

Галина Тавлай

**МНОГОГОЛОСИЕ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ  
СПЕЦИФИКИ, НАУЧНОГО И ПРАКТИЧЕСКОГО  
ОСВОЕНИЯ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ**

Galina Tavlai

**DIVERSITY AS AN INDICATOR OF SPECIFICITY,  
SCIENTIFIC AND PRACTICAL DEVELOPMENT OF  
SONG TRADITION**

*В статье рассмотрены различные факторы, формирующие фольклорные певческие многоголосные традиции: географическая локализация; этнокультурная и гендерная принадлежность певцов; – как основные стилиобразующие характеристики их исполнительских практик.*

*This article discusses the various factors that form the folklore singing polyphonic traditions. These factors: geographical localization, ethnocultural and gender affiliation of singers. They are the main style-forming characteristics of performing practices.*

В музыке ничто не существует вне слухового опыта, – многократно повторяет в своих трудах классик восточноевропейского музыковедения XX в. Б. Асафьев. Еще один классик, наш современник Г. Орлов озаглавил первую главу своей книги «Древо музыки» названием «Музыкальный опыт» [9, с. 13]. В самом деле, ни одно из музыковедческих определений не может возникнуть из «немых», абстрактных, вне материала музыки лежащих предпосылок, а только – из конкретного воспроизведения того, что звучит. «Форма – не только конструктивная схема. Форма, проверяемая на слух несколькими поколениями, то есть непременно социально обнаруженная, – организация музыкального материала, иначе говоря, организация музыкального движения, ибо неподвижного музыкального материала вообще нет. Принципы этой организации – принципы не индивидуального сознания, а принципы коллективные. Они вырастают из практических потребностей» [1, с. 22]. При этом в качестве ведущего в становлении и восприятии музыки характеризуется начало интонационно-мелодическое: «В мелодической ткани, – утверждает Асафьев, – исток всех видов формирования» [1].

Но есть еще один важный принцип музыкального формообразования, связанный с коллективным интонированием, с фактурой совместного пения. На него обратил внимание в конце XVIII в. А. Львов, автор одного из первых собраний русских песен (знаменитый сборник Львова-Прача). В предисловии «О русском народном пении», опубликованном в первом издании «Собрания» 1790 г., автор пишет о возможностях слухового восприятия двух равноправных, но различных форм воплощения народной песни – сольной и ансамблевой: «Мелодия, будучи душа музыки (подобно как рисунок в картине), состоит из звуков, когда оные, один за другим последую, составляют приятную песнь. В продолжении времени нужным показалось сим первым и одноцветным чертам голоса придать живости и силы, тогда ко всякому из тех же мелодических звуков прибавили еще по несколько других, которые будут произведены, все вместе содействием своим составили общий приятный звук, а сие назвали Армонию. Итак, мелодия представляет слуху приятную, а армония богатую пищу. Первой движение приятно и прелестно действие; движение последней великолепно, а действие восхитительно» [5, с. 38].

Е. Гиппиус, называя важнейшие признаки, с учетом которых следует проводить любые ареальные исследования традиционных песенных систем (для каждого такого признака, по его мнению, необходимы отдельная классификация и отдельная карта, по которой можно видеть границы распространения соответствующих явлений культуры), выделяет показатель региональных жанровых видов фактур совместного пения. Способ ансамблевого соинтонирования ученый характеризует как одну из определяющих констант жанра в пределах региональной этнической традиции [3, с. 53–54]. Исследователь подчеркивает, что территория Беларуси, белорусско-украинского, российско-белорусского, российско-украинского пограничий предстают в свете современных исследований как наиболее ранний ареал, в котором сохраняются корневые языковые и общекультурные пласты, важные для всего восточнославянского мира.

При этом типология практически всех жанровых разновидностей белорусских обрядовых песен, выполненная различными белорусскими учеными-этномузыковедами в последней трети XX в., построена исходя прежде всего из сольных интерпретаций обрядовых напевов певцами – знатоками и хранителями традиции. Ансамблево-звукотворчество, к сожалению, мало учитывается в этой многолетней работе, оставаясь, как правило, за бортом серьезных научных интересов многочисленных авторов. Именно сольная форма реализации песен воплощена в транскрипциях полевых фонографических звукозаписей публикаций многочисленных региональных и жанровых песенных собраний. Записей ансамблевого пения учеными все еще сделано намного меньше, чем сольных. Аудиофиксация сельских певческих групп вообще представляется в современных условиях неким раритетом. Время осмысления важностей ансамблевого соинтонирования, критерия, без которого вообще невозможна научная характеристика песенного обрядового искусства как явления общинного по своей сути – в нем должно было соучаствовать одновременно множество людей, большое число соинтонирующих голосов, – если и пришло, то с большим историческим опозданием, когда отыскать деревенскую группу поющих мастеров, представляющих всегда индивидуализированный, «с собственным лицом» ансамблевый песенный стиль, стало делом почти невозможным.

Все еще до конца не осознан тот факт, что определяющей формой обрядового интонирования, разворачивающегося в социально значимом сакрализованном пространстве, является именно ансамблево-групповое пение, никак не сводимое к воспроизведению группой певцов сольной звукозаписи местной традиции или же по аналогии озвученное как иной локальный ансамблевый стиль. Любая традиция порождает огромное число типовых для региона, для локальной традиции и, вместе с тем, всегда индивидуализированных, неповторимых форм сочетания голосов поющих, создающих, созидающих тот самый значимый для общинного сознания звуковой многоголосный обрядовый континуум.

Этнофонические аспекты проблемы предполагают наблюдения над характером и интенсивностью подачи звука, типами народно-песенного дыхания, способами его дифференциации в различных жанрах, изучение особенностей певческой артикуляции, динамики, самого изменчивого и проявляющего себя не только в строго типизированном и потому чаще изучаемом виде, но и в сущностных деталях процесса структурирования, преображающего (даже от строфы к строфе) музыкальный материал в рамках одной песни. Таким путем реализуют себя определенные диалектные нормы, проявляются личностные певческие импульсы. Особый круг вопросов связан с реализациями т.н. психо-эмоциональных типов личностей, непосредственно соучаствующих в певческом акте, воссоздающих подобные, предопределенные культурой, природой, социумом, качества ансамблевого пения в соответствующих музыкальных композициях.

Исследуя язык социального пространства культуры как скрытое измерение коммуникаций, Эдвард Холл [10, с. 71] различает 4 дистанции и связанные с ними типы контакта: интимный, персональный, социальный и публичный. Ограничиваясь персональным контактом, реализованным в песенном индивидуальном звуковом творчестве, вряд ли можно получить адекватное представление об обряде, любом внеобрядовом событии, а также их звуковым воплощением.

*Полифония* (термин образован путем сочетания двух греческих слов, означающих: 1) много и 2) звук, голос, буквально – «многоголосие») предполагает, согласно принятому в отечественном музыковедении обозначению, разделяющему категории многоголосия и полифонии, одновременное звучание двух и более мелодических линий или мелодических голосов. Многочисленные формы совместного пения в народной белорусской традиции основаны нередко на сочетании некоторого числа звуков, интервальных созвучий, переходящих затем обычно в унисон. В других образцах в ансамблевой фактуре бывают задействованы целостные, различающиеся между собой мелодические линии или их фрагменты. Некоторые, представленные в традиции формы отвечают принятому академическому толкованию термина *полифония*.

