

асобы такіх феноменаў, як Дзіна Нурпэісава, сваім маштабам і ўнёскам у нацыянальнае і сусветнае мастацтва далёка выходзяць за якія заўгодна гендэрныя рамкі, прадстаўляючы сабой *вяршыннымя праявы музычнага інструменталізма ў сусветнай мастацкай культуры ўсіх часоў і народаў.*

Спіс літаратуры:

1. Авдеев, А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе / А. Д. Авдеев. – Л.-М.: Искусство, 1959. – 266 с.
2. Белорусец, И. Три экспедиции во Вьетнам / И. Белорусец // Сов. Музыка. – 1965. – № 9.
3. Бойко, Ю. Е. О формообразовании в русской народной инструментальной музыке / Ю. Е. Бойко. – Л., 1982. – Рукопись депонирована в Информкультуре №263.
4. Галайская, Р. Б. Варган у народов СССР / Р. Б. Галайская // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М.: Музыка, 1973. – С. 332-336.
5. Зелинский, Р. Ф. Башкирское народное музыкальное искусство / Р. Ф. Зелинский. – Т.4. Инструментальная музыка. – Уфа: Гилем, 2003. – 235 с.
6. «Күйші Дина Тарту (Сәлемдеме)» / А. Е. Токтаған, А. А. Токтаған. – Алматы: Азия – Арна, 2011. – 172 бет.
7. Мацневский, И. В. В пространстве музыки / И. В. Мацневский. – Т.1. – СПб.: РИИИ, 2011. – 206 с.
8. Мацневский, И. В. Инструментализм как явление мужской музыкальной традиции = Instrumentalismus als Ersch Einung der Mannlichen Musik Tradicion / И. В. Мацневский // Мужчина в традиционной культуре народов Поволжья = Die Rolle des Mannes in der traditionellen ethnischen Kultur der Völker des Wolgagebiets: матер. Междунар. науч.-практ. конф., Астрахань, 15-17 мая 2003 г. / гл. ред. Е. М. Шишкина. – Астрахань, 2003. – С. 131-134.
9. Мацневский, И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мацневский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
10. Мацневский, И. В. Структура мироздания в музыке, временных и пространственных искусствах номадических традиций / И. В. Мацневский // Сравнительное искусствознание. XXI век. – Т.2. – СПб.: РИИИ, 2016.
11. Маціевський, І. Музичні інструменти гуцулів / І. Маціевський. – Вінниця: Нова книга, 2012. – 464 с., ноти, іл.
12. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – 2-е изд. – Л.: ГЛМУ, 1986. – 368 с.
13. Руднева, А. В. Курские танки и карагоды / А. В. Руднева. – М.: Сов. композитор, 1975. – 375 с.
14. Субаналиев, С. Киргизские музыкальные инструменты / С. Субаналиев. – Фрунзе, 1986. – 168 с.
15. Сузукей, В. Ю. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев / В. Ю. Сузукей. – Кызыл, 1993. – 94 с.
16. Сузукей, В. Ю. Проблема концептуального единства теории и практики (на примере тувинской инструментальной культуры) / В. Ю. Сузукей. – Кызыл: ОАО «Тываполиграф», 2010. – 256 с.
17. Emsheimer, E. Maultrommel in Sibirien und Zentralasien // Emsheimer E. Studia ethnomusicologica euroasiatica. – Stockholm: MNM, 1964. – S. 13-27.
18. Slobin, M. Music and Culture of Nothern Afganistan. – Arizona: Tuneson, 1976. – 287 p.

Галина Тавлай

МОНОФОРМУЛЬНЫЙ РИТМИЧЕСКИЙ ТИП В РАЗНЫХ БАЛТО-СЛАВЯНСКИХ ТРАДИЦИЯХ

Автор отслеживает, как видоизменяется сакрализованная мелодия традиционных календарно- и семейно-обрядовых напевов в зависимости от вербальной языковой диалектической практики в белорусско-литовско-польско-украинском пограничье.

