляются характерные попевочные образования, в которых формируются первичные функциональные отношения тонов.

Пример 12

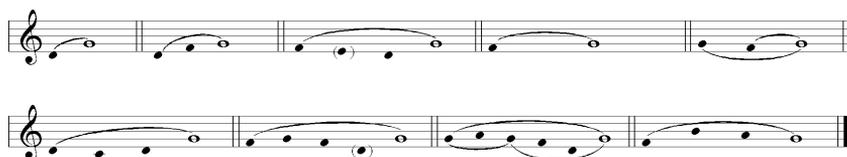


В связи с этим подробнее остановимся на понятии «попевки». Это понятие используется в отечественном музыковедении применительно к древнерусской певческой культуре и народной песенной традиции²⁵. Е. А. Ручьевская попыталась обобщить существующие определения попевки как мельчайшего синтаксического элемента, «мелодический инвариант-формула которого функционирует за пределами данного текста. <...> Попевка (по ее наблюдению. — С. П.) — это и конкретный вариант, и инвариант, архетип» (Ручьевская, 1998. С. 82). Способность репрезентировать большое количество текстов выводит попевку на уровень словарных единиц музыкального языка фольклора. Ф. А. Рубцов говорил о существовании «словарных попевок» как простейших музыкально-смысловых построений, принадлежащих единому кругу песенных форм. Эти «словарные попевки», по его словам, «явились одновременно первичными ячейками ладообразования, в которых практически осваивались и закреплялись ладовые сопряжения тонов» (Рубцов, 1973а. С. 58). С другой стороны, попевка является единицей песенной речи, где ладовые структуры, получают интонационно-ритмическое выражение. Таким образом, основными характеристиками попевки являются: наличие простейших ладовых отношений между звуками, синтаксическая оформленность и семиотическая значимость.

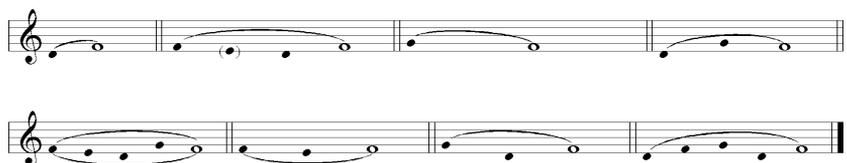
В попевке обычно выделяется один опорный тон, по отношению к которому остальные выявляют свои функции. Ладовое значение звуков в попевке определяется в силу соподчиненности звуковысотной линии с ритмом и словесными ударениями. Попевки, встречающиеся в распевах пасхального тропаря, обобщенно можно представить в виде движения к основной и побочной опорам:

Пример 13

а) к основному устою



б) к опоре на субсекундовом тоне (побочной опоре)



Этномузыкологи говорят о попевке как о синтаксической единице, но подразумевают при этом синтаксис разного уровня. Как известно, в формах музыкально-поэтического фольклора коррелируют три син-

таксических уровня, каждый из которых опирается на свои принципы формообразования и имеет свои синтаксические единицы:

- 1) синтаксис словесного текста;
- 2) синтаксис музыкального текста;
- 3) синтаксис музыкально-поэтической формы в целом.

Попевка — единица музыкального синтаксиса. В случае же полного соответствия музыкального и словесного синтаксиса попевка может стать основной конструктивно значимой и смыслообразующей единицей песенного периода музыкально-поэтической формы в целом (Мехнецов, 1985. С. 11–12). Такой тип попевок характерен для смоленских веснянок, одна из которых приводится в примере 14. В основе композиции напева веснянки лежат две попевки, сходные с приведенными в примере 13а и б. Каждая из попевок соответствует полустиху и является единицей песенного периода.

Пример 14

д. Савино, Духовщинский р-н, 132–14

Во-(и), вес - на - крас - на́, да тёп-лы-я ле - ти́ - ка,
Ой, лю - ли. лю - ли, да тёп-ла-я ле - ти́ - ка. //А

Анализируя на этом уровне распевы пасхального тропаря, мы не можем не заметить, как трудно в них вычленишь элементарные синтаксические единицы. Выделенные нами первичные интонационно-ладовые ячейки — попевки — активно участвуют в процессе формообразования: весь мелодический поток распевов состоит из попевочных звеньев, цепь которых создает ощущение непрерывного процесса. При этом они не соответствуют определенным разделам композиции и не совпадают со словесным членением формы. Попевка может охватывать разные по размерам фрагменты текста: только часть слова или, напротив, целую словесную фразу, а также соединять части разных слов. Но, при кажущейся независимости попевки от словесного текста тропаря, связь с ним существует. Мы говорили о том, что ладовое значение звуков выявляется в связи с ритмом и словесными ударениями. Поэтому попевка всегда будет соотноситься как минимум с одним иктом. В качестве наглядного примера подвижности величины мелодического построения, которое охватывает попевку, приведем распев из деревни Агиба-

лово Холм-Жирковского района²⁶ (см. пример 15). На схеме видно, как одни и те же попевки могут проявляться и на макроуровне — в обобщенном виде охватывать развитое мелодическое построение, и на микроуровне — в микрораспевах. Сходные тенденции наблюдаются в напеве из поселка Холм-Жирковский (см. приложение, № 96).

