

ПРОБЛЕМЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

PROBLEMS OF ETHNOMUSICOLOGY

А. Т. Гумерова

Православные песнопения в фольклорной среде народов Среднего Поволжья (на примере пасхального тропаря «Христос воскрес»)

Аннотация

Статья посвящена исследованию фольклорного бытования тропаря Пасхи «Христос воскрес» в обрядовой культуре христианизированных в XVI–XIX веках народов Среднего Поволжья. На основе привлечения большого корпуса полевых материалов определяются особенности функционирования богослужебного песнопения в народно-обрядовой среде, анализируются механизмы обновления вербального и музыкального текстов тропаря.

Ключевые слова: тропарь Пасхи, «Христос воскрес», фольклоризованные православные песнопения, православное пение народов Среднего Поволжья.

А. Т. Gumerova

Orthodox Chants in the Folklore Environment of the Peoples of the Middle Volga Region (on the example of the Easter Troparion “Christ is Risen”)

Summary

A special area of the existence of Orthodox chants in the culture of the Christianized non-Russian peoples of the Middle Volga region is associated with the penetration of liturgical melodies into the folklore environment. Being included in traditional calendar and family rituals, church prayer books fall into a foreign cultural artistic context; in the conditions of oral usage, they undergo various kinds of reinterpretations and transformations, in fact, they become part of the folk song tradition.

One of the most striking examples of liturgical hymns that have become established in the folklore traditions of the region is the Easter Troparion “Christ is Risen”, performed by native speakers in their native and Church Slavonic languages.

Based on the involvement of a large body of field materials, the peculiarities of the functioning of liturgical chanting in the folk ritual environment are determined, the mechanisms of updating the texts of the troparion are analyzed in this article.

Keywords: Easter troparion, “Christ is Risen”, folklorized Orthodox chants, Orthodox singing of the peoples of the Middle Volga region.

Уникальный облик этнокультурного пространства Среднего Поволжья обусловлен множеством межкультурных, межэтнических, межконфессиональных пересечений. Одним из векторов этих взаимовлияний является проникновение и влияние христианства на фольклорные традиции народов, оказавшихся в «лоне» православия в период с XVI до начала XX века, — татар-кряшен, удмуртов, чувашей, марийцев, мордвы.

Две культурные парадигмы — традиционные этнические «картины мира», имеющие глубокие исторические корни, и инокультурные ритуальные формы, мотивы, образы, наконец, музыкальные интонации, внедрённые православными миссионерами, оказавшись в одном этнокультурном пространстве, неизбежно начинают взаимодействовать, создавая сложные «узоры» переплетения.

Оставляя за пределами внимания множество примеров проявления христианства в синкретическом мировоззрении и повседневном быту жителей средневолжской деревни, мы обратились лишь к одному аспекту взаимодействия этих двух культур, связанному с проникновением отдельных православных песнопений, исполняемых на родных и церковнославянском языках, в фольклорные традиции христианизированных народов региона¹.

При включении в традиционные календарные и семейные обряды церковные напевы попадают в иную художественную среду; в условиях устного бытования подвергаются разного рода переосмыслениям и трансформациям, фактически становятся частью народно-песенной традиции. Изучение механизмов проникновения элементов одной интонационной культуры в другую может способствовать более глубокому пониманию процессов межкультурных контактов, раскрыть новые грани самобытного облика духовной культуры региона. Этим продиктовано наше внимание к данной группе песнопений, которые до сегодняшнего дня продолжают своё бытование среди деревенского населения старшего поколения, но с уходом носителей и постепенной утратой

обрядовой части традиционного быта находятся под угрозой исчезновения.

В работе были использованы результаты собирательской деятельности автора, полевые материалы экспедиций Фольклорно-этнографического кабинета Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова (далее — ФЭК КГК), также привлекались опубликованные в фольклорных сборниках единичные образцы православных песнопений.

«Фольклоризованные»² православные песнопения народов Поволжья могут быть включены в какой-либо обряд или же исполняться в любое время вне зависимости от конкретных дат и событий. Среди последних следует назвать «Отче наш», «Богородице Дево», «Верую», «Царю небесный», «Тропарь Кресту». Эти песнопения часто используются в домашних молитвах или же по усмотрению исполнителей могут включаться в различные обряды. К примеру, устойчивой традицией проведения обряда вызывания дождя у кряшен является пение молитвословия «Эй, күктәге Атабыз» («Отче наш»)³. У мордвы принято исполнять вышеназванные песнопения во время поминальных ритуалов, проводов парней в армию, во время обряда освящения дома [См.: 5], у удмуртов они фиксировались в музыкальном комплексе празднования Пасхи [См.: 9]. Объёмы православного музыкального материала в обрядовой практике разных народов неравномерны, зависят от исторических особенностей и социокультурных контекстов бытования традиции.

Наибольшее распространение православные песнопения получили в рамках народных календарных и семейных обрядов, для которых зачастую оказывается характерным сосуществование элементов двух разных парадигм — традиционных верований этносов, уходящих корнями в язычество, и христианства. Причём соединение это не «механическое», а представляющее собой единую, неразрывную в сознании народов систему верований.

Как показывает экспедиционная практика, обширное применение в фольклор-

ной среде получили песнопение «Трисвятое», включаемое в похоронно-поминальный комплекс, и пасхальный тропарь «Христос воскрес», исполняемый во время весенних календарных обрядов⁴. Рассмотрению особенностей бытования последнего будет посвящена данная работа⁵.