Способы и формы исполнения в музыке устной традиции – часть универсального семиотического языка народной культуры, реализуемого знаками разных языков, ее составляющих, причем, каждый из них выступает как синоним другого в той же ритуальной магической функции в одинаковых контекстах (Н. Толстой). Это в равной мере относится и к «языку» многоголосия. Формы совместного пения в обрядовой песне предопределены глубинными смыслами отправления культа и способами его реализации. Многоголосие – одно из важнейших средств построения композиции и воплощения художественной выразительности песни, которое опирается на закономерности мелодики, ритма, лада, этнической гармонии.

В передаче эмоций музыка ничуть не более определена, чем в передаче понятий. В связях между музыкой и ее воздействием нет, по-видимому, ничего безусловного, что можно было бы принять за аксиому. Формы музыкального поведения действуют столь эффективно потому, что они бессознательны и кажутся заложенными в самой природе культуры, к которой принадлежит данный, наделенный от природы музыкальным слухом, человек.

Ничто не осознается в традиционной музыкальной культуре с большей отчетливостью, чем перемены состояний. Знаками этих психических трансформаций, отмечающих само движение времени, выступают во всей своей непосредственности всевозможные обновления в звучании, подчас шокирующие слух своим неожиданным появлением и акустическими свойствами. Ничто не создает лучшую возможность осознания непрерывности перемен, чем наблюдение за звуком. Через звучания мы можем в буквальном смысле слова ощутить, прожить время, в течение какого-то временного промежутка двигаться вместе с ним, приобретая опыт осознания его конечности и одновременно – бесконечности.

Достаточно хорошо просматривается универсальная историческая преемственность социального состава лидирующих и соучаствующих в акте коллективного интонирования: шаман (несколько шаманов) и его помощники (глава рода, общины, социальной группы и члены группы), корифей-запевала – «зачынальнік» и «подхватчики» (используем народную терминологию белорусского воловочного действа). Или, скажем, иным способом организованное, весьма распространенное в интересующих нас ареалах «противостояние»: запеваля – группа (представители одного селения) и другая, столь же самодостаточная группа во главе уже с собственным запеваляем (другое селение) – действо, широко представленное в весеннем, купальском обрядовом пении; родовая группа и отвечающая ей иная родовая группа (примером такого рода может служить песенное состязание родов невесты и жениха в свадебном церемониале); один певец и противостоящий ему другой певец – подобная социально-ролевая ситуация может реализовать себя в равной мере как в одноголосном поочередном пении, монодийном в своей основе (к данной социально предопределенной форме примыкает сама структура широко известной в исследуемой макроне парной строфы, репрезентируемой в наши дни нередко одним певцом, повторяющим дважды каждую строку поэтического текста), так и в простейших формах диафонии. Таково антифонное пение без наложения одной партии на другую или с соответствующим «захлестом» в партиях нескольких певцов. Так это происходит, к примеру, в живном песенном высказывании нескольких жней, выполняющих индивидуально соответствующую жнивную полевую работу и интонирующих (каждая в отдельности) одновременно сопровождающую трудовой процесс обрядовую песню, вливающуюся в суммарно образуемую общую форму простого трех-четыrehголосного – в зависимости от числа певцов – условно канона. В точках совпадения разных (у каждой из певцов) тянувшихся продленных тонов внутри мелострофы, или совпадение их с замыкающим строфу, совпадающим с ними по времени звучания у другой певицы кадансовым тоном, образуются яркие и всегда неожиданные, меняющиеся по составу звуков двух-трехзвучные структуры интервального или аккордового склада. В равной мере форма с «захлестом» может быть реализована двумя и более противостоящими группами поющих, вступающих с собственным музыкальным текстом, не дожидаясь (в разных пропорциях) завершения строфы предшествующей певческой группой. Практика многоголосного совместного интонирования сама по себе была одной из форм социализации человека на ранних ступенях эволюции, способом включения его в соответствующую социальную половозрастную группу.

Очаги самобытных, весьма схожих форм вокального многоголосия сосредоточены в различных регионах Беларуси, составляя сущностную основу соответствующих музыкальных диалектов. В отдельных микроразонах ведущей является какая-то одна форма совместного пения, в целом же для каждого из регионов, более того, подчас для каждой певческой группы, представляющей локальную традицию, характерно сочетание трех-четырех обособленных стилей многоголосного мышления – знаков разной стадийности, а также их бесчисленных смешанных форм. Перед исследователем во многих случаях встает проблема терминологии – дилемма: что считать многоголосием и как соотносить формы традиционного регионального многоголосия с дефинициями, принятыми в академической европейской практике. Как определять структуры переходные, находящиеся на стыке одноголосия и многоголосия, осознанного многоголосия, унисонных созвучий и различного рода кластерных, спонтанно возникающих техник, реализуемых в процессе коллективного сотворчества в традициях с очевидным выходом за пределы однозвучий?

В унисонно-гетерофонных стилях пения, представленных особым образом в каждом из белорусских регионов, мы выделяем структуры с осознанной канонизацией в расположении точек, зон песенной строфической композиции, в которых осуществляется выход за пределы унисона, и структуры, характеризующиеся свободным расположением этих зон в строфической композиции. Сочетания голосов в унисонных схождениях характеризуются нередко четко осознаваемым качеством многотембровости, отчетливо слышимой тембровой гетерофонии. Как это свойственно культуре бесписьменной, сами носители определяют и воспринимают многие явления многоголосия в традиционной песне особым образом: не как тоново-мелодические (так, в первую очередь, их воспринимает обычно исследователь-музыкант), а как тембровые – на это обращал внимание в своих исследованиях Е. Гиппиус. Именно различия в тембровой окраске голосов и определяют сущность многих явлений в традиционной культуре – качество, неприемлемое для многих стилей академической вокальной музыки, культивирующих стремление к сглаживанию, слитности тембра в группе поющих и осознанно нотно выраженных. Традицию «гетерофонного одноголосия» несколько упрощенно характеризуют обычно как тип

совместного пения, в котором певцы, принципиально исходя из унисона, на практике несколько уклоняются от него – вплоть до внедряющихся осознанных секундных, терцовых и даже квинтовых вертикалей, которые, однако, не меняют характера гетерофонии.

Обращает на себя внимание особенность гетерофонии, представленной в северной, центральной Беларуси, ее «двухголосие», эпизодически интервально-гармонический, но не аккордовый склад музыкальной ткани независимо от числа участников певческой акции. При этом двузвучия консонансного и диссонансного порядка располагаются в пространстве мелострофы обычно не произвольно, но точно, выверенно, исходя из закономерностей динамического продвижения формы. В Восточной Беларуси в процессе свободного индивидуального воспроизведения напева много чаще встречаются сложные многосоставные трех-четырёх звучные комплексы, представляющие собой напластования секунд и терций. Такие композиции нельзя выучить – их надо каждый раз заново создавать, свободно импровизируя в рамках заданной традиции.

Терминологическое определение гетерофонии в «Музыкальной энциклопедии» (от сочетания двух греческих слов: «другой» и «звук») как вида многоголосия, возникающего при совместном (вокальном, инструментальном, смешанном) исполнении мелодии, когда в одном или нескольких голосах происходят отступления от основного напева. В этом заключаются общие для многих народных музыкальных культур корни многоголосия. Термин гетерофония применялся уже у древних греков (Платон), однако смысл, который ему тогда придавался, не установлен; этот термин возрожден в его приведенном выше значении в 1901 г. немецким ученым Карлом Штумпфом (Karl Stumpf).