Galina Tavljaj

MONOFORMULAR RHYTHMIC TYPE IN DIFFERENT BALTO-SLAVIC TRADITIONS

The author monitors as sacred melody of traditional calendar and family-ritual tunes modified depending on the dialect language verbal practices of the Belarusian-Lithuanian-Polish-Ukrainian border.

В пространстве белорусско-литовско-польско-украинского ареала на основе структурно-типологического анализа нами обнаружены пучки мелодических схождений-идентификатов. Они выполняют функцию своего рода общих мелодических социально значимых кодов названных культурных традиций и являются свидетельствами сродства, принадлежности к изначально единому типу самих этих культур – ведь выявленные напевы маркируют собой жанровые группы целого ряда обрядовых циклов.

Как видоизменяется сакрализованная мелодия в зависимости от вербальной языковой диалектной традиции? Какие тембровые, мелодико-интонационные, ритмические, агогические, динамические, артикуляционно-акустические свойства обретает напев в новом этнически-региональном обличье (языковым и мелодико-интонационным)? Что здесь продиктовано специфически музыкальными этническими свойствами, а что связано с вербальным началом? Быть может, различия выявляются в связи с переменами функционального порядка.

Наша работа построена на индуктивной основе – исходя из аудиозаписей самостоятельной полевой практики последних десятилетий. На материале обрядовых напевов – белорусских и литовских, белорусских и польских, белорусских и украинских, белорусских и латышских – попытаемся восстановить картину функционирования некоторых обрядово-песенных систем динамического взаимодействия, их единение и расхождение в определенных плоскостях. Несмотря на главенство внутренних этнических предпосылок в процессе длительного исторического сложения обрядовой системы, сравнение некоторых групп напевов смежных традиционных культур дает возможность увидеть в их музыкальной форме черты близкого подобия. Интонационное поле равнозначимых вариантов напева с включением в достаточно широкие и сложные контексты демонстрирует более полную реализацию его внутренних структурных, функциональных, смысловых потенциалов, помогает выстроить иерархию системных перспектив.

Формульная мелодическая структура (5+3)2 функционирует в белорусской традиции как календарный напев – ранне- и поздневесенний (весна, Юрья, купала [1, с. 32-33], жниво, осень, коляда), а также входит в обрядовость индивидуального жизненного цикла (родины [2, с. 77], свадьба). Почти столь же широко ее применение в украинской, литовской, польской обрядовой культуре. В белорусской и украинской традициях это окристаллизовавшаяся, жесткая конструктивная формула, как раз тот «текст культуры <...> который отличается <...> по признаку сверхязыковой организации высказывания» [3, с. 26]. Именно этим своим свойством она противостоит «не-тексту». Разумеется, это далеко не единственный формульный напев, который задействован одновременно в нескольких этнических традициях.

Опосредованность словом названной ритмической формы в белорусской и украинской традиционных культурах выражается в жесткой квантитативной обозначенности [4, с. 114-118] четвертого слога в пятисложнике и второго слога – в трехсложном сегменте. Внутренняя жизнь этой мелодической конструкции наполнена бесчисленными интонационными биениями, энергетическими токами. Здесь запечатлен определённый тип движения. В данном случае – движения слова в границах мелостишия, дублируемого, но отчасти и обновляемого, как бы свертываемого, внутренне сжимающегося во второй части мелострофического двучлена. Движение, запечатленное в напеве, несимметрично – будучи оформленным как некое полиритмическое образование с разновеликим «шагом», с характерной неравновеликостью «вдоха» и «выдоха», оно свидетельствует о беспокойном дыхании и соответствующем ему внутреннем психофизическом состоянии. Заданный психодинамический цикл устойчиво повторяется в различных диалектных, локальных вариантах, в строфическом продвижении одной песни. При этом даже в каждой последующей строфе одной песни высвечиваются разные грани, меняется, подчас весьма значительно, микроинтонационное содержание, усиливается суггестивное воздействие напева.