Пасха — самый яркий и радостный праздник в жизни православных. Главным его торжественным песнопением является тропарь «Христос воскрес», содержащий концентрацию всех смыслов этого периода церковного календаря. На богослужениях тропарь исполняется во все дни Светлой седмицы и дальше, вплоть до самого Вознесения, празднуемого в сороковой день после Воскресения Господня.

Христианизированными народами Поволжья Пасха осознаётся как самый значительный, «великий» праздник. Его национальные названия являются подтверждением этого: к примеру, «Олы Көн» у кряшен, «Мӓнкун» у чувашей, «Быдӓм нунал» у удмуртов (дословный перевод на русский — «Великий день»). У всех этнических групп в проведении Пасхи присутствуют пережитки обрядов, оставшихся от язычества. Собрание детьми яиц, «кудахтанье» первого вошедшего в дом ребёнка или же особое внимание к нему со стороны хозяев, вербный день и другие обряды проводятся с заботой о плодородии земли, деторождении, материальном благополучии. Посещение праздничного церковного богослужения, поминовение покойных родственников, обход домов, восклицания «Христос воскрес!» с ответом «Воистину воскрес!» и обряды гостевания также являются обязательными у всех народов элементами празднования.

Пасхальные ритуалы открывали новый календарный год, являясь частью весеннего обрядового цикла. Главным смыслом народного весеннего церемониала становилось «санкционирование нового состояния мира» [4. С. 123]: после зимней стужи и состояния «оцепенения» приходило тепло и начиналось цветение природы, шла подготовка к посевным работам, совершался первый выгон скота и т. д.

Музыкальная часть праздничного комплекса также характеризовалась сочетанием до-

христианских и христианских составляющих: наряду с традиционным календарно-приуроченным пением существовал народный обычай петь тропарь «Христос воскрес» во время домашних молебнов, обходов домов и других ритуалов. Экспедиционная практика показывает, что народные распевы пасхального церковного песнопения получили меньшее распространение, чем, к примеру, «Трисвятое», «обслуживающее» похоронно-поминальные ритуалы. Неравномерность бытования тропаря связана, как правило, с наличием или отсутствием опыта церковно-приходской жизни у местного населения, со степенью присутствия православия в их менталитете. Негативно на распространение традиции пения тропаря Пасхи повлиял и советский образ жизни: при сохранении самих обрядовых действий религиозный компонент зачастую был исключён или минимизирован.

Пасхальный тропарь, органично «встроенный» в обрядово-песенный контекст, осознаётся исполнителями как главный музыкальный код праздника, строго закреплённый за определённым периодом. В народных традициях тропарь «Христос воскрес» звучит не только в пасхальных ритуалах, но также включается в другие весенние обряды, исполняется во время похорон, поминок, перед принятием пищи, началом всех работ и разных случайных событий, происходящих в этот период⁶; таким образом, он становится важной составляющей всего «звукового поля» (Агапкина Т. А.) весеннего обрядового цикла [См.: 1].

Бытование его в тесной близости с фольклорной культурой создаёт условия для активного воздействия местного народно-песенного мышления и соответственно — для самых разных модификаций в тексте песнопения, рассмотрению которых будет посвящено следующее изложение.

Отдельного внимания заслуживает тембровая сторона интонирования пасхального тропаря. Осознавая всю торжественность песнопения и стараясь передать его глубокую смысловую направленность, в ряде образцов народные певцы поют тропарь достаточно громким, напряжённым звуком, в высокой tessiture (см. примеры 5, 6, 8)⁷. Влияние на испол-

нительские особенности тропаря мог оказать и обрядовый контекст: песнопение пелось в том числе на открытом воздухе, что «детерминировало» исполнителей к громкой подаче звука, стремлению заполнить им всё пространство⁸. В этом аспекте исполнение пасхального тропаря обнаруживает общность с пением календарных песен, отмеченных у народов Поволжья особой «экспрессивностью» тембра⁹.

Другая художественная среда оказывает влияние и на организацию вербального и музыкального текстов тропаря. Остановимся на их рассмотрении более подробно.

Словесный компонент пасхального тропаря, бытующего в обрядовой среде, в большинстве примеров совпадает с богослужебным молитвенным текстом. Изменения обнаруживаются лишь в образцах на церковнославянском языке, содержащих не всегда понятную для исполнителей лексику. В качестве примера рассмотрим тропарь, записанный у удмуртов Малоपुरгинского района Республики Удмуртия [См.: 6. С. 340].

В тексте этого образца мы обнаруживаем фонетические (Христос → Кростос, воскресе → воскреся) и морфологические («поправ» → «попрал», «доровал») изменения ряда слов (см. Таблицу 1). В последнем случае обновление вызвано скорее всего желанием достичь созвучия в окончании слов, завершающих строки (попрал — доровал), тем самым приблизить молитвословие к рифмованной стихотворной речи. Текст третьей строки в данном образце предстаёт в искажённом варианте: «И сущи

во врове живот доровал» (вместо «И сущим во гробех живот даровав»). Смысловое наполнение в этом случае полностью теряет ясность, и сами исполнители скорее всего с трудом могут его чётко сформулировать (см. Таблицу 1).

В целом же вербальное содержание фольклоризованных образцов пасхального тропаря демонстрирует гораздо меньшую склонность к трансформациям, чем его музыкальная составляющая.

Для анализа музыкально-стилистических особенностей тропаря, бытующего в народно-обрядовой среде, необходимо предварительно обратиться к письменным богослужебным образцам, служащим прототипами для «народных» устных версий тропаря.