Таким образом, попевки, выявленные в распевках пасхального тропаря северо-восточных районов Смоленщины, соотносятся с попевочным «словарем» архаических календарно-обрядовых форм фольклора, и в том числе весеннего (кличей, призывов-окликаний, песенных форм). Однако эти попевки согласуются со словом по-разному.

Мы определили музыкальную форму народных распевов пасхального тропаря как единую бесцезурную форму сквозного развития. Мелодическое развитие народных вариантов стремится к целостности, преодолевая членение за счет слитного интонационного движения. Это проявляется в наличии связок между частями формы, как, например, в напеве из деревни Хатычка Дорогобужского района (см. приложение, № 76). Наиболее часто сквозное мелодическое развитие может охватывать первые два раздела и таким образом их объединять. Так, в напеве из деревни Усвятъе того же района (см. приложение, № 66) начало второго раздела звучит как продолжение нисходящего мелодического хода первого. Другой характерный прием мы встречаем в вариантах из деревни Козулино Сафоновского района (см. приложение, № 8) и деревни Стешино Холм-Жирковского района (см. приложение, № 11): в тексте повторяется слово «смертию» и это сопровождается вариантным повтором соответствующего мелодического оборота. Первая остановка в таких напевах может приходиться лишь на обязательный унисон в конце второго раздела, за унисоном обычно следует сброс или нисходящий мелодический ход к субквартвовому звуку. Тенденция к сквозному интонационному движению характерна для «долгих» распевов, то есть отдаленных от обиходного источника. В некоторых распевках, довольно близких церковному, остановка на гранях синтаксических единиц ощущается более отчетливо.

В этой связи встает вопрос: что же координирует единое мелодическое движение, с трудом поддающееся сегментированию? Отчасти мы ответили на этот вопрос, когда писали о роли протянутых унисонов. В формах с развитым мелодическим движением и большой протяженности таких коррелятов в виде протянутых унисонов может быть больше (см. пример 15, приложение, № 8, 11). Также мы говорили о формообразующем и координирующем значении ладового развития. На самом высоком уровне выявленная нами схема (которая, как оказалось, соотносится с ладовой схемой обиходного распева) организует общий процесс ладообразования.

На более низком уровне музыкальное развитие опирается на приемы многократного повтора и чередования интонационно-ритмических обо-

Пример 15

Холм-Жирковский р-н, д. Агибалово, 4202—10²⁷

Хри - стос на - скре-(о)се(а) о - смер - ти - зо - смрть - чо - - -
 прав и су - щам на Гра - бе вот да - (а) - ры - ва.

ладовая схема:

Фольклористика

Фольклористика

Пример 16

Холм-Жирковский р-н, д. Влад. Тулик, Туликовский с/с, 4345–15²⁸

$\text{♩} = 68$

Хри - стос ва-скре-се у смер - ти - ю смер-ти-ю] смерть по - прав и су - ши ва гра - бё жи - вот дя-ря - ва.

ладовая схема:

ротов, в основе которых лежат ладопримитивы. Можно привести ряд показательных примеров. Наиболее часто устойчивые обороты закрепляются за определенными разделами формы, т. е. можно говорить о композиционных функциях попевок. В напеве из деревне Владимирский Тупик Холм-Жирковского района²⁹ характерный нисходящий мелодический оборот появляется на выделенных долготой акцентных слогах (см. пример 16). Насыщенным мелодическим развитием отличаются «долгие» распевы, например, в приводимом выше распеве из деревни Агибалово (см. пример 15) и др. (см. приложение, № 8, 9б, 11, 12а, б, 13).

Попевки, будучи и *языковыми элементами и единицами песенной речи* обладают своей семантикой.

Звуковысотный контур и местоположение опорного тона отражают ладовое содержание попевок и смысловую направленность интонирования. В интонационно-ладовом развитии распевов пасхального тропаря огромное значение имеют трихордовые попевки с опорой на одной из верхних ступеней, эти попевки относятся к области интонаций-«возгласов», лежащих в основе ряда календарных песен, в частности веснянок.

По наблюдению Ф. А. Рубцова, «всякий возглас, являясь активным обращением к объекту, будучи кратким по временной протяженности, немислим без “размаха” интонирования, без четкого, броского сопоставления контрастных по своему звуковысотному положению тонов» (Рубцов, 1973а. С. 20). При координации с музыкальным ритмом попевки достаточно определенно выявляют свою «кличевую», «возгласную»³⁰ природу. Эти попевки являются единицами «ямбического типа», для которого характерно ритмическое соотношение по принципу: краткая — долгая, то есть характерно динамически направленное движение к акцентуемому слогу. «Ямбичность» заложена и в ладовом сопряжении: опорный тон всегда располагается в конце попевки, движение к нему осуществляется через активный восходящий ход. Особое значение «возгласные» попевки-интонации играют в начальном возгласе распева и в кадансе. Ф. А. Рубцов называет эти интонации, в силу активного действенного характера их назначения, интонациями «общения», всегда обращенными к объекту — людям, силам природы (Рубцов, 1973б. С. 92).