Природа гетерофонии, на наш взгляд, лежит в невероятно свободном ощущении себя самого как творца, в музыкальной памяти которого перескакивает огромное множество возможных, в меру импровизируемых прочтений напева, свободных, но всегда в границах заданной традицией парадигмы.

Слышимый мир дает нам не предметы в пространстве, но голоса во времени, не множество мест, направлений и дистанций, но наше присутствие в сферическом слуховом пространстве, расширяющемся по мере вслушивания в него. Эти голоса звучат одновременно и, наделенные собственной энергией, бомбардируют, бьют по нашему слуху со всех сторон. Известно, что в способности локализации направлений человеческий слух уступает зрению. Но столь несовершенный в пространстве материальных предметов, слух вводит нас в недоступный зрению мир невидимого – динамичный, полный жизни и движения. Ансамблевое звучание приближает наше сознание к проявлению этого сокрытого мира.

Радикальный, системный подход к самому теоретическому представлению об импровизиционности как одном из законов традиционной культуры предложил И. Мацневский. Каждый исполнительский музыкально-этнографический факт следует рассматривать, полагает ученый, «как элемент множества возможных текстов (в математическом смысле, опираясь на теорию множеств в высшей математике), объединенных общими законами структурирования (в том числе артикулирования) в рамках художественной системы, воспринимаемой в традиции как одно целостное, единое произведение, единая песня, танец, наигрыш. Иными словами, если формульно выразить монотематическое произведение А (из сферы этнической музыки), то  $M = a_1, a_2, a_3, a_4, \dots a_n$ ». К числу важнейших порождающих факторов становления реального текста – исполнительской реализации этнической музыки автор относит: 1) само художественное произведение как множество артикулируемых воплощений – прогнозируемых, мыслимых, планируемых, реальных, при этом достаточно дифференцированных в различных этнических культурах его доминанты (ритмика, мелодика, композиция, артикуляция, специфика тембра и т.д.); 2) индивидуальность носителя традиции, его природу, возраст, темперамент, психологический тип, социальный и акциональный статус в традиционной среде, способ мышления, тезаурус, уровень профессиональной подготовки, исполнительская техника, творческая школа, отношение к канону традиции, импровизационные навыки, а также его потребности в импровизации и новаторстве; 3) ситуацию в художественной коммуникации и ее форму – ритуальную или лирическую; 4) связанный со всем вышесказанным характер участия, уровень интерактивности слушателей, зрителей – традиционных реципиентов традиционного искусства. В этой связи, отмечает ученый, чрезвычайно осторожности требует и применение по отношению к традиционному искусству терминологии, в частности употребления понятий импровизация, варьирование, интерпретация, исполнение. Ведь в этнической культуре фактически отсутствует как таковой сам феномен исполнения, не может иметь место тиражирование одного текста (6: 87).

Мастерство, высокий профессиональный статус носителя традиционной культуры – одно из определяющих условий адекватности наших представлений о самой этой культуре и ее акустическом звуковом облике. Мастерское певческое искусство в традиционной белорусской культуре – а этим свойством обладает огромное большинство тех, кто выражает желание петь и воплотить в собственной интерпретации песенный репертуар местной традиции, – качество изначальное, постоянное, удивляющее, ошеломляющее исследователя, а вместе с ним – случайных и не случайных, осознанно, глубоко заинтересованных постижением своей, в равной мере – «не своей» культуры слушателей. Отличия такого рода пения от обычного, рядового воспроизведения образцов традиции случайным, лишенным некоей «сверх способности», гениальности в этом деле, хотя и знающим свою песенную культуру реципиентом, распознаются весьма явно в их конкретном локальном или более широком региональном преломлениях. Мастерское владение голосовым аппаратом, эстетическая мощь и красота, мягкость, тембровое богатство, техническое совершенство, традиционные орнаментальные технологии, полетность, плотность звучания и иные акустические феномены, незаурядность самой звуковой реализации песни мгновенно фиксируются слухом, но поначалу с невероятным трудом поддаются каким-либо вербальным характеристикам.

Первая и, как правило, безошибочная отсылка к певцу-мастеру дается уже односельчанами-старожилами, в среде которых обычно существует своя отлаженная шкала ориентиров-критериев, согласно которой дается оценка мастерству певца или певческой группы, задействованных в сельской свадьбе, на беседе, крестинах, купальском или колядном праздновании. Критерии оценки мастерства в сольном – индивидуальном и групповом – ансамблевом искусстве пения носителей белорусской песенной традиции всегда предельно высоки и точны.

Дифференцируя типологию русских певческих групп бассейна реки Волхов один из виднейших отечественных этнопсихологов-музыковедов А. Мозиас отчетливо связывает ее с индивидуальной спецификой лидеров этих групп – знатоков песен и их напевов [7, с. 33–38]. Объективные и субъективные особенности ведущих певиц, глубокое знание ими местных традиций, звукоидеала этих традиций влияют как на выбор репертуара, так и на жанровые предпочтения в нем, определяют целостную стилистику коллективного пения.

С точки зрения музыкальной психологии диссонанс – явление неустойчивого порядка, выражающее напряжение (математически представляющее собой более сложные соотношения чисел, соответствующие длинам звучащих струн. Акустически это выражается в увеличении периодов регулярно повторяющихся групп колебаний). Акустически в консонансных созвучиях обертоны не производят биений или эти биения слышны слабо. В противоположность этому в диссонансах обертоны образуются активнее, их

бияния сильные. Явления микроладовой неустойчивости, подкрепленные здесь диссонансной неустойчивостью соответствующих двузвучий, выполняют в мелострофе главенствующую роль.

По отношению к консонансам в рассматриваемом нами материале диссонансные двузвучия, несмотря на силу, красочность, уже смысливаются как подчиненные, что выражается в необходимой и быстрой смене их «недолговечным» консонансом – граница в осознании тех и других явно существует. В восточно-белорусской зоне преобладающим созвучием в терцовой гетерофонии, напротив, становится консонанс I–III ступеней, функция секундовых диссонансных вертикалей явно подчиненная, принцип всеобщей устойчивости – предпочтителен в интонационном продвижении. Подобные микроциклы могут многократно повторяться в пределах песенной строфической формы, различаясь в продвижении последующих строф. Несмотря на присутствие двузвучий, микроладовое, моноподийного плана продвижение в большей мере предопределяет здесь результирующую сущность суммарных интонационных процессов в их горизонтальном и вертикальном выражении.