Все записанные фольклоризованные распевы «Христос воскрес» основаны на богослужебном образце, который в Цветной Триоди зафиксирован как напев пятого гласа. В церковнославянском варианте он характеризуется преобладанием речитативного интонирования (см. пример 1)¹⁰.

Более богат на «события» ладогармонический план песнопения, включающий две ладовые опоры секундового соотношения (*a-moll* и *G-dur*). Каждая из них в хоровом четырёхголосии утверждается прежде всего гармоническими средствами (через доминантовые аккорды с вводными тонами) и предцезурным положением. Трёхстрочная структура песнопения имеет определённый ладовый «сюжет» (см. Таблицу 2).

Роль главной тональной опоры берёт на себя *a-moll*, который обрамляет начало и конец

Таблица 1

Строки	Канонический текст	Текст «малоपुरгинского варианта»
I	Христос воскресе из мертвых,	Кростос воскреся из мертвых,
II	Смертию смерть поправ,	Смертью смерть попрал,
III	И сущим во гробех живот даровав.	И сущи во врове живот доровал.

Таблица 2

	Строки	Опоры
I	Христос воскресе из мертвых,	a → G
II	Смертию смерть поправ,	a
III	И сущим во гробех живот даровав.	G → a



напева и преобладает количественно, по времени звучания. В тропаре с татарским текстом, опубликованном в дореволюционном церковно-певческом сборнике для татар-кряшен, а вслед за ним и в других языковых версиях песнопения¹¹, при сохранении общего ладового плана происходит усиление позиций *G-dur* 'а: вторая строка практически полностью гармонизуется соль-мажорным трезвучием, лишь в заключительных звуках возвращается *a-moll* (в качестве примера приводим тропарь с татарским [См.: 13. С. 214] и чувашским [См.: 14. С. 127] текстами — см. примеры 2, 3)¹². При сохранении в песнопениях-переводах мелодической линии, основанной на секундовых «колебаниях», в результате расширения зоны действия *G-dur* 'а, в общей ладогармонической драматургии усиливается роль мажорного колорита. Это могло быть продиктовано желанием С. В. Смоленского, который работал над татарскими переводами церковных песнопений, подчеркнуть торжественный и радостный характер тропаря-гимна, заключающего в своём тексте всю квинтэссенцию учения Христа.

В большинстве образцов пасхального тропаря, бытующих в фольклорной традиции, находит отражение басовая партия богослужебного прототипа. В условиях преимущественно мелодического интонирования она мыслится исполнителями как мелодия песнопения.

Ладовый строй фольклоризованных образцов, связанных с рассмотренным богослужебным прототипом, характеризуется также двумя «конкурирующими» опорами большесекундового сопряжения. На роль центральной опоры «претендует» тон *a*, в рамках монодийного пения выделяющийся за счёт структурно-композиционных условий применения. Ведущая позиция *a* дополнительно укрепляется «доминантовым» восходящим квартовым скачком (*e – a*), завершающим бо́льшую часть народных версий напева.

Ярким интонационным элементом практически всех примеров является начальный скачок на кварту, заимствованный из басового голоса письменного источника. Являясь начальной интонацией первой строки, он сразу очерчивает основной диапазон разворачиваемых далее интонационных событий. Квартовая интонация басовой партии в народных версиях мелодически «обогащается» трихордом из малой терции и большой секунды (*e – g – a*). Именно этот ряд звуков, «заявленный» в первой строке, зачастую оказывается не только главной мелодической попевкой песнопения, но и его ладовой основой. К примеру, образцы, схожие по ладовому устройству, были зафиксированы у кряшен в д. Усы Муслимовского района Республики Татарстан (РТ), в с. Субаш Тюлячинского района РТ и у чувашей в д. Аккиреево Черемшанского района

2

Тропарь Пасхи обиходного напева с татарским текстом

Хрис-тось ўл - гя - нен - нян те - ре - леб тор - ган,

ўл - гян - не - ге бе - лян ў - лем - нен кы - уа - тын бе - тер - гян,

ўл - гян ке - ше - ляр - гя дя те - ре лек бир - гян.

3

Тропарь Пасхи обиходного напева с чувашским текстом

Хрис-тос ви-лѣ-мѣн-тєн тѣ-рѣл-нѣ, ви-лѣ-мѣ-пе ви-лѣ-ме сѣн-тер-се,

вил - ни - се - не тѣ - рѣ - лѣх па - нѣ.

РТ. В муслюмовском варианте¹³, при удельном значении квартовой интонации, открывающей и замыкающей все три строки, представлены варианты мелодических попевок, реализующих данную звукорядную основу: $e - a - g$, $g - e - a$, $g - a - e$ (см. пример 4)¹⁴. При анализе интервальной структуры попевок становится очевидным значимость скачка на кварту в противовес его ангемитонному трихордовому заполнению, характерному для тюлячинского образца (см. пример 6).

Зачастую нисходящие ходы на терцию и кварту сопровождаются глиссандированным сползанием интонации от верхнего к нижнему звуку, что, очевидно, является признаком фольклорного пения. Элементы экмелического интонирования присутствуют практически во всех образцах, наиболее концентрированно они представлены в тропаре, записанном у чувашей в Черемшанском районе РТ, в котором таким образом исполнительница «заполняет» абсолютно все нисходящие ходы (см. пример 5).