Литовская и польская традиции организованы соразмерно закономерностям иного порядка. При внутреннем сходстве исходной формальной структуры их характеризует большая изменчивость, импровизационность: преимущественно на уровне фонетическом в первом случае, морфологическом – во втором. Становятся допустимыми достаточно свободные, в большей или меньшей степени ошутимые расширения-сжатия, связанные прежде всего с изменчивостью самого речевого стихового материала. Здесь запечатлены различные, по сути, принципы слышания, отвечающие биениям неких природных изменчивых, стабилизированных ритмов, типизированные в песенной культуре по иным вербально-мелодическим принципам, в соответствии с иного плана психофизическими нормативами, запечатленными, в том числе, в комплексной музыкально-словесной ритмике. В литовском материале этим закономерностям соответствует и свободное перенесение словоразделов – в зависимости от качества используемого словесного материала меняется сама протяженность строфического напева и его интонационных составляющих – мелостиший, их слогового состава, а также обозначаемых в них с помощью музыкальных протяженностей, не столь жестких по своему местоположению, акцентных слогов.

Изнутри каждой культуры – для непосвященного, воспринимающего собственную песенную традицию как целостный этнический феномен, сама мысль о подобии своей обрядовой культуры песенному материалу соседней представляется абсурдной, настолько непохожи разнотрадиционные традиции в темброво-интонационном отношении. Исключение составляют лишь географические точки схождения, в которых зафиксировано параллельное бытование одной и той же обрядовой песни в двух вербальных языковых версиях, записанных нередко из уст одного и того же носителя. Но и в подобных случаях преобладает определённая этническая характеристика в самой трактовке напева.

Песенная форма основана на парной повторности мелостиший. При этом ведущим организующим началом ритмико-строфической целостности во всех названных этнических традициях остаётся принцип квантитативного продления, долготной музыкальной выделенности структурно отмеченных слогов музыкально-вербальных единиц. Эти слоги отмечаются не громкостным ударением, а пропеванием, замедляющим ритм* и способствующим большей размерности, разряженности темпа. Характеристики темпа в целом становятся ещё одним важным показателем дифференциации этнических традиций. За абсолютной временной протяженностью, простой процедурой измерения длительностей и слогового времени (на что обратила внимание и Е. Мурзина) [5, с. 7], стоит глубинный способ «протекания», переживания художественного текста, который вписывается в координаты проживания человеком собственной жизни и входит в универсальную и всеобщую категорию бытия – темпоральность. Музыкальный темп, заданный традицией, действительно семантичен. Если попытаться построить условную шкалу предпочтительных в этнических культурах темпов, лидером предельно замедленного движения, безусловно, окажется литовская традиция и соседствующие с нею региональные и локальные традиции Польши и Беларуси. Значительное ускорение темпа, сжатие времени, сопряженное с игнорированием мелодического распева, временные модификации строфы с использованием, наряду с наиболее распространенной, «тормозящих» моделей ритмоформулы характерны для отдельных региональных стилей украинской и польской культур (разумеется, это всего лишь тенденция).

Известно, что темпоритмическому началу как средству мифологически осмысляемой защиты от хаоса, способу восстановления космического порядка в архаических традициях придавалось огромное значение. Обозначенный нами напев-формула связан с глубинной символикой обряда, выполняет функцию фундаментальной музыкальной символической модели множества обрядовых действий.

Заряженные энергией, обладающие большим или меньшим кинетическим импульсом протяженные тоны, пронизывающие и структурирующие на этой основе музыкальную песенную форму, проецируются в отчетливую линию, воспринимаемую слухом в качестве некоторой непрерывной череды музыкальных событий, – так происходит в одном случае. В другом случае однородно звучащие, выявляющие ясную очерченность единичные опоры координируются между собой, но остаются неподвижными, статичными, не знающими внутренних изменений и потому отчасти стерильными, безжизненными с точки зрения чувственного опыта. Они прерывают, замыкают интонационное движение, обособляя, таким образом, соответствующие разделы микроформы. Два контрастных способа музыкальной реализации опорных слогов маркируют ту или иную жанровую этническую, равнозначно – полиэтничную локальную либо региональную традицию. Динамический объект и статичная модель, существующие в границах единой системности, – полюса воплощения, трансформации сходной музыкальной структурно-семантической идеи.