Диссонанс, звучание тонов, «не сливающихся друг с другом», располагается в продвигающих разделах мелострофической композиции. Это – инципитная, а также находящаяся в точке «золотого сечения» и каденционная фаза интонационного мелодико-стихового развертывания. Наиболее употребимым диссонансным созвучием, а для узкообъемных терцовых ладов с микрофазовым развитием единственным становится б. 2, объединяющая в двузвучия I и II. В квинтовых структурах секундовое созвучие может образовываться совместно II и III ступенями лада или сочетанием субсекундового тона и нижнего опорного тона (I ступени лада). В квинтовых ладах возможна и квартная вертикаль (II–V)

Секундовые двузвучия появляются или как неподготовленные, или – как результат задержания в одном из голосов на фоне микроинтонационного движения в другом – в пределах следующего верхнесекундового опевания с возможным подключением III ступени лада. Характерно, что в роли «подстегивающих» наше восприятие музыкальной динамики мелострофы в равной мере могут оказаться и секундовые двузвучия и оппозиционные нижнему опорному тону ладово неустойчивые ступени монодии-унисона, соучаствующие в микроладовом развитии. Как правило, значительная часть мелострофы являет собой унисон с развитым, меняющимся арабесковым орнаментом-опеванием, захватывающим контуры двух-трех соседних тонов. Значим для подобного рода гетерофонной фактуры ритмико-динамический компонент, обостряющие внимание в равной мере поющего и слышащего микроритмические фигуры в реализации голосов-версий, располагающиеся в «продвигающих» фазах. В роли консонансного двузвучия выступает терция I–III – в узкообъемных, дополнительно еще и III–V – в квинтовых ладах. Наиболее частотный консонанс – прима как порождение унисона. Секундовые и квартные (соответственно – диссонанс и неустойчивый совершенный консонанс) соотношения сопряжены с восприятием их в качестве контрастных, движущих интонационное развитие в очерченных участках мелострофы, терцовые и квинтовые – как родственные в тоновом отношении двузвучия, тормозящие, приостанавливающие движение.

В особый класс многоголосных форм должны быть выделены различного рода комплексные кластерные традиции ансамблевого пения. Подобный принцип сонторирования определяет стилистику ансамблевых реализаций некоторых обрядовых жанров северного и восточного регионов Беларуси. Нами зафиксировано совсем не так много образцов, представляющих в рамках белорусской традиции стили совместного пения мордовского типа. Тем большую ценность для аргументации в построении разного рода исторических концепций имеет фактология подобного рода, характерная для отдельных локальных традиций восточной Беларуси (Гомельщина, Могилевщина). Выделение различных звуковых потоков, возникновение уже в глубокой древности представлений о высотно-регистровой, темброво-динамической дифференциации звуковой материи способствовало формированию соответствующих представлений об этническом звукоидеале, запечатленном в многоголосных формах инструментального и вокального интонирования.

В восточно-белорусском регионе широко представлено комплексное многоголосие, выполняющее в цепи мелострофы формообразующую функцию и основанное на постоянстве разнообразных, но строго ограниченных по числу ритмических и звуковысотных «этажей» преобразованиях местного типа диафонии. Здесь же можно наблюдать подключение едва приметных компонентов пения с подводкой (с обязательной октавной концовкой) и гетерофонии нетерцового плана. Эта форма многоголосия реализуется преимущественно в необрядовой лирике и функционально сращенных с нею жанрах, обнаруживая теснейшую связь различных многоголосных форм, их способность и к обособлению и к взаимодополнению, слиянию в единой структуре. Перефразируя в свое время сказанное З.Эвальд относительно белорусских полесских песенных многоголосных систем, и данная региональная традиция «обнаруживает соединение со стадияльно более ранней системой», в которой следует отметить «значительно большее преобладание элементов архаических и, наоборот, меньшую значимость позднейших тоникально-гармонических элементов».

Казалось бы, о сонористике в точном значении слова можно говорить лишь применительно к композиторской музыке XX в., в которой используется, в первую очередь, красочность звучаний, воспринимаемых слухом поначалу в качестве высотно недифференцированных. Специфика «музыки звучностей» – фонизма выявляется как в одnogлосии, так и в многоголосии в связи с выдвиганием на первый план моментов перехода от одного тона или созвучия к другому. Именно зоны таких переходов, невыделенность отдельных тонов, расширение, «утолщение» созвучий за счет подключения некоторого, замещающего их, иного объема звуков, использование различных приемов сокрытия тона с помощью орнаментики, глиссандо, предьктов, постиктов и т. д. составляют сущность фольклорного интонирования.

Напомним, что исторические предформы сонористики связаны, в том числе, с воссозданием некоторых особенностей народной музыки, в частности, с подбором структурно однородных аккордов по фоническому признаку. Можно ли считать подготовленной, заранее осмысленной в отношении получаемого и ожидаемого слухом звуковысотного результата (музыки тонов) белорусскую летне-весеннюю календарную традицию «боронь»? Составляющие этого многопластового (при свободно меняющемся сочетании числа участников и соответствующих песен-партий – и в этом усматриваем уже черты другого современного музыкального течения в академической музыке – алеаторики) контрастно полифонического действия, в котором внимание каждого отдельно взятого певца направлено прежде всего на осознание горизонтального развертывания мелодии избранной им песни – местные обрядовые типовые напевы, объединенные в единую звуковую целостность самими участниками данной конкретной певческой акции и реализуемые в любых, произвольно избранных ими же сочетаниях: свадьба, коляда, жниво, крестины; или: «щярэшка», купала, весна, жниво и т. д.

Точно так же непредсказуемы моменты перехода от одного сонора-кластера к другому, от одной точки озвученной «партитуры» к последующей. Эта своеобразная техника «неоэкмелики» (так, вполне «по-фольклорному», именуется в современной сонористике один из способов оперирования созвучиями тембрового назначения и их выразительный эффект) – вне всякой заранее предопределенной системы в сочетаниях регистра, ритма, тембра, звуковысотности, скорости свободных гармонических аккордовых смен и иных музыкальных выразительных средств.

Семантически, в соответствии с языком народной традиционной культуры как целостности, данная певческая акция знаменует собой момент смещения времен, календарных сезонов, «хаос», за которым неминуемо последует благополучный переход в

иное бытие (О. Пашина, Н. Бояркин). Характер индивидуальной реакции, «эмоционально безличной», внутренне абсолютно спокойный отклик любого из участников данного «звукового ритуала» на непредсказуемо «острые» сочетания голосов – свидетельство их слуховой подготовленности, привычности к подобным звуковым экспериментам. Весьма близкое в стилевом отношении явление – мордовское свадебное причитание невесты, совмещенное с пением свих. Сходные, кластерного типа, созвучия, хотя в гораздо большей степени просчитанные, присутствуют в инструментальной традиции коми чипсанов, литовских сутартине, курских кугикл, структурно близких им звуковых явлениях (об их универсализме в этнокультурах мира свидетельствуют, к примеру, ансамбли труб Южной Африки). Преимущественно консонансные формы группового пения, нередко ориентированные на различного рода инструментальные традиции, образует класс терцовой и терцово-бурдонной диафонии в региональных белорусских певческих проявлениях.

Британский теоретик XI–XII вв. Джон Коттон, излагая теорию многоголосия (двухголосия), писал: «Диафония есть согласованное расхождение голосов, выполняемое по меньшей мере двумя певцами так, что один ведет основную мелодию, а другой искусно бродит по другим звукам; оба они в отдельные моменты сходятся в унисоне или октаве. Этот способ пения обычно называется органумом, оттого, что человеческий голос, умело расходясь (с основным), звучит похоже на инструмент, называемый органом. Слово диафония означает двойной голос или расхождение голосов».

Антифонное пение с задержанием (протяженностью до половины мелополустишия) конечного каденционного тона в предшествующей партии (равно – сольной или ансамблевой) можно считать типом совместного, многоголосного интонирования с четкой дифференциацией голосовых функций. Такой тип антифона (чистый бурдон, выдержанный на заключительном гласном звуке песенной строфы – без воспроизведения в бурдонизирующем мелодическом голосе ритмики произносимого вербального текста) известен центральным и северным вепсам, латышам, белорусам Полоцкого района Витебской области и в такой форме его можно считать явлением локального на сегодняшний день порядка. Этот, функционально обозначающий противостояние партий в антифоне, тип многоголосия известен в некоторых других центрально-восточных ареалах Европы (Сербия, Литва).