4

д. Усы Муслюмовского р-на РТ¹⁵



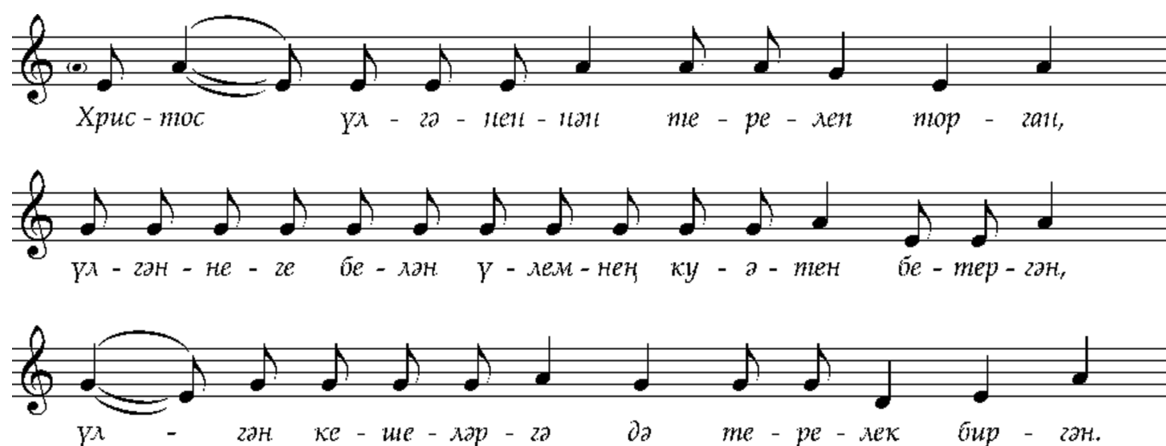
5

д. Аккиреево Черемшанского р-на РТ¹⁶



6

с. Субаш Тюлячинского р-на РТ¹⁷



В образцах, исполненных тюлячинскими и заинскими кряшенами, квартовые ходы «вуалируются» проходящими тонами, лишь в начале и конце напева даются подчёркнуто. В первом примере также обращает на себя внимание трихорд в квинте, завершающий движение мелодии (см. пример 6).

Отличительной особенностью варианта, записанного у заинских кряшен, является наличие временных терцовых расхождений голосов исполнителей на две линии, что приводит к расширению общего диапазона напева, крайними точками которого становятся звуки *d* и *h* (см. пример 7). Многоголосные «утолщения» организованы по принципу терцовой вторы, являющейся фактурным рудиментом литургического интонирования, но сам принцип эпизодического расслоения мелодической линии характерен для народно-песенного исполнительства.

В практике кряшен фиксируются и максимально сдержанные по интонационности напевы, воспроизводящие декламационную основу богослужебного образца. В частности, такой пример был записан в исполнении кряшен Рыбно-Слободского района (см. пример 8). Весь напев построен на большесекундовом дихорде *g – a*, в котором роль опоры «берёт» на себя верхний звук. Эпизодически в условиях распева в конце первой строки появляется тон

e, «достраивающий» характерную для народных версий данного песнопения мелодическую модель — трихорд в кварте. Опора на декламационность, в противовес более характерному стремлению мелодически оживить богослужебные напевы, объясняется тем, что исполнители, по их словам, освоили первоначально данное песнопение в рамках богослужения и лишь затем «перенесли» его в домашнее использование.

Примером соединения в одноголосной мелодии элементов разных партитурных голосов письменного первоисточника является образец, записанный у удмуртов с. Бураново Малопургинского района [См.: 6. С. 340] (см. пример 9). При сохранении ведущей роли басовой партии в мелодику вплетаются звуки верхних — сопранового и альтового — голосов. В интонационном строе этого примера ещё более усилена роль «квартовости», ярко заявившей о себе в первой строке, мелодический контур которой основан на сцеплении двух восходящих кварт — *e – a* и *g – c*¹. Начинаясь с квартовой интонации обиходного напева, мелодия дальше развивается в диапазоне сексты с использованием таких интонаций, как малая терция с поступенным заполнением, опевание опорного тона, которое занимает срединное положение в звукоряде. Обращает на себя внимание и подчёркнутая неровность ритмики, вызванная не

7

д. Алексеевка Заинского р-на РТ¹⁸

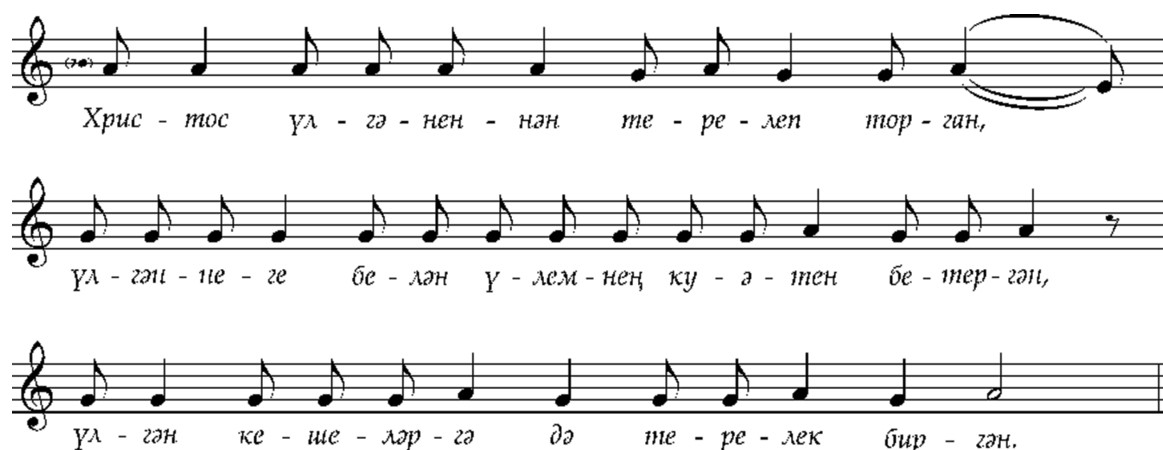
Хрис - тос ұл - ға - нен - нэн те - ре - леп тор - ган,

ұл - ған - не - ге бе - лән ү - лем - нең ку - ә - тен бе - тер - ған,

ұл - ған ке - ше - ләр - ға дә те - ре - лек бир - ған.