Большое значение имеет положение попевки в форме. Существуют попевки, которые характерны для зачинного раздела формы распевов пасхального тропаря. Они являются наиболее напряженными в интонационном отношении и связаны с семантикой возгласа. Ладовое и семантическое значение имеет кадансовая попевка. По мнению Ф. А. Рубцова, кадансовая попевка, которая завершает весь напев и подытоживает его содержание, является показателем смыслового назначения напева (Рубцов, 1973б. С. 92).

Через интонационно-ладовую природу вновь выявляется коммуникативно-регламентирующая функция пасхального тропаря в народной

традиции. Таким образом, в ладовых образованиях и закономерностях интонационно-ладового процесса кодируется основное содержание, смысловая направленность и функции фольклорного текста «Христос воскресе». В результате мы приходим к выводу, что «возгласная» природа интонирования народных распевов пасхального тропаря «Христос воскресе» значительно удаляет его от канонического прообраза. Тропарь не только приобретает новые ритуальные функции, но и, что самое главное, получает новую форму и содержание.

Примечания

¹ Экспедиции Музыкально-педагогического института имени Гнесиных стали записывать эти формы в Смоленской и Брянской областях в 1980-х годах (Енговатова, 1996. С. 72).

² В фондовой коллекции Фольклорно-этнографического центра хранится свыше 170 записей пасхального тропаря из северо-восточных районов Смоленщины.

³ В Сычевском районе Смоленской области известны поселения старообрядцев, которые исполняли пасхальный тропарь «по-староверски». Один из таких распевов приводится в приложении (№ 2).

⁴ П. Г. Богатырев и Р. О. Якобсон указывали, что, если все усилия направлены на то, чтобы тексты не были искажены, мы не можем говорить о произведении как о фольклорном и как о продукте коллективного творчества (Богатырев, Якобсон, 1971. С. 382–383).

⁵ В современном пасхальном богослужении Русской Православной Церкви звучат два основных распева пасхального тропаря «Христос воскресе». Один из них — распев 5-го гласа (см. приложение, № 1) — многократно исполняется в пасхальной литургии и во всех последующих богослужениях до Вознесения. Пасхальный тропарь второго распева — 1-го гласа — включает каждую песнь Пасхального канона, а также входит в Часы Пасхи. Фраза «Христос воскресе из мертвых», распеваемая на 1-й глас, является запевом к тропарям пасхального канона.

⁶ Здесь и далее цифры в квадратных скобках, следующие за указанием деревни и района обозначают номер фондовой записи Фольклорно-этнографического центра Министерства культуры Российской Федерации.

⁷ В приводимых в статье текстах пасхального тропаря и фрагментах полевых записей сохраняется форма диалектного произнесения, характерная для речи смоленских жителей. Для графического отражения некоторых звуков используются специальные символы: «г» фрикативное обозначается символом «ġ»; «ч» мягкое — символом «ĉ». Остальные символы соответствуют принятым графическим нормам записи.

⁸ Приводя эту цитату, подразумеваем, что народные распевы пасхального тропаря обнаруживают связь с церковными обиходными распевами в целом, а не с одним из его четырех голосов или только с мелодией (вторым — основным голосом партесного распева). Автор цитированных слов, по существу, оп-

ровергает свой собственный тезис, когда утверждает, что «сопоставлять ее (версию. — С. П.) лишь с обиходной *мелодией* не следует. По-видимому, данную версию можно считать производной от линии *басового голоса* канонического “Христос воскрес”» (Енговатова, 1996. С. 75) и в сноске: «исполнители ориентируются не на него (второй голос — С. П.), а на нижний голос, что, возможно, связано с тем, что во время службы прихожане чаще всего подпевают басовую партию» (Там же. Сноска 7). Как мы продемонстрируем ниже, в процессе сложения народных распевов действуют иные законы. Было бы неверным полагать, что народные исполнители перепевают на «свой лад» один из известных им голосов.

⁹ На это указывает М. А. Енговатова (Енговатова, 1996. С. 72).

¹⁰ См. приведенное выше описание из д. Игнашково.

¹¹ Кроме того, распространены и другие термины: *каралесить* (в ряде деревень Холм-Жирковского р-на), *христокать* (в Холм-Жирковском, Сычевском районах), «*Христос воскрес*» *играть* (Холм-Жирковский р-он).

¹² В смоленской традиции на крыльце дома до утренней зари «гукают покойника», приглашая прийти на поминальную трапезу, там же «гукают Весну».

¹³ Один из реформаторов церковного пения В. Ф. Одоевский на первом археологическом съезде в Москве в 1869 г. указывал, что цель и главный принцип русского церковного пения — «*отчетливо выговаривать слова молитвы*. В нем не слова должны подчиняться мелодии, но мелодия словам до такой степени, что, *где оканчивается смысл слов, там и оканчивается музыкальная фраза*» («Краткие заметки о характере русского церковного православного пения». Реферат В. Ф. Одоевского. Цит. по: Металлов, 1915. С. 144–145).