К. Г. Юнг выделил четыре основные функции психики человека, находящиеся в оппозиции друг к другу. Одну пару образуют «мышление» и «чувствование», другую – «ощущение» и «интуиция». Любая из этих функций может взять на себя доминирующую роль, подавляя остальные или согласуясь с одной из них. Лишь подобный комплекс функций, отнюдь не ограничиваясь собственно логическим в мышлении и восприятии, дает возможность для постижения тех или иных истин

самого разного толка. Представляется, что в постоянно изменяющихся свою «поверхность» сложноорнаментированных, сложноартикулируемых напевах [6, с. 64-77] несравнимо больше пищи для чувствования, ощущений и интуиции, для постижения запечатленных в напевах обрядовых смыслов, нежели в сохраняющих лишь выхолощенную холодность формальных структурах.

Как известно, наряду с этнорегиональным существуют определенные представления об историческом звукоидеале (И. Мациевский) как системе музыкально-выразительных средств и представлений, нормативных, идеальных, желаемых, принимаемых в ту или иную эпоху, в той или иной среде. Нередко в традиционной музыкальной культуре и сегодня сохраняются, функционируют в живой практике музыкально-эстетические и структурные представления, аналогичные зафиксированным в письменных памятниках Древнего мира и Средневековья.

Один из классиков современной этномузыкологии Фриц Боце (F.Bose), автор в значительной мере видоизмененных, расширенных в современном отечественном музыкознании представлений о звукоидеале, пишет: «Звук голоса не есть наследуемое качество, связанное исключительно с личностью певца, как это не есть и стиль пения, ведь он есть условием осуществления поставленных целей. <...> Каким образом сам певец следует своему идеалу, точно не известно. Есть это в самом звуке голоса и ведении мелодии – но не в самой мелодии. Может быть, причина – в способности к многократному слушанию неких вокальных проявлений обряда на основе звучащего голоса и стиля, обусловленных принадлежностью певца к определенной национальной и расовой культуре. Однако стилистике звука, наряду с расовыми и национальными факторами, отвечают и установка и особая организация языка и культуры, которые необходимо отделять от наследуемых качеств. <...> Измененным голосом, которым, отходя от правил, исполняются песни, направлены на выздоровление, призыв мёртвых, песни додол, плясовые, посвященные животворящей силе жизни, обрядам принесения жертвы, похоронным и другим. Плачущим тоном, прерывистым дыханием и ёйканьем исполняют карельские женщины-плачеи свои импровизации, похожие на литания. Этот стиль, «нюющий» стиль, в том числе – и некоторых других карельских песен, как и поющиеся руны, имеет свое собственное содержание в самом пении. Песни, составляющие звуковой код шамана, исполняются также в собственном стиле, повторяющем стиль, который используется в данном племени. Тут, как и всюду, где музыка является средством магии, не употребляется каждодневный, обычный голос, голос непосвященных. Голос является маской, он вместе с костюмом, действием, ряженым поднимается над каждодневностью и позволяет пребывать в неземном бытии. Там, где опьянение, экстаз и отделение от собственного существования – голос отдаляется, насколько это возможно, от всего привычного, человеческого. Он или исчезает (говорение в нос), <...> или забирается в неестественно высокие тоны, или глиссандирует сквозь всё тоновое пространство и перескакивает в голосовой регистр – это именно то, что называется «природным пением» (K. Sacks). Вероятно, певцы с помощью такого сокрытия голоса не следуют никакому идеалу «хорошего» звука» [7, с. 53-54].