Диалогичность представляет собой сущность мышления, языка, речи, общения. Это – общечеловеческое, универсальное, стадийно весьма раннее явление, связанное, возможно, со становлением *homo sapiens*. Данный тип музицирования, вокального и музыкального, в равной мере мог быть опосредован с магией заклинания, предполагающей многократное (по крайней мере трехкратное) повторение, в равной мере индивидуальное, поочередное равно индивидуальное, коллективное, обеспечивающее действенность проводимой акции, а также более поздними элементами соревновательности. Пример такого рода – известное по белорусскому обрядово-песенному вербальному и этнографическому материалу состязание двух хоров: кто, какая из деревень, представители которых расположились на возвышенных местах, с помощью каких «посулов» призвуют тот или иной мифологический персонаж-божество (Купалу, Весну и т. д.) к себе на праздник?

Невольно возникает вопрос – не связан ли данный музыкальный феномен с какими-то привычными формами инструментального музицирования, прежде широко тут представленными? Не может ли быть именно таким образом воплощенным слуховой образ характерного бурдонизирующего «голоса» волынки, за которым снова-таки угадывается обусловленность сложной семантической моделью, мифологическими представлениями общеславянского плана, связанными с воплощением «нижнего мира» (Л. Халтаева), бытовавшей здесь прежде и очень популярной в обрядовых календарных обходах, на свадьбах, хороводах. Судя по песенному наигрышу на дуде (волынке), произведенному З. Эвальд и Е. Гиппиусом в 1935 г. от 95-летнего Г. Славчика из Городокского р. Витебской обл. – крайнего северо-востока сегодняшней Республики Беларусь, мелодия песни отстоит от бурдонизирующего голоса – нижнего опорного тона напева, тянувшегося неизменно на протяжении всей песни, на расстояние, превышающее две октавы.

В вольтном изложении она окружена вспомогательными тонами, сложными опеваниями, часто свободно ориентированными лишь на направленность вокальной партии и весьма редко движущимися противоположно ей, образующими в мыслимых, в том числе последовательно-горизонтальных созвучиях, быстро преобразующиеся и потому воспринимаемые в качестве вертикалей-бликов двух-, трех- и даже четырехзвучия терцового – I–III, II–IV, III–V, секундового – V–IV, IV–III, терцово-секундового – IV–III–I, IV–III–II, II–2–I, секундово-квартового – II–III–IV–V, I–II–III–IV, III–II–2–I, квинто-квартового – I–IV–V, терцово-квартово-квинтового – I–III–IV–V, квартового, – 4–I, II–V, 4–I–IV, квинтового – V–I, планов, а также форшлагами, мордентами с захватом V–I, V–IV (верхняя IV – на септиму вверх по отношению к V), II–III, II–V, III–I, I–V, I–II, I–IV, III–V, II–IV ступеней. Взаимные сочетания тонов каждый раз – будто бы «гест» на совместимость, сочетаемость полученных созвучий. На деле эта дифференциация, отбор созвучий давно выверены традицией в соответствии с законами акустики: народные музыканты внутренне осознают закономерности построения обертонового ряда, слышат и всегда точно воссоздают обертоновые «биения».

Изложение песенной мелодии в вольтном наигрыше является по сути обособленным, иным, новым мелодическим голосом, лишь в отдельных своих точках, реже – микрizonaх совпадающим с мелодическими звуками вокальной партии. Бурдонные песни с их известной «тоникальностью» способствуют снижению «статуса неустойчивости» обрядового напева с его обостренно высокой гранью экспрессии, невозможной в обыденной жизни. Напомним, что еще до того, как музыканта, сопровождавшего группу воловобойцев в северных и центральных районах Беларуси, стали обобщенно, «позабыв» о ничего не значащем в данном контексте реальном его имени, называть «скрыпкой» (а скрипка в ее сегодняшнем виде возникла, по мнению исследователей, не ранее XVI ст.), его называли более ранним профессиональным именем того же рода – «дуда», т. е. «волынка», по названию инструмента, на котором музыкант играл, что зафиксировано в этнографических источниках. Хотя и в игре на волынке в равной мере мог быть воспроизведен давний образ выдержанного голоса бурдона, выросшего в данном случае из обрядово-певческого антифона. В целом, инструментальные прототипы в воссоздании некоторых песенных форм соинтонирования, известные в большом числе культур мира, проявляют себя и в белорусском этническом материале.

Кроме названного, для белорусов Полочины характерен и тип более «агрессивного» антифонного пения с наложением партии заново вступающей группы певцов на партию предшествующей группы, равно – двух певцов-солистов, попеременно «наступающих» на партию предшественника – аналогично тому, что происходит в литовской кятурине, форме пения вчетвером литовских сутартинес. Другой географически вектор стилистических параллелей – образующая ансамблевую форму разноголосия шаманская нигедальская музыка (крайний север Азии). Возникает структура респонсорной вторы с гетерофонным сочетанием голосов, в которой начало пения одного или группы помощников шамана накладывается на конец запева главного шамана (н'о). Таково же с точки зрения «языковой» специфики многоголосия эпическое интонирование ненцев, а когда эпическому сказителю вторил гетерофонный хор слушателей, который подхватывал последний слог в строке, вариантно воспроизводя мелодию сказителя. В песенно-эпической традиции эвенков (сакральной ее части) запевное слово формулы сказителя подхватывается хором слушателей, образуя кластерного типа гетерофонию, совсем как в типологическом приеме хорового «подхвата» начального слова запевалы в многочисленных обрядовых песнях Гомельского Полесья, других регионах восточнославянского, прибалтийско-финского мира, Северного Кавказа, Грузии.

Ареалы распространения инструментальных форм многоголосия, прежде всего, исполнительства на духовых, близки, соотнесены с ареалами соответствующих вокальных многоголосных стилей. К примеру, тип особой, независимо от числа исполнителей, двухголосной фактуры, используемой для воссоздания песен определенного круга жанров («на Духа»), в позднесредних, исполняемых до Петра, осенних, свадебных песнях, в других же, таких, как жививные, колядные, в такой форме никогда не применяемой и представляющей одну из разновидностей вокального многоголосия восточно-белорусской традиции (Могилевщина и западная Смоленщина), находит свое толкование в использовавшейся как аккомпанемент к песне, танцу, песне под танец («скакухе») парной флейте. Народные названия ее – двойчатка, двойня, парняты, дудки. Инструмент представляет собой две флейты неравной длины, нижние концы которых расходятся. У каждой из дудок – свой звукоряд: «собственный» ионийский тетракорд, причем верхний тон большей дудки совпадает с нижним, располагающимся выше, над ним – меньшей. Соединение двух флейт в единый инструмент в том, чтобы играть двузвучиями. Способ игры предопределяется тем, что одни игрецы, как правило, дули в обе дудки одновременно, другие – то в каждую по отдельности, то в обе вместе – соответственно и звуки извлекались из них то одновременно, так что получались двузвучия, то порознь (монодия). Излюбленное сочетание голосов в игре на парной флейте, обусловленное как ее строем, ориентацией слуха, представлениями о допустимости тех или иных созвучий, так и позициями игры, типовыми аппликатурными комбинациями, подвижностью исполнительской техники.