¹⁴ Верхняя строка отражает слогоритмическую модель распетого стиха, средняя — ритм мелодии.

¹⁵ Так, Л. А. Мазель пишет: «Музыкальная форма <...> всегда имеет две стороны: процессуально-динамическую, обусловленную временной природой музыки, процессом развертывания произведения во времени, и архитектурно-структурную, “кристаллическую”, связанную с итоговым восприятием формы как законченной и цельной структуры, являющейся результатом развития. Сказанное относится не только к форме целого, но и к форме частей: в каждый данный момент слушатель воспринимает музыкально-временной процесс, а по окончании целого (или части) — его итог, результат (полный или частичный)» (Мазель, 1979. С. 21).

¹⁶ Ср.: Ручьевская, 1998. С. 4.

¹⁷ Для удобства сравнения ладовые схемы всех распевов транспонированы на одну высоту.

¹⁸ Этому аспекту музыкальной формы посвящено исследование Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» (см. Асафьев, 1963).

¹⁹ Для каждого раздела характерен свой принцип ритмопроизнесения, связанный с функцией раздела. Так, первый раздел формы, как зачинный, связан с призывной функцией, и это обуславливает нормативность его интонационно-ритмической организации. Декламационное начало в этом раз-

деле находит наиболее яркое выражение: одновременно значительную роль играет музыкальная долгота на словесных ударениях текста, достигающая очень большой временной протяженности. Для метроритмики среднего раздела характерна симметричность ритма, периодичность ритмических фигур, что свидетельствует об его развивающей роли. Заключительный раздел отличается большим значением фигур, основанных на ритме дробления и суммирования, что обычно свойственно обобщающим построениям.

²⁰ Под музыкальным событием,двигающим музыкальную форму, Е. А. Ручьевская понимает, «в первую очередь... изменение функции элементов структуры, что чаще всего связано с изменением или включением нового элемента» (Ручьевская, 1998. С. 50).

²¹ Е. А. Ручьевская указывает на психологическое явление сатиации, при котором происходит обесценивание повторяемого. «Повторяемое, — пишет исследовательница, — сначала привлекает внимание, утверждая свое бытие, свою закономерность, затем отталкивает его, превращается в фон или помеху» (Ручьевская, 1998. С. 49).

²² В приведенной схеме «Т» обозначает основной устой лада («тонику»), «ПО» — побочную опору, «МС» — «музыкальное событие», характеризующееся появлением в кадансе новых звуков: субтерцового или субквинтового тонов. В рамку помещены те тоны, которые обычно представлены унисонным звучанием.

²³ Этот принцип действует, по нашим наблюдениям, только в напевах гетерофонного склада фактуры. Для напевов с развитым многоголосием этот принцип нерелевантен (ср. Енговатова, 1996. С. 82–84, № 10, 11).

²⁴ В. В. Коргузалов называет эту комбинацию тонов «рабочей» комбинацией голосового аппарата, его «рабочей» тесситурой. Исследователь считает принцип антитезирования важным механизмом организации отдельных попевок — «морфем», «музыкально-словарных» микроформул. Этот принцип соотносится с законом ладообразования, который формулирует Т. С. Бершадская (см. приведенное выше определение лада), поскольку теза выполняет тормозящую роль, а антитеза обладает движущей ролью и стремится к тезе.

²⁵ См. ряд работ: Бражников, 1972; Кручинина, 1979; Рубцов 1973а, 1973б; Мехнецов, 1985 и др.

²⁶ Запись 18.07 1994 г. Исполняют: Васильева Прасковья Федоровна, 1915 г. р., Ковалева Пелагея Григорьевна, 1918 г. р. (запеваёт), Осипова Прасковья Семеновна, 1915 г. р., Федорова Мария Николаевна, 1911 г. р. Авторы записи: А. М. Мехнецов, Г. В. Лобкова; расшифровка С. В. Подрезовой.

²⁷ Напев транспонирован на большую секунду вверх.

²⁸ Напев транспонирован на малую сексту вверх.

²⁹ Запись 15.07 1994 г. Исполняет Елисеева Мария Ивановна, 1911 г. р. Автор записи И. А. Савельева, расшифровка С. В. Подрезовой.

³⁰ В. В. Коргузалов замечает, что яркое ощущение антитезы как твердого отступления от тоники — тезы — дают восходящие и нисходящие мелодические ходы на большую секунду и кварту (в связи с удобством опоры голоса), а восхо-

дьящие и нисходящие ходы кварты глиссандируют чрез примыкающие секунды. «Возгласная» квартовая антитеза выступает как заклинательный императив; тетраорд в сексте — один из выразительных «примитивов» заклинательной и повествовательной интонации (Коргузалов, 1975. С. 242).