Сверхнормативная для силлабической формы мелодическая выразительность может быть связана с представлениями космогонического плана. Так, согласно китайской философии, концепция мироздания зиждется на идее универсальной вибрации. «<...> Весь космос в традиционной китайской картине мира есть порождение вибрации, и жизнь его обеспечивается всеобщим согласованным резонансом. При этом каждая частичка универсума, будь это живое существо или предмет, стихия или даже дух, обладает своим неповторимым голосом <...> У каждого рода голосов и даже отдельного голоса (в их звукоподачах, основанных на особых голосовых вибрациях. – Г. Т.), – своя функция в поддержании мирового порядка» [8, с. 57]. Богато орнаментированный, постоянно меняющийся, с разным качеством «вибрирующий» звук становится приметой белорусской, литовской обрядовой песни, в одних регионах и индивидуальных стилях проявляя себя в большей, в других – в меньшей степени. Иные типы орнаментальных техник определяют неповторимое по красоте звучание украинской и польской песни. Их полное отсутствие часто становится свидетельством значительных социодинамических преобразований. В таком напеве, в песенной культуре, как правило, доминируют исторически поздние ориентации на стерильное, выхолощенное внеобертонное звучание, по сути – на мелодику, условно, верхнего голоса в произведении из области тонально-гармонического мышления европейской письменной традиции.

Собственную выразительность несут в себе, по сути, все составляющие «музыкального порядка» – вертикаль, горизонталь, тембровые характеристики, динамика, агогика, артикуляция, различные преломления в музыкальном звучании жеста-движения, жеста-слова, которые трансформируются в собственно «музыкальные жесты» [9, с. 42-43]. Разве не обладает такого рода самобытной и этнически значимой выразительностью напев литовской «пьяняной» песни с сюжетом выбора пары, приуроченный к предсвадебной церемонии? Рождающий ощущение строго дисциплинированного, сосредоточенного, сдержанного в личных эмоциональных проявлениях музицирования, этот напев соответствует нашим представлениям о литовском этническом поведенческом идеале.

Предельно в этом плане противопоставлены литовскому напеву белорусского и украинского Центрального Полесья. Это в высшей степени яркие, агрессивно окрашенные, кажущиеся спонтанно рождающимися, построенные на изломанной акцентной структуре звуковыявления, дающие полное ощущение бытия в открытом сакрализованном пространстве. Такие напевы в своих наиболее ярких проявлениях резко контрастируют тому камерному, внешне будто бы «аэмоциональному» типу интонирования, который свойствен литовской традиции. Разноэтнические напевы с общими структурно-ритмическими типологическими характеристиками оказываются специфическими по своим качественным особенностям, обладают автономными для каждой традиции этническими тембровыми свойствами, иной «настройкой» слуха, предопределяемой этнической средой и культурой (звукозаписи проводились в обычном деревенском доме, а не в ситуации обряда).

Как следует из убеждений замечательной народной певицы Евфросиньи Зехаровны Максименковой, 1914 года рождения, которая жила в маленькой деревне Утехово Рославльского района Смоленской области – её отыскала тогда еще студентка Наталья Рогачева, выпускница Петрозаводской государственной консерватории, «Сіроцкія песні нужна плакаць на ўсю галаву, свадзёбныя іграюць, штоб у голаса звон быў, палявыя іграюць ува весь голас, веснянкі крычаць, на кладбішчы – гукаюць». Обратим внимание на последнее высказывание: очень похожим образом – на грани своеобразного «закона» неписанной народной традиции охарактеризовала жинивный «голос» моя информантка Клавдия Андреевна Шышла, 1912 г.р.– родом из деревни Красово Верхнедвинского района Витебской области. Живет она в деревне Дедин Себежского района Псковской области.: «Як жыта жнеш – мы даўней пажнем, ну, і спяваем. А гулка! Красіва. Па дзярэўні такія гулы, аж па нагах б'ець – гул такі. Гул б'ець пад нагамі – і п'яеш". Гулы, гуканье – таков характер звучания, звукоизвлечения и в традиционном плаче, а в равной степени – и жниве.