8

д. Казаково-Челны Рыбно-Слободского р-на РТ¹⁹



9

с. Бураново Малопургинского р-на УР



только следованием за просодическими особенностями словесного текста, но и стремлением к ритмической динамичности музыкального движения.

Отдельного внимания заслуживают образцы, с музыкальной точки зрения далёкие от богослужебного тропаря «Христос воскрес». В качестве примера рассмотрим напев, зафиксированный у марийцев с. Арино Моркинского района Республики Марий Эл (см. пример 10). Мелодия основана на пентатонике $d-e-g-a-h$; разворачивается таким образом, что функцию ладового устоя попеременно берут на себя верхние тона звукоряда — g, a, h , из них роль конечного устоя выполняет звук g . Срединное местоположение заключительного тона в ладовом звукоряде позволяет провести параллели с народно-песенным творчеством местной локальной традиции, где конечная опора, как правило, окружена супертонами (выше устоя) и субтонами (ниже устоя) [См.: 8. С. 57].

Попевочный фонд данного образца формируется из таких мелодических образований, как большетерцовый трихорд, трихорд в кварте, тетрахорд в квинте. Сцепление этих интонационных ячеек создаёт волнообразный, пластичный мелодический контур. Квартовая интонация, характерная для пасхального тропаря, сохранилась и в этом образце, но в окружении более мягких, закруглённых интонаций она звучит не так прямолинейно, хотя и используется без ступенного заполнения. Отдельно хочется отметить кадансовую попевочную формулу, которая также достаточно отчётливо показывает регион бытования данного напева (для сравнения см. пример народной песни луговых мари «Кукулан мураш» — «Чтоб кукушка пела») [8. С. 58].

Обращает на себя внимание и структура марийского тропаря: наиболее протяжённая третья строка богослужебного песнопения в народной версии делится на две части посредством ритмической цезуры после слова «ушалмаklar». В

10

с. Арино Моркинского р-на РМЭ²⁰

этом также можно усмотреть влияние песенного мышления исполнителей, ориентированных на парную композиционную структуру мелодии.

Слогоритмические формы фольклоризованных напевов пасхального тропаря, родственных письменному первоисточнику, близки по данному параметру богослужебному распеву. Обнаруженные обновления связаны чаще со стремлением исполнителей удлинить ударные и заключительные слоги, наиболее часто этот приём используется при интонировании начального «Христос» и на заключительных словах строк. В этом проявляется следование просодии молитвенного текста, желание уйти от мерной пульсации декламационного песнопения.

Ритм слогопроизнесения в слове «Христос», с которого начинается тропарь, провоцирует исполнителей на использование ямбической структуры. Ритмослоги соотносятся в различных пропорциях: 1:2, 1:3, 2:3, 1:4. На ударный слог приходится самая протяжённая в первом сегменте, в некоторых случаях — во всём песнопении, длительность, что создаёт достаточно ощутимую ритмическую цезуру в начале первой строки, акцентирующую внимание на первом слове.

Наиболее стабильной с ритмической точки зрения является вторая строка, в которой доминирующим типом интонирования выступает псалмодирование, что инициирует равномерность ритмики, не исключаяющей, однако, выделения некоторых ударных слогов текста.

Ритмическая остановка в третьей строке после слов «и сущим во гробех» (тат.: «үлгән

кешеләргә дә»), появившаяся в ряде образцов, вызвана желанием исполнителей переосмыслить композицию песнопения из трёхчастной в четырёхчастную.

Ритмическая организация моркинского марийского тропаря, распеваемого на самостоятельную мелодию, обнаруживает другие закономерности. Первое, что обращает на себя внимание, — это редукция гласных звуков в словах (кол(ы)мекыже, кол(ы)мыжо, кол(ы)машем, ил(ы)машым), что приводит к сокращению количества слогов в каждой строке напева. Возможно, в основе такого исполнительского прочтения лежит желание упорядочить ритмическую несимметричность, заложенную в богослужебном образце, приблизить временную организацию текста к версификационным нормам. Эти изменения, вкуче с полным обновлением ладоинтонационного содержания, позволяют причислить данный образец к числу произведений, возникших в результате творчества носителей традиции.

Таким образом, анализ слогоритмической структуры народных интерпретаций пасхального тропаря выявляет проникновение в данный параметр организации музыкального текста принципов народной певческой традиции. Проявляется это в большой роли протяжённых акцентированных тонов, а также в стремлении к гибкости, в некоторых случаях периодичности ритмического рисунка мелодии (в противовес ровной речитативности церковного образца).