Приложение

1. Пасхальный тропарь обиходного распева 5-го гласа

Хри - тос вос - кре - се из мерт - вых, смер - ти - ю смерть по - прав,
и су - щим во гроб - бех жи - вот да - ро - вав.

2. «Староверский» распев

д. Бочарово, Тишинский с/с,
Сычѳвский р-н, 4059-06

♩=72

Хри - стос ва - скре - ся из мѳр - твых, смер - ти - ю на смерть на - сту -
пив и гроб - ным жи - вот да - ру - ва.

Запись 17.07 1993 г. Исполняют: Орлова Татьяна Васильевна, 1912 г. р., Бельмачева Анна Варсонофьевна, 1916 г. р. Автор записи Королькова И. В., расшифровка Подрезовой С. В.

3.

д. Хвоцеватово, Хвоцеватовский с/с,
Новодугинский р-н, 4039-09

♩=106

Хри - стос ва - скре - с(ы) у смеѳр - твых у смеѳр - ти - ю смертно -



Комментарии:

— И дома, да. И в церкву идёшь, са церквы идёшь. У церкву-та идёшь — ни паёшь. Как са церквы идёшь.

— Нам говорили, что на могилы ходят. Там тоже поют?

— Да, на магілах. На Христов день вот ходим на магілы паём «Христос васкресе».

— А в Радунцу тоже ходите?

— Да. Ходим в Радужную, как же шь!

Запись 02.08 1993 г. Исполняют: Григорьева Татьяна Федоровна, 1915 г. р., Семенова Мария Семеновна, 1923 г. р. Автор записи Валевская Е. А., расшифровка Подрезовой С. В.

4.

д. Васино, Васинский с/с,
Дорогобужский р-н, 4624-35



Комментарии:

— Мы ж кричим. Ходим на кладбище на Пасху, кричим «Христа» всё время. И тут. А мы ж вот кагда перяд Пасхаю двенадцать часов ноћи — у церкву хódють. И мы вот после двенадцать во все выходим часа у три и кричим у деревни. Часа в четыре. Ночью. С Пасхи ж рана идуть с Пасхи пасвящёная. А мы прям окала сваих дамов. Тама вот мы живём на том краю вот туда. Кола сваих дамов. Мы у траих всё время выйдим и прайдём двара три туда — четыри, у горку пакричим «Христа». Раньше шь и шли «Христа» с церквы кричали у каждым мести. И церквей же пално было: и там, и там — народу шь у каждой деревни было! Вот. Так мы кричим «Христа». Шесть недель кричат «Христа». Где хóдишь — там и кричишь. Хошь у по́ли. Я дома дру́гой раз карову даю сязу и «Христа» сама сабе паю так дома. Хто как хóить.

Запись 03. 02 1996 г. Исполняют: Венедиктова Евдокия Фатеевна, 1926 г.р. (родилась в д. Кирюши Издешковского с/с Сафоновского р-на.), Мясникова Ефросинья Егоровна, 1922 г. р., Шевлякова Алек-

сандра Афанасьевна, 1929 г. р. (родилась в д. Дурово Сафоновского р-на), Феногенова Мария Яковлевна (родилась в д. Коржевино) — запевает. Автор записи Быкова О. П., расшифровка Подрезовой С. В.

5а. Деревенский распев

д. Зимница, Зимницкий с/с,
Сафоновский р-н, 4243-21

♩=78

Хри - стос вас - кре - с(ы) й(у) смер - твах сме-р(и)-ти - ю
смерть по-(а) - прав и су - щии ва гра - бе жи-вот да - ра - во.

Комментарии:

- Есть растянута, а у нас вот так пают.
- А растянута как?
- Режа: «Ей!» У ка́ждова свой напе́у. Ка́ждова по прихожа́не. Раньше ж Бо́гу моли́тца хадъли в церкви — и каждый по сваему́ го́ласу.
- Это от церкви?
- Да, вот ат церкви, бывала, идешь. Ну и када. Раньше папы служили — пели. Служба была́. Паём на кладбище ка́ла сваѣх ма́гйлак. Кала адно́й ма́гйлки паста́йм, папаём, по дру́гой там. К аднэй падру́ги сходим пу́паём. Как мне падайдут.
- И мотив этот же?
- Ё́тат ма́тйв.

5б. «Батюшка так поет»

д. Зимница, Зимницкий с/с,
Сафоновский р-н, 4243-22

♩=84

Хри - стос вас - крес а изь ме - (а)-ртвых сме - рти-ю смерть по -
прав и су - щии ва гра - бе жи - вот да - ры - во.

Комментарии:

- У церкви, када там заканчивал, то так. Эта батюшка так. Батюшка так паёт, таким то́нам. Эта между абѣдней и за́утрений идут кру́гом церкви. И батюшка так заво́дит. Вот батюшка так заведѣтъ, а патом — хо́рам. Бабы па-сво́ему заво́дит абра́тна. Хор подхва́тывайть. Раз жен-

щины крикнуть, а раз — батюшка с мушщинами крикнуть. Эта между заутренней и абедней, значить идти кругом церкви. Три разá кругом церкви абходят и вот прежде батюшка с мушщинами, а патом мы. Раньше с ракеты пускали, тока эта — У! Как было весела! <...> Выйдем другой раз и арём.