Этническая терминология в номинациях специфических обрядовых пластов культур, относящихся к сохранившимся весьма архаические черты, подтверждается на историко-типологическом уровне обязательностью осознания специальной предназначённости обрядовых песенных жанров, с помощью которых на место проведения ритуала призываются духи. Так, у манси это пласт «кастынг (кастанг) эрыг» – призывающая песня, «кастил» – призыв, «кай сов» – мелодия зова [10, с. 5-9]. В нашем же случае призывные обращения опосредованно связаны с миром предков, воображаемом общением с ними в момент сбора урожая. Такая семантическая атрибуция подтверждается множеством аналогий в предметном обрядовом коде, проявляющем себя в современных формах и реконструкциях живного ритуала.

Значительная часть белорусских живных песен Виленского края относится к слоговому ритмическому структурному типу (5+3)2, (5+3)3: 1 1 1 2 1 1 2 2. Дожинковые напевы этого типа имеют квинтовый большетерцовый лад с заметным перевесом в значимости верхнетерцового интонационного звена. В становлении названной ладоинтонации важную роль играет мелодическая переменность III-IV-III, создающая ощущение некоей зыбкой неустойчивости. Последнее усиливается переменностью другой пары бликующих тонов: III-II-III. Единичные подключения нижнетерцового интонационного хода выявляются преимущественно в зачинах. Каденции – как серединная, так и заключительная, стабильно располагаются при этом на III ступени лада. Таким образом, задействованной оказывается вторая из выявленных нами моделей традиционного плача – секундовая. Весьма неожиданное сравнение с собственно живными напевами того же структурного типа дает понимание взаимной нераздельности двух ладовых систем – только что описанной и другой – традиционного для собственно живных белорусских и литовских песен малотерцового лада с субквартой (она же – первая из характеризующих плачевое интонирование. Субкварты замещается субтерцовым тоном (б.3, построения вниз от I), в результате чего образуется новый вариант лада, в котором сохраняются все наработанные прежде пучки интонационных тяготений и опорных тонов, но в иной реализации.

С точки зрения вербально-языковой необходимо отметить, что белорусским текстовым версиям активно сопутствуют польские, точнее – белорусско-польские вкрапления. Порой эти поэтические тексты уже в большей степени польские, нежели белорусские. Рацеи-приговоры, что характерно для данной местности (таковы свадебные, волочёбные, колядные варианты здешних локальных традиций), произносятся всегда по-польски. Подтверждением исконности белорусских языковых версий в здешней традиции становится преобладание белорусских поэтических текстов в подавляющем большинстве обрядовых жанров, имеющих множество вариантов-аналогов на территории административно-государственной Беларуси по-белорусски. По сути – перед нами мастерский перевод с языка на язык, выполненный самими носителями традиции.

Психомоторный навык иного плана, музыкальный жест, обусловленный введением в песенную структуру не обособленного по времени своего включения в ритуал этнического хореографического материала, в высшей мере свойствен велькопольской обрядовой песне, причем отнюдь не только свадебной (с интересующим нас структурным типом), что было бы логичным. Всё странное кажется наполненным волнами сменяющихся прихотливых танцевальных ритмов, действенный и соответствующих им зрительных, хореографических народных образов, удивительным образом органично чередующихся с эпизодами привычного певческого песенного поведения. Напев мастерски скомпонован как формальная строфическая структура. При этом сохраняется незыблемый формульный песенный план, хорошо знакомый и по иным славянским и балтскому литовскому воплощениям. Обрядовые напевы разных этнических традиций – свадебный, весенний, ряд иных – предполагают определенный песенно-хореографический синкретизм. Стереотипическому, привычному восприятию в ряде польских воплощений-интерпретаций типовых напевов, по-своему реализующих песенно-танцевальный церемониал, нередко различный по своей исторической стратиграфии, места не остается. Этническое начало, как и в иных рассматриваемых обрядовых традициях, очевидно.