Сравнительный анализ различных вариантов пасхального тропаря выявляет родство

и особенностей ладоинтонационной организации напевов. Общность просматривается в «выборе» опорных тонов и попевочном строении. Ладовую основу большинства образцов составляет трихорд в кварте с местоположением опорного тона на верхней ступени. В ряде напевов амбитус расширяется до квинты и сексты за счёт включения звуков других голосов партитуры. Попевки, выявленные в распевках пасхального тропаря исследуемого региона, соотносятся с интонационным словарём песенных форм фольклора, в том числе пасхально-обрядовых. Нередко устойчивые обороты закреплены за отдельными разделами формы, так, восходящий квартовый ход маркирует первую строку и кадансовую зону песнопения. Квартовая интонация, играющая наряду с триходами в кварте весомую роль в мелообразовании фольклоризованных напевов, относится к области интонаций-«возгласов», являющихся «активным обращением к объекту», немисли-мых «без „размаха“ интонирования, без чёткого, броского сопоставления контрастных по своему звуковысотному положению тонов» [11. С. 21]. Интонация зова, открывающая тропарь, и народно-обрядовый контекст «провоцируют» исполнителей и на соответствующую подачу звука, прямо противоположную по тембровым характеристикам литургическому интонированию.

Такие характеристики народных распевов тропаря, как весомая роль квартовых интонаций, пение «открытым» звуком в достаточно высокой тесситуре, формируют параллели с календарными напевами народов Поволжья. В условиях практически полного забвения календарно-приуроченного слоя фольклорного исполнительства на современном этапе, пасхальный тропарь, сохраняющийся в памяти информантов и до настоящего времени включающийся в календарную обрядовость, начинает жить другой жизнью и в какой-то мере заменяет ушедшие из функционирования традиционные календарные песни.

Предпринятое исследование бытования пасхального тропаря в традиционном обрядовом контексте и анализ его музыкально-стилистических особенностей показывает, что

погружение богослужебного песнопения в инокультурную среду «активизирует» механизмы обновления его текста. Такое взаимодействие разных культурных, языковых систем внутри отдельно взятой народной традиции и в межнациональном пространстве становится важной детерминантой уникальности духовно-музыкального ландшафта многонационального Среднего Поволжья.

Примечания

- ¹ Внецерковное бытование православных песнопений является одной из приоритетных тем современной отечественной фольклористики. В последние десятилетия появляется немало работ, посвящённых раскрытию этого феномена. В их числе — труды Е. И. Исмагиловой, выполненные на материале сибирских певческих традиций [См., например: 7], и С. В. Подрезовой, рассматривающей особенности бытования тропаря Пасхи в русской фольклорной практике [См., например: 10]. Православные напевы, включённые в традиционную обрядовую культуру народов Среднего Поволжья, ранее не становились объектом специального исследовательского внимания.
- ² Термин заимствован из работы Е. И. Исмагиловой [7].
- ³ Об этом свидетельствуют экспедиционные материалы, собранные автором и другими исследователями в местах компактного проживания татар-кряшен. К примеру, образец «Отче наш», сопровождающий обряд вызывания дождя пестринских кряшен, опубликован в одной из работ Н. Ю. Альмеевой [См.: 3. С. 93].
- ⁴ Особенности бытования песнопения «Трисвятое» в народно-певческой среде татар-кряшен посвящена одна из статей автора [см: Гумерова А. Т. Песнопение «Трисвятое» в народно-исполнительской среде татар-кряшен // Музыковедение. 2017. № 2. С. 43–50].
- ⁵ В данной работе нами привлекаются образцы пасхального тропаря, бытующие у татар-кряшен, удмуртов, чувашей, марийцев. Мордовская традиция осталась за пределами нашего внимания в

виду отсутствия доступных нам экспедиционных материалов.

К моменту написания статьи в нашем распоряжении было 19 образцов тропаря Пасхи, зафиксированных у разных христианизированных народов, населяющих Среднее Поволжье (в статье приводится лишь часть музыкальных примеров). Несмотря на относительно небольшое количество аудиозаписей тропаря, которыми мы располагали, факт фиксирования анализируемых примеров у разных этносов и в разных географических зонах Среднего Поволжья говорит о том, что это не частные случаи или определённые локальные традиции, а присущее в целом для этнокультурного пространства региона явление.

- 6 Приведённые сведения о бытовании пасхального обряда в календарно-обрядовой практике собраны на основе анализа полевых записей с устными репортажами с информантами. В рамках статьи приводим лишь малую часть свидетельств носителей традиции.

«Поём, начиная с Пасхи до Вознесения, перед завтраком, обедом, ужином, на поминках. В Светлую Седмицу на похоронах поём». Записано Гумеровой А. Т. 30 марта 2025 г. в с. Аккиреево Черемшанского района Республики Татарстан от Ивлеевой Раисы Ильиничны (1957 г. р., чувашка). Расшифровка Гумеровой А. Т.

«Бөтен эш эшлэгән дә „Христос терелеп торган“ны жырларга ярый бу вакытта» («Во время любой работы можно петь „Христос воскрес“ в этот [пасхальный] период»). Записано и расшифровано автором 27 июня 2017 г. в с. Старый Карабаян Тюлячинского района РТ от Демидовой Марии Михайловны (1939 г. р., кряшенка).

«Мы на пасхальной неделе ходим с батюшкой по домам. Нас приглашают прихожане славить Бога. Сперва поём молитвы, потом устраивается застолье. Стихиры Пасхи поём, тропарь поём». Записано Гумеровой А. Т. 30 марта 2025 г. в д. Сердеж Моркинского района Республики Марий Эл от Васильевой Раисы Матвеевны (1956 г. р., марийка). Расшифровка Гумеровой А. Т.

- 7 «Дома кричишь, поёшь! А как же! Такая радость! Какую-нибудь работу начинаешь — его [пасхальный тропарь] всегда поёшь. Когда дети заходят за яйцами в Пасху, я и им пою „Христос воскрес“ [поёт]». Записано Гумеровой А. Т. 30 марта 2025 г. от Шерматовой Татьяны Сергеевны (1969 г. р., чувашка) в с. Старое Ильмово Черемшанского района РТ. Расшифровка Гумеровой А. Т.