5а, б. Запись 24. 07 1994 г. Исполняют: Чижикова Мария Илларионовна, 1914 г. р. (родилась в д. Высокая Алферовского с/с), Кузьмина Анна Селиверстовна, 1917 г. р. (родилась в д. Холустово Издешковского с/с). Автор записи Лобкова Г. В., расшифровка Подрезовой С. В.

ба.

д. Усвятъе, Усвятский с/с,
Дорогобужский р-н, 4631-42

$\text{♩} = 72$

Хри - стос ва - скре - се у смер - тью смер - ти - ю смерть по - - -
прав - ди су - ще у ї(ты) - ра - бе жи - вог да - ро - ва.

Комментарии:

— На кладбище и в деревнях, везде. Мы и сами. О, мы часта кричим, кричим кáла дóму. Сидим кáла дóму да «Христа». И утрам и ве́ирам.

бб. Распев «по-русски»

д. Усвятъе, Усвятский с/с,
Дорогобужский р-н, 4631-42

$\text{♩} = 78$

Хри - стос ва - скре - се у смер - тью смер - ти - ю смерть по - - -
прав - ди су - ще у ї(ты) - ра - бе жи - вог да - ро - ва.

Комментарии:

— В церкви так пеють. Батюшка во ё́тат па-русски, па-русски и́грал ныне́чи. Во. Вот как у нас у деревни вот так и ё́н. Вот так батюшка и́грал.

ба, б. Запись 07.04 1996 г. Исполняют: Петрова Прасковья Ефимовна, 1906 г. р. (родилась в д. Хутор-Ивановское Быковского с/с) — запевае, Кулешова Лидия Евстигнеевна, 1925 (родилась в д. Теренино Быковско-

го с/с). Автор записи Борисова Т. А., расшифровка Борисовой Т. А., Подрезовой С. В.

7а.

д. Хатычка, Слойковский с/с,
Дорогобужский р-н, 4627-31

♩=78

Хри - стос ва - скрэ - се (й)у смёр - твах смер - ти - ю смерть по
пра - - - вде су - ще ва гра - бе жи - вот да - ры - ва.

7б. Распев «по покойнику».

4627-32

♩=78

Хри - стос ва - скрэ - се (й)у смёр - твах смер - ти - ю
смерть по пра - вде су - ще ва гра - бе жи - вот да - ры - ва.

Комментарии:

— Когда на Пасху ходили на кладбище «Христа» пели?

— Абизáтельна! Што ты, «Христа» я люблю «Христа» петь! ... по пакойнику. Кагда вот нясút пакойника. Да если после Пасхи умер, то тада уже этих шесть недель, кто умрёт в это вот — пока шесть недель пают — эта так и пають.

7а, б. Запись 09.02 1996 г. Исполняет Хулерава Мария Никитична, 1924 г. р. (родилась в д. Усвятъе). Автор записи Борисова Т. А., расшифровка Подрезовой С. В.

8.

д. Козулино, Козулинский с/с,
Сафоновский р-н, 4287-06

♩=80

Хри - стос ва - скре - се (й)у змёр - тью
смер - ти - ю смерть по - прав и су - щим ва гра -



Запись 19.07 1994 г. Исполняют: Бойкова Варвара Ивановна, 1911 г. р. — запевает, Ефимова Татьяна Ефимовна, 1924 г. р., Тимонина Анна Ефимовна, 1910 г.р., Петухова Анна Владимировна, 1919 г. р. Автор записи Полякова А. В., расшифровка Подрезовой С. В.

9а. Распев «по-церковному»

п. Холм-Жирковский,
Холм-Жирковский р-н, 4218-09



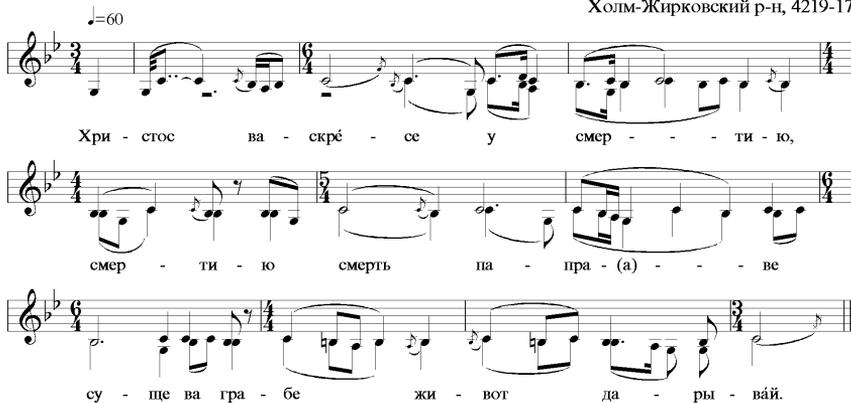
Комментарии:

— По-царкóвному. Эта и в церкви так паём. И мы так тоже само.