Судя по нотациям, опубликованным К. Квиткой, – терцовая пара V–III; IV–II часто «разорвана», разведена каким-либо сугубо мелодическим ходом, связкой песенно-мелизматического плана. Нередки в наигрышах и одиночные терции с неоднократным возвращением к ним, «приторможенным» почти всегда кратковременным одноголосным фрагментом, из строфы в строфу переинтонируемым. Ни один из голосов, взятый сам по себе, не воспроизводит сольной версии напева (часто обрядового, с групповым прикреплением поэтических текстов). Мелодическая линия «вмонтирована» одновременно в оба голоса, она «соскальзывает» из голоса в голос, теряясь в реальном двухголосии и сложной изошренной орнаментальной мелодике, в непредсказуемом и сложно акцентированном переинтонировании сугубо инструментального плана. Как правило, двухголосной фактурой «перекрываются» полные и неполные ангемиотонно-пентатонического порядка интонационные образования, столь характерные для целого пласта обрядовых напевов сольной традиции данного региона. Вместе с тем ощущение живого рождения, становления того достаточно непростого, динамически активного формообразующего фактора, коим является двухголосие, из сложного унисона постоянно присутствует.

Тип гетерофонно-унисонной инструментальной диафонии как «воплощения интегративной целостности особого рода, подобной плетению ткани» (И. Земцовский), с достаточно четкой дифференциацией голосовых функций, преобладанием консонансного типа двухголосия, наличием едва заметной, как правило, кратковременной опоры на бурдон (I, I–IV–I, I–III–I) предопределяет своеобразие восточно-белорусского ансамблевого пения. Последовательность фигур-модулей терцового склада с характерным перекрещиванием голосов – свидетельство независимости, равноценности соответствующих горизонталей голосовых партий. Создавая совместно стабильную, узнаваемую и ожидаемую слухом фактуру, эти вертикали несводимы к обычному параллельному движению, терцовому органуму в мелодико-стиховых кадансовых зонах (область каданса, в том числе мелодического – одна из актуальных исследовательских сфер).

По определению Б. Асафьева – это «самая мускулистая сфера интонации»). В силу небольшой протяженности самого мелостиха такая зона бывает «вмонтирована» сразу вслед за зачином: V–III, IV–II или VI–IV, V–III; III–I, IV–II. Многократно завершая заключительные (не первые!) мелостихи – дважды, трижды на протяжении песенной строфы, состоящей, в свою очередь, из небольших, сходных интонационно музыкально-стиховых построений, достаточно неожиданно прерываясь фрагментами унисонного пения, последовательным, не одновременным вступлением голосов, порой свободно замещаемых элементами единовременной двухголосной фактуры в аналогичных эпизодах последующих строф, терцовые группы, как и возможные здесь единичные ходы параллельными квинтами (своего рода стереотипные кадансы, систематически употребляемые – при отсутствии сколько-нибудь обозначенной вводности), способствуют возникновению ощущения превалирующей устойчивости и вместе с тем – непредсказуемости в развертывании напева.

Вертикаль III–I чаще обособлена, она свободно замещается унисоном – прямой на I или III ступени. Относительно редки и тем более ощутимы вкрапления единичных, вносящих элемент контраста, кварт (I–IV; II–V) и эпизодических секундных (III–IV) вертикалей. Если в напеве в качестве элемента развития присутствует мелодическое отклонение, то нижний опорный тон в эпизоде отклонения становится временной точкой для построения того же типа модулей.

Как отмечал в последней трети XIX в. известный чешский этномузыколог Л. Куба, впервые осознавший специфику восточно-белорусской традиции, «оба варианта, независимо от того, поется песня одной певицей, несколькими или несколькими в каждом из голосов, внутренне сохраняют базовую мелодию и вместе создают все то же – двухголосие» [4]. Стиливым ориентиром для слуха, звукообразом для его имитации в пении служила игра на двойной флейте. Во многих селах региона на одиночной дудке вообще не играли. Лишь некоторые из танцевальных мелодий, исполняемых на парной флейте – в строгом смысле слова инструментальные. Большая их часть – разукрашенные орнаментикой песенные мелодии: игра заканчивалась, как только завершались слова песни, которые музыкант постоянно «держал в уме» даже в случае, когда музицировал без певца. Вокальная диафония как производная инструментальной игры, возможно, стала основой, на которой строится более плотная, эпизодически трех и даже четырехголосная фактура, в пространстве которой формируется новый для традиционной культуры элемент музыкального языка – аккорд. Сращенное с бурдонной формой многоголосия, уже сугубо вокальное, интервально-гармонического плана двух-, или аккордовое – трех-, кратковременно – четырехголосие (секунд-терц-квинтаккорд, построенный на I ступени) реализует себя, как правило, в кульминационной предкадансовой зоне мелострофы. В качестве нижнего его слоя выступает речитируемый и ритмизируемый согласно тексту, местами – подвижный бурдон со спорадическими, энергетически насыщенными, восходящей направленности интервальными «выбросами» (квартными, секундными и др.). Поверх него наращены «этажи» секунднотерцового (в пределах квинты) строения. Бурдонный голос («бас») является архитектурным стержнем всей многоголосной формы, основным ее формообразующим фактором, обозначающим единожды в строфе заключительную фазу интонационного становления.

В восточно-белорусском регионе известны напластования иного порядка – комплексное многоголосие, выполняющее в цепи мелостроф формообразующую функцию и основанное на постоянстве разнообразных, строго ограниченных по числу ритмических и звуковысотных «этажей»: местного типа диафонии, едва приметных компонентов пения с подводкой (с обязательной октавной концовкой) и гетерофонии нетерцового плана. Эта форма многоголосия реализуется в необрядовой лирике и функционально сращенных с нею жанрах, обнаруживая теснейшую связь различных многоголосных форм, их способность как к обособлению, так и к взаимодополнению, слиянию в единой структуре. Перефразируя в свое время сказанное З. Эвальд относительно белорусских полесских песенных многоголосных систем, и данная региональная традиция «обнаруживает соединение со стадияльно более ранней системой», в которой следует отметить «значительно большее преобладание элементов архаических и, наоборот, меньшую значимость позднейших тоникально-гармонических элементов».

Еще одно любопытное явление, известное в различных локальных зонах Беларуси и имеющее отношение к многоголосию – так называемое сольное многоголосие, основанное на различных формах скрытого двухголосия, таких как использование в верхнем регистре (подобного сглаженной технике «йодлирования») – специфической манере пения альпийских горцев с характерным переходом из звуков натурального регистра в фальцет) звуков-«призвучков» обертонового ряда. Иной род вокальных техник того же рода – узко амплитудное вибрато, различные приемы тембрового колорирования, контрастные, мгновенные, на протяжении одного звука нарастания-crescendo, образующие обособленные, самостоятельные микроразделы в мелострофе, использование вставных эмоциональных слов-выкриков типа «эй!» и др. Структуры подобного рода – явление универсальное и вместе с тем – специфическое для этнокультур архайческого типа. Все эти явления, как нам представляется, также имеют точки соприкосновения с явлением сонористики.

Каденционные формы органаума – в нашем случае, параллельное консонансное движение голосов в терцию в завершение напева – также в равной мере известны карельской, вепсской, другим прибалтийско-финским, а также восточнославянским песенным традициям. Возможно, факт канонизации, обнаружение и этих «приятных» созвучий не обошлось без влияния сложившихся, достаточно поздних заключительных двухголосных формул интервального автентического каданса в инструментальной практике. Их сравнительный анализ столь же продуктивен.