- 8 «После пасхальной службы шли домой и всю дорогу пели „Христос воскрес“». Записано Гумеровой А. Т. 30 марта 2025 г. в с. Ульяновка Черемшанского района Республики Татарстан от Игнатьевой Веры Николаевны (1963 г. р., чувашка). Расшифровка Гумеровой А. Т.

- 9 Наиболее подробно вопросы тембрового своеоб-разия фольклорного интонирования разработаны

в работах Н. Ю. Альмеевой, посвящённых песенной культуре татар-кряшен [См., например: 2].

- 10 Приводится пасхальный тропарь с церковнославянским текстом из «Курса хорового церковного пения» С. В. Смоленского [12]. Обращение к этому источнику обусловлено тем, что богослужебные песнопения, включённые в хрестоматийную часть данного издания, были использованы дореволюционными переводчиками в качестве оригиналов при подготовке песнопений-переводов с текстами на родных языках христианизированных народов Поволжья [См., например: 13; 14].

- 11 Известно, что переводы церковно-певческой литературы на языки народов Поволжья были начаты с песнопений для крещёных татар, над которыми работал С. В. Смоленский в казанский период своей деятельности. Позже по образцу «татарских» партитур были подготовлены сборники для других народов. Подробнее об этом см.: Гумерова А. Т. Духовно-певческая практика кряшен. Казань: Казанская государственная консерватория, 2015. 258 с.

- 12 В вербальных текстах примеров 2 и 3 сохранена орфография письменных источников.

- 13 При анализе образцов пасхального тропаря, бытующих в фольклорных традициях народов Среднего Поволжья, мы используем определения «муслюмовский», «заинский», «тюлячинский» и т. д. Эти названия условные, указывающие на место бытования песнопений.

- 14 Для удобства сравнительного анализа все образцы пасхального тропаря были транспонированы на высотный уровень с опорой на звук *a*. Реальная высота звучания первой ноты указана в начале нотного примера в скобках.

- 15 Записано Гумеровой А. Т. в июле 2003 г. в д. Усы Муслюмовского района РТ от Каноновой Клавдии Николаевны (1939 г. р.), Тазовой Агнисы Николаевны (1928 г. р.), Кондратьевой Аграфены Романовны (1930 г. р.). Расшифровка Гумеровой А. Т.

- 16 Записано Гумеровой А. Т. 30 марта 2025 г. в д. Аккиреево Черемшанского района Республики Татарстан от Кузнецовой Александры Степановны (1934 г. р.). Расшифровка Гумеровой А. Т.

- 17 Записано Гумеровой А. Т. 27 июля 2017 г. в с. Субаш Тюлячинского района от Бадьячевой Анны Петровны (1942 г. р.), Капитоновой Марии Николаевны (1953 г. р.), Кузьминой Анны Петровны (1948 г. р.). Расшифровка Гумеровой А. Т.

- 18 Записано 24 июня 1997 г. в д. Алексеевка Заинского района Республики Татарстан от Калиновой Анастасии Егоровны (1925 г. р.), Рыжовой Марии Сергеевны (1924 г. р.). ФЭК КГК, 73, А-11. Расшифровка Гумеровой А. Т.

- 19 Записано в июне 1995 г. в д. Казаково-Челны Рыбно-Слободского района Республики Татарстан от Щербаковой Евдокии Афанасьевны (1906 г. р.). ФЭК КГК, 28, А-18. Расшифровка Гумеровой А. Т.

- ²⁰ Записано Гумеровой А. Т. 30 марта 2025 г. в с. Арино Моркинского района Республики Марий Эл от Васильевой Раисы Матвеевны (1956 г. р.), Жилиной Татьяны Васильевны (1959 г. р.), Яковлевой Светланы Гавриловны (1986 г. р.). Расшифровка Гумеровой А. Т.