Запись 04.07 1994 г. Исполняет Кочанова Мария Трофимовна, 1909 г. р. Автор записи Валевская Е. А., расшифровка Борисовой Т. А., Подрезовой С. В.

9б. Деревенский распев

п. Холм-Жирковский,
Холм-Жирковский р-н, 4219-17.



Комментарии:

— Как во абычна, па-нашему. Ну как во абычна паём. Нас было интересна паслушать: народу павсюда! У тех деревнях пашли — вот такой большой хор. У тех тоже, у тех. У нас был приход и церкьва бала. Земля припадымаецца!

Комментарии от других исполнителей той же деревни [4218–10]:

— Вот если челаvéка несём харанить — вот эта на етат гóлас. Эта христóскают.

— Если похороны приходятся на этот период после Пасхи?

— Да. После Пасхи до Вознесения паём. Всё христóскают.

— Этот же голос можно и в поле петь?

— Да, да, да. И у поле.

Запись 05.07 1994 г. Исполняют: Тихомирова Вера Савельевна, 1917 г. р., Кочанова Пелагея Осиповна, 1912 г. р., Дмитриева Маланья Осиповна, 1915 г. р. Автор записи Валевская Е. А., расшифровка Подрезовой С. В.

10.

д. Бизюково, Агибаловский с/с,
Холм-Жирковский р-н, 4338-13

Хри - - - стос ва - скре - с(ы) и
сме - (э) - рти - ю смер - ти у
смерть по - - прав и су - щии ва гра -
бе жи - вот да - ра - ва.

Комментарии:

— Эта на Пасху раньше хадили с иконами. Три дня хадили. Вот была абхóд. Абхóд был не три дня, а целую неделю раньше хадили — поп хадил. Наси́ли икону. Поп хадил и люди хадили каралеси́ли с ним. Наси́ли Божию Матерь. Вот идут, дапу́стим, ка мне у двор, каралеси́ють, принóсють Божию Матерь люди — женщины. Поста́вють. Поп с ними. Батюшка этот па́читает там што. Ну, малебен, хто какой зыка́жет. Вот так. Ну, заплóтишь йим. Папу этаму дашь там што: хто ийч́ек, хто што — хто што мо́жить. И целую неделю носят иконы. Усю деревню прайдúт. Идут у дру́гой двор. Раньше жили́ пу у́часткам. Я помню, к нам на у́часток прихадили. Вот эта как шас помню, а́га. Несуть икону и каралеси́ють «Христос воскрес из мертвых».

— Это пели они?

— Да, пели они. Вот эта идуть прино́сят да самава двыра́, да друго́га — женщины идуть каралёсують.

Запись 06.07 1994 г. Исполняют: Лавренкова Анна Аверьяновна, 1925 г. р., Клинковская Мария Киреевна, 1923 г. р. Автор записи Савельева И. А., расшифровка Подрезовой С. В.

11.

д. Стешино, Холмский с/с,
Холм-Жирковский р-н, 4282-39

♩=78

Хри - стос ва - скре - се у смер - твах у смер - ти - ю смерть по -
пра - ви, су - щим ва г(ы)-ра - бе жи - вот да - ры - ва(й).

Запись 13.07 1994 г. Исполняют: Андреева Анастасия Андреевна, 1913 г. р., Разведкина Александра Ивановна, 1914 г. р., Сергеева Лидия Ананьевна, 1934 г. р., Королева Анна Евстафьевна, 1931 г. р. — запевае, Лобанова Валентина Серафимовна, 1934 г. р. Автор записи Полякова А. В., расшифровка Подрезовой С. В.

12а. Распев «по-нахимовски»

д. Нестерово, Холмовский с/с,
Холм-Жирковский р-н, 4272-15

♩=80

Хри - стос ва - скре - се у смер - - - ти - ю
смер - ти - ю смерть по - - - прав и
су - щи ва г(ы)-ра - бе жи - вот да - ры - во.

12б. Распев «по-холмовскому»

4272-16

♩=76

Хри - стос вас - кре - се у смер - - - ти - ю



Комментарии (от той же исполнительницы, № по фонду ФЭЦ 4272-18):

— И в избе, и в церкви. И в церкви, дачѹш, увсюдах. И на улице. Во. А бывала как с церкви придѹм — так у первую оцередь пазавтракаѹм. А ребята бывала ходють Христа славить. Как с церкви — так Христа славить. Гатѹють цетверть водки — ну самагонку гнали, самагонки и цашку халадцѹ. У каждый дом захадили ребята.

Это таким мотивом?

— Это па-халмавскóму. Мне такой не нравился, грешным делам. Дѹже тижалó была. Тянешь дóлга, дóлга. Батюшка кагда ходит с малецтвам, так:

— Девушки, пóйтя па-нахѹмавскаму. Я люблю нахѹмавским матѹвам.

— Батюшка, да ты ж халмавскóй!

— Ну мала, што халмавскóй! А во наравитца нахѹмавский матив.