Наряду с белорусско-украинским стилем ансамблевого соинтонирования – так называемого пения «с подводкой», требуют рассмотрения малоизученные ответвления контрастно-полифонического стиля совместного пения на севере, западе, востоке республики, в центральном регионе. Этот тип многоголосия образуется путем импровизации к песенному напеву, исполняемому нижним голосом (или группой голосов), контрапунктирующего верхнего голоса. В основе вертикальной координации обоих голосов лежит осознанное чередование терцового, квартного, квинтового и октавного вторенья (из которых доминирующее значение имеют квинтовое и октавное). Этот тип функционального двухголосия постоянно перерастает в живом исполнении в трехголосие благодаря разветвлению нижнего голоса по подголосочному принципу на терции или реже – секунды. При этом терцовый подголосок часто заполняет пустые квинты между нижним и верхним голосом, образуя ряды параллельных трезвучий. Стилистические особенности этого типа многоголосия определяются своеобразием формирования лирической песенной традиции на базе переосмысления цикловых аграрно-календарных песен.

Именно Гиппиус обратил внимание на структуру певческого коллектива, напрямую связанную с формами рождающегося многоголосия. «Всякое ансамблевое многоголосное пение в традиционной русской песне – это пение небольших ансамблей. Каждый участник ансамбля должен чувствовать другого. Как только число певцов превышает возможности этого взаимного контакта, традиционная форма утрачивается. Наиболее сложные формы многоголосия зафиксированы в дуэтах и трио. Чем больше число участников, тем более упрощается многоголосная партитура». Представляется, что и для белорусской традиции эти наблюдения более, чем актуальны. Гиппиус впервые обратил внимание и на то, что в народной культуре существует два вида исполнительских коллективов: ансамбли мастеров («виртуозные», «замкнутые»), в наиболее яркой форме воплощающие локальную специфику музыкальной традиционной культуры, и «обиходные» ансамбли, собирающиеся спонтанно и не имеющие постоянного состава. «В областных многоголосных традициях различаются стили, с одной стороны, виртуозные, то есть стили, культивируемые далеко не во всех деревнях мастерами народной песни, наиболее искусными певцами. Эти мастера встречаются иногда в двух-трех деревнях. Наряду с этими мастерами, певцами-умельцами <...> песни поет вся деревня <...> и менее опытные певцы. Такое повсеместное пение мы будем называть обиходным. Прежде всего, надо различать виртуозную и обиходную традиции в лирических песнях. Искусство виртуозных певцов – индивидуализированная традиция (мастера поют те же самые песни не совсем так, как остальные певцы в той же деревне). Они вырабатывают свой стиль, который передается из поколения в поколение и является культурой особых песенных школ. Локальные стилистические различия наблюдаются именно в традициях виртуозных, а не в обиходных. В обиходных же традициях песни различных областей наиболее сходны в стилистическом отношении» [9]. Фактором, формирующим местные многоголосные традиции, ученый считал гендерные характеристики исполнительских коллективов. «Как в обиходном, так и в виртуозном стилях существует стилистическое различие между мужской и женской традициями. В виртуозных традициях оно выражено значительно резче, чем в стилях обиходных. Насыщенность созвучиями в хоровой практике Рязани – приметная черта. Ее мне приходилось там встречать, особенно в мужских ансамблях. У меня есть песня, которая в одной и той же деревне пелась первоначально мужским, а потом женским ансамблем. И мужской был насыщен большим количеством созвучий. Может быть, женский ансамбль более полифоничен, линейрен».

Размашистый мелодический шаг – особенность именно мужской песни, и мелодика размашистого шага распространена на Дону, где особенно интенсивна мужская военная традиция. В противоположность мужской, женская северная песня имеет мелодику исключительно небольшого шага, мелкого витья. Это принцип последовательного опевания опорных тонов и принцип постепенной модуляции, перехода от одного опорного тона к следующему. В обиходном стиле – тот же принцип мелкого опевания в женской песне и тот же принцип более размашистых шагов в мужской, но в женском обиходном стиле нет этих разводов большого дыхания, которые встречаются в обиходном стиле» [2]. Подобные же характеристики необходимо принимать во внимание, анализируя, характеризуя и белорусские ансамблевые певческие школы.

Формы музыкального поведения действуют столь эффективно потому, что они бессознательны и кажутся заложенными в природе культуры, к которой принадлежит музыкальный субъект. Пока она воспринимается как нечто естественное, присущие ей стереотипы музыкального поведения нераспознаваемы. Чтобы понять их относительность, необходимо увидеть их в более широких контрастных контекстах разных культур и в этих контрастах сопоставить.

#### Список литературы:

1. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Белорусская этномузыкалогия: Очерки истории (XIX–XX вв.) / ред.-сост. Зинаида Можейко. – Минск: Тэхналогія, 1997. – 254 с.: ил., нот.
3. Гиппиус, Е. Избранные труды в контексте белорусской этномузыкалогии / Е. Гиппиус / ред.-сост. З. Можейко. – Минск: Тэхналогія, 2004. – 285 с.
4. Львов, Н. Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач / Н. Львов, И. Прач. / под ред. и с вступительной статьей В. Беляева. – М.: Госмузиздат, 1955.
5. Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М.: Композитор / ред. Е. Дорохова, О. Пашина, 2003. – 216 с.
6. Мацневский, И. В пространстве музыки / И. Мацневский / ред. А. Тимошенко и др. – СПб.: РИИИ, 2018. – Т. 3. – 380 с.
7. Мозиас, А. Исследование народно-песенного исполнительства (На материале одного эксперимента) / А. Мозиас // Методы изучения фольклора: сборник научных трудов / ред. И. Земцовский. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 96–103.

8. Мозиас, А. О влиянии концертной деятельности народных исполнителей на их социальные связи (на материале Киришского района) / А. Мозиас // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм). – Л.: ЛГИТМиК, 1984. – С. 33–38.
9. Орлов, Г. Дерево музыки / Г. Орлов. – 2 изд., испр. – СПб., 2005. – 408 с.
10. Cassirer, E. Language and Myth / Ernst Cassirer. – New York : Dover Publications. Inc., 1946. – 128 p.

*Галіна Кутырова-Чубаля*

**ДА ВЫДАННЯ ТЫПАЛАГІЧНА-ДЫЯЛЕКТНАГА АТЛАСУ БЕЛАРУСКАЙ ПЕСНІ: АСПЕКТЫ, УЗРОЎНІ, ВЫНІКІ ВЫВУЧЭННЯ І КАРТАГРАФАВАННЯ**

*Galina Kutyrova-Chubalya*

**TO PUBLICATION OF THE TYPOLOGICAL-DIALECTAL OF THE BELARUSIAN SONG ATLAS: ASPECTS, LEVELS, THE RESULTS OF THE STUDY AND MAPPING**

*Аўтар артыкула распавядае пра вывучэнне наджанравых асаб. 33 – 38.блівасцяў народнага меласу, што дало падставы да стварэння музычна-дыялектнага Атласу беларускай песні – яе рытмікі, мелодыкі і кампазіцыі.*

*The author of the article talks about the study of up-genre features of folk there that gave grounds for the music creation and dialect Belarusian song atlas – its rhythm, melody and composition.*

Беларусь музычная, песенная – адна з багацейшых краін Слав’іі, балта-славянскага рэгіёну і сусвету. Бо, наша этнамузычная спадчына даўно ўнесена UNESCO ў спіс агульнасвятowych каштоўнасцяў. У нас да апошняга часу, прынамсі да канца ХХст. і тысячагоддзя, амаль цалкам, хоць і не паўсюдна, захаваліся песні літаральна ўсіх сезонна-жанравых цыклаў, абрадавых і пазаабрадавых. Багата прадстаўлена таксама інструментальная народная музыка. Але ж асаблівую цікавасць прадстаўляе песенна-стыльвая разнастайнасць, музычная разнамоўнасць на Беларусі, Марфалогія напеваў, выканаўчая стылістыка спеву – адметныя ў кожнай рэгіянальнай, мясцовай, вясковай, часам вулашнай вясковай традыцыі.