Чувство ритма, как известно, сопряжено с таким качеством, как способность к «заражению». В песенно-обрядовом материале всегда присутствует и обратная «дешифровка» ритмического «кода», заложенного в музыкальном, вербально-музыкальном либо тройственном по числу задействованных компонентов (слово – движение – музыка) материале. Способы музыкально-ритмической организации связаны не только с эмоциональной настройкой, но и биологическими функциями организма (биение сердца, фазы дыхания, ритм шага). Различного вида работы, предпочтительные способы медитации, присутствующие в традиционной культуре, танец, движение как глубинное запечатление и одновременно выражение той или иной эмоции, сама эволюция музыкального ритма как феномена, реализуемого отчасти собственным путем в каждой культуре, свидетельствуют о различиях в этнических прочтениях сходного музыкального материала.

Специфика польских песен региона Курпе определяется, прежде всего, смысловнесущей и структурообразующей функцией, которую выполняет песенный стих, иначе, более обособленно оформленный, с собственной, значительно продленной каденционной зоной, часто дополнительно обособленный цезурой. Причем структурообразующим становится или стих – четырёхсложный, например, или суммированная его форма протяжённостью в восемь слогов, вместе с анализируемой корневой ритмоформулой создающие единое сложноорганизованное строфическое пространство. Как правило, здесь нет единой – модальной в своей природе ритмоформулы, прослаивающей многократно, без изменений, песенную строфу. Разнопротяженные её мелостишия, сменяющие друг друга в процессе становления формы-структуры, их периодичность делают заметной тенденцию к разделенности повторяющихся эпизодов. Звукоидеал курпевского певческого стиля характеризуется высоким регистром, обилием продленных, тянущихся тонов-кличей, использованием преимущественно головных резонаторов, наличием единого тембрового континуума в границах подобных высотно-регистровых зон. Своими предельно замедленными медитирующими темпами само воплощение песен этого польского региона заставляет вспомнить, по аналогии, агогические характеристики в звучании, скажем, григорианского хора. При этом стилиобразующей становится и орнаментика – предьемы, усложненные группетто, иные «высокотехнологичные» способы преимущественно нисходящей звуковысотной направленности, «певучего» преодоления скачков (но не только!) в мелодическом становлении. Они наиболее характерны для каденций, подчас раскрашивают практически каждый последующий тон подобного народного *bel canto*.

В звуковом образце польской свадебной песни, представляющей традицию мазуров (с характерным говором: произношением «ц» вместо «ч», «с» вместо «ш» – *цэврона висэнька, цы вы, старсо друхни*), с простой, не обремененной слогоритмическими осложнениями структурой 5+(5+3)2, широко представленной и в белорусской свадебной традиции, обращает на себя внимание расширенный (что особенно заметно в сравнении с белорусским узко объемным, жестко формульным типовым свадебным напевом) равнозначной опорностью не только первой, пятой, четвертой ступеней,

обычной в изначально квинтовых свадебных напевах белорусской традиции, но также опорной 4 с проходящей 2 и V ступенями. Последняя дополнена характерным и для белорусской свадьбы опеванием-опорой на VI ступени. Таким образом диапазон мелодической линии в польском напеве оказывается равным ноне. Здесь ярко выражена мелодически и структурно определяющая переменность квартового тона. Контрастный и весьма значимый в песенной структуре, этот тон в двух своих ладово определяющих звуковысотных версиях четко ограничивает разделы мелостиший, четко и закономерно, согласно определяемой традицией схеме периодически меняя свою высотность на полтона. Начальный пятислоговый раздел двухстиховой строфы всегда сопряжен с диатонической шкалой – натуральной четвертой ступенью, меняющей свою краску в интонационных построениях широкого дыхания – восходящем: gm-cl-el-gl-el-fl, а следом за ним – нисходящем: gl-a1-gl-fis1-d1-cl-hm-gm. В замыкающем разделе (5+3) во всех строфах звучит повышенный квартный тон. Мелодическая линия в целом протяженная и певучая, требует от певца свободного владения подобным широким объемом звуков. Представляется несомненным влияние на характер становления такого рода сложившихся в польской свадебной практике вариантов напева с общеславянской структурной первоосновой скрипичного исполнительства – обязательного в польской традиции инструмента, предполагающего удобство и естественность извлечения звуков мажорных арпеджио в регистровом разбросе двух октав со штрихом легато. Отсюда – соответствующая возможность имитировать характер подобных звучаний голосом певицы, поющей по традиции в унисон с инструментом.