12в. Распев «по-борисковскому» — «по-церковному»

$\text{♩} = 78$ 4272-17

Хри - стос вас - кре - се у сме-р(ы)-твых смер - ти - ю смерть по -
праѹ и су - ци-ва гра - бе жи - вог да - ро - во.

Комментарии (от той же исполнительницы, № по фонду ФЭЦ 4272-14):

— В деревне пели «Христос воскрес»?

— А как жа! А па разным гыласам. Па разным. Вот, бывала, батюшка ходить. У нас вот тут тянуть. А где я жила тамо у Барисковщине, куда я выходила замуж, у нас па-церкóвнаму. А тут тянуть дóлга, дóлга, вот я када сюды приийшлá. А у нас — не. Ну, у нас у Барѹскавщине тоже не так — у нас по-церкóвнаму.

12а, б, в. Запись 03.07 1994 г. Исполняет Щеткина Пелагея Антоновна, 1907 г. р. Автор записи Полякова А. В., расшифровка Борисовой Т. А., Подрезовой С. В.

СВОДНАЯ ТАБЛИЦА СХЕМ ЛАДООБРАЗОВАНИЯ № 1 (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Распевы 2 группы									
Т	III	II	2	Т	Т	II/2	III	Т	Т
Т	III/Т	II	2/4	Т	Т	II	Т	Т	Т
Т	III-Т	II	2	III	Т	II	IV/II	II/2	Т
Т	Т	2	2	III	Т	III/3	Т	Т	Т
Т	Т	2	Т	Т	2	2	Т	Т	Т

СВОДНАЯ ТАБЛИЦА СХЕМ ЛАДООБРАЗОВАНИЯ № 2

Т	Т	2-Т-2	4	Т	Т	2	Т	Т	Т
Т	Т	2-Т-2	2	Т	Т	2	Т	Т	Т
Т	Т	2-Т-4	2/4, 2-4	Т	Т	Т	Т	Т	Т
Т	Т	2-Т-2	2	Т	Т	2	Т	5	Т
«НАХИМОВСКИЙ»									
Т	Т	II-2-2	2-4	Т	Т	2	Т	II	Т

Условные обозначения

Т — основной устой лада.

2, 3, 4, 5 — соответственно субсекундовый, субтерцовый, субквартовый и субквинтовый тона.

I, II, III, IV — первая, вторая, третья и четвертая ступени лада.

Сочетание знаков с косой чертой, типа III/Т, обозначает одновременное звучание этих ступеней.

Сочетание знаков через черту, типа III-2, обозначает последовательную смену опор.

Через запятую указываются равнозначные по функции ступени лада в одной позиции.

Литература

- Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Л.: Музгиз, 1963. 378 с. с нот. ил.
- Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 240 с.
- Бершадская Т. С. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб.: Ut, 1997. 192 с.

- Богатырев П. Г., Якобсон Р. О.* Фольклор как особая форма творчества / Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 369–383.
- Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. По рукопис. материалам XV–XVIII вв. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1972. 423 с. с факс. и нот. ил.
- Булгаков С. В.* Настольная книга для священно-церковно-служителя. 3-е изд. Киев: Тип. Киево-Печерск. Успенск. лавры, 1913. 24, 1773 с.
- Енговатова М. А.* Пасхальный тропарь «Христос воскрес» в народной песенной традиции западных русских территорий // Экспедиционные открытия последних лет. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 72–87.
- Коргузалов В. В.* Генетические предпосылки жанровой классификации музыкального фольклора // Русский фольклор. 1975. Т. XV. С. 240–273.
- Кручинина А. Н.* Попевка в русской музыкальной теории XVII века: Автореф. дис. на соискание степени канд. иск. Л., 1979. 19 с.
- Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 534 с.
- Металлов В. М.* Очерк истории православного церковного пения в России. 4-е изд., испр. и доп. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1915. XVI, 150 с.; 14 л. табл.
- Мехнецов А. М.* Традиция как основополагающий принцип музыкальной культуры // Русская народная песня. Стиль. Жанр. Традиция. Л.: Изд. ЛОЛГК, 1985. С. 5–19.
- Никольский К. Т.* Пособие к изучению Устава Богослужения православной церкви. 7-е изд., испр. и доп. СПб.: Синод. тип., 1907. XVI, 878 с.
- Рубцов Ф. А.* Основы ладового строения русских народных песен // Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. М.; Л.: Сов. композитор, 1973. С. 8–81.
- Рубцов Ф. А.* Смысловое значение каданса в календарных песнях // Там же. С. 82–104.
- Руднева А. В.* О взаимосвязи стиха и напева в русской народной песне // Руднева А. А. Русское народное музыкальное творчество. М.: Композитор, 1994. С. 11–69.
- Ручьевская Е. А.* Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. СПб.: Композитор, 1998. 268 с.
- Теплова И. Б.* Распев пасхального тропаря «Христос воскрес» в крестьянской традиции северо-западных областей России // Православие и культура этноса: Международ. науч. симпоз. 9–13 окт. 2000 г., г. Москва: Тез. докл. М.: Старый сад, 2000. С. 63–64.