**Беларусь спеўная** – з’ява надзвычай яскравая, а яе неаднароднасць нязменна прыцягвае ўвагу і жаданне паглыбіцца ў дослед. Пры ўсёй трываласці класічных, тыпалагічна аднародных напеваў таго ці іншага жанру, пры адноснай маналітнасці гукавой аўры, – мы маем дычыненне да этнакультурнага абшара, што аб’ядноўвае разнародныя стылі, прыёмы інтанацыі адных і тых жа, паводле структурных асноў, песенных тыпаў. Усё гэта дае падставу для вывучэння і картаграфавання наджанравых, або міжжанравых музычных універсальных і дыялектаў этнапесеннага комплексу Беларусі.

Сама па сабе неаднароднасць мае мноства ўзроўняў – ад рознай ступені падабенстваў да кантрастнасці. Апошнія пераважна характарызуе геаграфічна апазіцыйныя спеўныя макракомплексы: Падзвінне з Панямоннем – і Падняпроўе (часам у сукупнасці з Пасожжам); названья макраарэалы – Палессе – і папрыпяцкае наваколле. Кожны этнапесенны комплекс мае сваю адметную унутрыстыльвую дынаміку. Выяўляюцца пэўныя дыялектныя рысы асобных зон. Пры апісанні зон мы сутыкнуліся з праблемай іх межаў і частотнасці лакалізацыі таго ці іншага музычна-дыялектнага элемента, характэрнага спеўнага прызнаку. Вырашэнне праблемы, а менавіта задачы вызначэння і ўдакладнення арэалаў найбольш прыкметных на слых з’яў (спарадычна пазначаных, часткова картаграфаваных раней этнамузыкалагамі), падвяло нас да неабходнасці падрыхтоўкі ўласна музычна-дыялектнага, а па сутнасці, улічваючы аналітычны характар, тыпалагічна-дыялекталагічнага атласу беларускай песеннай мовы.

Карты ў атласе згрупаваныя па рубрыках, адпаведна паслядоўнасці шматаспектнага аналізу: РЫТМІКА: верша-меларадкавая (стопная дыферэнцыяцыя), строфная (рытмічнае ўзаемадзеянне радкоў); МЕЛОДЫКА: гукарад / амбітус (для вызначэння стадыяльна-гістарычных пластоў – мелагарызонтаў), ладавае нахіленне (мажор / мінор), апорныя тоны (эмфатычныя, фіналісы), дытанічныя гукарады. СТРОФІКА па сукупнасці рытмічных і меладыхных паказчыкаў.

- **рытмічныя фактары будовы страфы:** стрэтты – расцягванні, міжсегментны або (часцей) міжрадкавы альтэрнанс, каталектыка, респіраторыка (адсюль унутрыстрофныя меладыхныя цэзуры, апазіцыйныя вершавым);

- **меладыхныя фактары будовы страфы:** імплікатыўнасць (пытальна-адказны тып страфы) тэрцавая, квінтавая, секундавая, радзей квартавая; суаднясенне (лінейна чаргаванне) эмфатонаў, фіналісаў у страфе; у сіметрычных формах – інтанацыйнае афармленне сярэдніх раздзелаў.

Новае ў метады нашай картаграфавання тычыцца кожнага з пералічаных аспектаў. Адносна **рытмічных** карт: істотным для вызначэння і суаднясення спеўных дыялектаў аказалася наданне статусу арэальнай і дыялектна-вызначальнай фарманты стопам і ў цэлым – стопнаму складу інтанацыі вершарадка як адзінай песеннай страфы. Менавіта стапа ёсць той сыходны мікрарытмічны сегмент (карпускула, паводле В. Ялагава), які з’яўляецца канстантным, надзейным паказчыкам, дыялектным арыентаграм у стылістычна зменлівай песеннай прасторы. Стопны склад меларадка – адзін з асноўных дыялектна-дыягнастующых вызначальнікаў песенна-выканаўчай традыцыі той ці іншай зоны. На карты, такім чынам, наносзяцца не проста складова-лічбавыя формулы (дарэчы, далёка не заўсёды інфарматыўныя для картаграфавання), а іх разнастайна распетыя рытмічныя версіі з розным стопавым складам.

Напрыклад, вядомая па ўсёй Беларусі і за яе межамі структура 5+5 вясельных песень мае розныя рытмічныя версіі: (а) маторна-танцавальна-гульнявую (моры 11112) **на ўсходзе** (днепра-дзвінскі арэал – мал. 1), (б) распеўна-заклінальную – **на захадзе** (вільзарны дзвінска-нёманска-прыпяцкі абшар – мал. 2).

Аналагічна супастаўляльныя (Усход–Захад) напевы са складаструктурай радка 5+3. Тут рытмічна адрознімі з’яўляюцца не толькі 5-складовікі, але і 3-хскладовыя сегменты: на ўсходзе, зноў-такі, пануе танцавальна-гульнявы варыянт (умоўна моры 1112 112), на захадзе – распеўна-заклінальнага тыпу (моры 1121 122). Сваю геадынаміку і жанравую дыстрыбуцыю маюць складаструктуры 4+3, 6+6, 5+5+7 і шэраг іншых, што складаюць тэзаўрус рытмалексікі беларускай песеннасці.

Такім чынам, пачаткова рытмічна не акрэсленыя даследчыкамі складова-лічбавыя структуры раскрываюцца ў разнастайных рытмічных версіях, прычым (у ідэале, часам на практыцы) кантэнсіўна, ў этнаграфічным кантэксце; рытмічныя версіі абумоўлены ж і экстрамузычнымі фактарамі, у прыватнасці – саматычнымі навыкамі, прыродна-артыкуляцыйнымі асаблівасцямі і магчымасцямі мясцовых слевакоў. Асаблівасці гэтыя з часам замацоўваюцца ў мясцовай традыцыі як эстэтычная норма, спеўны канон. Паводле трапнага выказвання К. Квіткі, «первоначально вынужденное, превращается впоследствии в преднамеренную манеру. <...> Вместо физиологического момента наступает эстетический, а из физиологического явления возникает артистическая манера» [1, сс. 74, 71-72].

Прынцыпова новым у нашай **меладыхна-дыялектнай** тыпалогіі з’яўляецца ўключэнне (часткова – пашырэнне, паглыбленне) ў сферу арэальнага вопісу аспекта меласінтактыкі. Асобна адзначым важнасць яго для «нематорных» напеваў дэкламацыйна-заклінальнага паходжання, не ўсе з якіх маюць рытмічна і меладыхна маркіраваныя канцавыя тоны (фіналісы поўрадкаў, радкоў,