Список литературы

References

1. Агапкина Т. А. Звуковое поле традиционного календаря // Голос и ритуал: Материалы научной конференции; Москва, май 1995 года. М.: Государственный институт искусствознания, 1995. С. 9–11.
Agapkina T. A. Zvukovoe pole tradicionnogo kalendarya [Sound field of the traditional calendar]. Golos i ritual: Materialy nauchnoj konferencii. Moscow; Gosudarstvennyj institut iskusstvovznaniya, 1995. pp. 9–11. (In Russ.)
2. Альмеева Н. Ю. Песенная культура татар-кряшен: жанровая система и многоголосие: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1986. 228 с.
Al'meeva N. Yu. Pesennaya kul'tura tatar-kryashen: zhanrovaya sistema i mnogogolosie [Song culture of the Kryashen Tatars: genre system and polyphony]: Ph. D. Thesis. Leningrad, 1986, 228 p. (In Russ.)
3. Альмеева Н. Ю. Песни татар-кряшен: Пестречинская (примешинская) группа / Под общ. ред. И. И. Земцовского. Вып. 1. СПб.; Казань: РИИИ, 2007. 310 с.
Al'meeva N. Yu. Pesni tatar-kryashen: Pestrechinskaya (primeshinskaya) gruppa [Songs of the Tatar-Kryashens: Pestrechinskaya (Primeshinskaya) group]. Ed. I. I. Zemtsovsky. Iss. 1. St. Petersburg; Kazan, RII, 2007, 310 p. (In Russ.)
4. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 237 с.
Bajburin A. K. Ritual v tradicionnoj kul'ture: Strukturno-semanticheskij analiz vostochnoslavjanskikh obryadov [Ritual in Traditional Culture: Structural and Semantic Analysis of East Slavic Rites]. Saint Petersburg, Nauka, 1993, 237 p. (In Russ.)
5. Бояркина Л. Б. Христианские хоровые традиции в быту мордовского народа // Бояркина Л. Б. Мордовская музыкальная энциклопедия / Общ. ред. Н. И. Бояркина. Саранск: Мордовское книжное издательство, 2011. С. 365–368.
Boyarkina L. B. Hristianskie horovye tradicii v bytu mordovskogo naroda [Christian choral traditions in the life of the Mordvin people]. Boyarkina L. B. Mordovskaya muzykal'naya enciklopediya. Ed. N. I. Boyarkin. Saransk, Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2011, pp. 365–368. (In Russ.)
6. Вершинина Е. Б., Владыкина Т. Г. Песни южных удмуртов. Ижевск: Удмуртский институт языка и литературы УрО РАН, 2014. 381 с.
Vershinina E. B., Vladykina T. G. Pesni yuzhnyh udmurtov [Songs of the Southern Udmurts]. Izhevsk, Udmurtskij institut yazyka i literatury UrO RAN, 2014, 381 p. (In Russ.)
7. Исмаилова Е. И. Православные песнопения в фольклорных традициях сибирского бытования / Отв. ред. Н. В. Леонова. Новосибирск: Наука, 2021. 240 с.
Ismailova E. I. Pravoslavnye pesnopeniya v fol'klornyh tradiciyah sibirskogo bytovaniya [Orthodox chants in the folklore traditions of Siberian life]. Ed. N. V. Leonova. Novosibirsk, Nauka, 2021. 240 p. (In Russ.)
8. Маклыгин А. Л. О модальных свойствах пентатоники в песнях луговых мари // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межреспубликанской научной конференции; Казань, 1–2 ноября 1993 года. Казань: Казанская государственная консерватория, 1995. С. 49–60.
Maklygin A. L. O modal'nyh svojstvah pentatoniki v pesnyah lugovyh mari [On the modal properties of the pentatonic scale in the songs of meadow mari]. Pentatonika v kontekste mirovoj muzykal'noj kul'tury: Materialy mezhrespublikanskoy nauchnoj konferencii. Kazan, Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 1995, pp. 49–60. (In Russ.)
9. Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов / Науч. ред. Т. Г. Владыкина. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. 331 с.
Nurieva I. M. Pesni zavjatskih udmurtov [Songs of the Zavyatsky Udmurts]. Ed. T. G. Vladykina. Izhevsk, UIIYaL UrO RAN, 2004, 331 p. (In Russ.)
10. Подрезова С. В. «Кричать Христа»: пасхальный тропарь в русской фольклорной традиции / Науч. ред. Г. А. Левинтон, И. С. Попова. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2021. 510 с.
Podrezova S. V. "Krichat' Hrista": paskhal'nyj tropar' v russkoj fol'klornoj tradicii ["Shout out to Christ": Easter troparion in Russian folklore tradition]. Ed. G. A. Levinton, I. S. Popova. St. Petersburg, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2021, 510 p. (In Russ.)
11. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен // Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. М.; Л.: Советский композитор, 1973. С. 8–81.
Rubcov F. A. Osnovy ladovogo stroeniya russkih narodnyh pesen [Basics of the modal structure of Russian folk songs]. Rubcov F. A. Stat'i po

- muzykal'nomu fol'kloru*. Moscow; Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1973, pp. 8–81. (In Russ.)
12. Смоленский С. В. Курс хорового церковного пения, составленный для преподавания в Казанской учительской семинарии С. В. Смоленским: В 2 ч. Ч. 2. 7-е изд. СПб.: Литография Г. Шмидт, 1911. 199 с.
Smolenskij S. V. Kurs horovogo cerkovnogo peniya, sostavlennyy dlya prepodavaniya v Kazanskoj uchitel'skoj seminarii S. V. Smolenskim [A course of choral church singing, compiled for teaching at the Kazan Teachers' Seminary by S. V. Smolensky: In 2 parts. Part 2. 7th ed.]. St. Petersburg, Litografiya G. Shmidt, 1911, 199 p. (In Russ.)
 13. Хоровые церковные песнопения на татарском языке. Казань: Литография И. О. Молдавского, 1889. 237 с.
Horovye cerkovnye pesnopeniya na tatarskom yazyke [Choral church chants in the Tatar language]. Kazan, Litografiya I. O. Moldavskogo, 1889, 237 p. (In Russ.)
 14. Хоровые церковные песнопения на чувашском языке. Вып. 1–3. Казань: Типо-Литография Императорского университета, 1909. 159 с.
Horovye cerkovnye pesnopeniya na chuvashskom yazyke [Choral church chants in the Chuvash language. Issues 1–3] Kazan, Tipo-Litografiya Imperatorskogo universiteta, 1909, 159 p. (In Russ.)

Об авторе

Гумерова Айсылу Тагировна

Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова

- и. о. заведующего кафедрой теории музыки
- кандидат искусствоведения, доцент

Россия, Казань

Gumerovaat@mail.ru

About the author

Gumerova Aisylu Tagirovna

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

- Acting Head of the Department of Music Theory
- Ph.D. in Art History, Associate Professor

Russia, Kazan

Gumerovaat@mail.ru

Для цитирования: Гумерова А. Т. Православные песнопения в фольклорной среде народов Среднего Поволжья (на примере пасхального тропаря «Христос воскрес») // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2025. № 2(50). С. 63–76. DOI: 10.48201/22263330_2025_50_63