Любопытно наблюдение Ф.Бозе, взятое им из истории западно-европейской музыки, о взаимосвязности появления металлических стальных струн на хордофонах лютневого типа (к нему относится и скрипка), которому отвечал иной характер пения – «перемены идеала вокального звука в сторону тихого и гладкого звукового поля», пришедшему на смену приоритету острого, «расщепленного» звука [7, с. 53-54].

Какими бы импульсивными, спонтанными ни были реакции, действия, в том числе музыкальные проявления, они никогда не бывают произвольными. Поведение, сопутствующее ходу любой обрядовой акции, музыкальное поведение члена родовой, социальной, этнической группы определяется общей культурой, ее неписаными законами. Сюда входят не только внешние характеристики, но и глубинные, формирующие региональную специфику этнических музыкальных стилей во всей их многогранности.

Психические феномены имеют преимущественно характер аффекта и кроются в самой человеческой психике. Часто на подсознательном уровне верования как суть самой традиции, как некий комплекс переживаний, чувствований, воображаемых воздействий на сверхъестественные силы или существа, находят выражение и в тонкой материи звукотворчества. Знаком традиции не столько воспроизводит, сколько производит тот или иной многозначимый музыкальный знак-символ, предполагающий одновременно личное переживание, партиципацию поющих и слушающих. Здесь невозможно определить, что есть сам певец, а что – его соучастие, что есть физическая форма напева, а что – музыкальный обрядовый знак и его символическая сущность.

Весьма любопытны в этом смысле рассуждения аль-Фараби, который предложил разделять мелодии на три вида – в зависимости от содержания и способа воздействия. Первый вид – мулаз-за – простейшие мелодии, которые доставляют человеку определенное эстетическое наслаждение. Второй вид мелодии – инфи'ал. Согласно Фараби, она несет в себе самостоятельную информацию, откладываясь в сознании как образ, наделяемый свойствами поведения и действия идолов (аснам) вкупе с присущей аснам магической в своей основе силой, властью воздействия на психику человека. Такой вид мелодии ныне отождествляется с музыкальной образностью. Аль-Фараби пишет: «В старину идолы свойствами своего поведения и действия, особой волей запечатлевались в сознании людей. По этой причине люди того времени наряду со всевышним божеством оказывали внимание и поклонялись им, подобно тем, которые имеются в далёкой Индии» [11].

Представляется, что природа выразительных особенностей подобного рода напевов в самой незначительной степени учитывается этномузыкологами. Благодаря особенностям восприятия неожиданной по силе воздействия мощной несимметричной экспираторной акцентности обрядовой песенности Белорусского Полесья, выражаемой посредством акцентов-ударов, сопряженных в нашем сознании с некоей агрессивной мускульной активностью, в большей или меньшей степени одухотворяющих, пронизывающих собой и традиции всех иных белорусских региональных стилей, можно прочувствовать воображаемую «действенность» (по аль-Фараби) соответствующих обрядовых мифологических персонажей. В целом белорусскую обрядовую традицию, используемые ею звуковые краски с наибольшей мерой адекватности можно считать выражением голоса природы, стихии, никоим образом не заглушенной, не прирученной, не остановленной.

В литовской обрядовой песне с самой большой долей обобщения определяющими, формирующими представление об этническом обрядовом певческом звукоидеале являются, с нашей точки зрения, приглушенные, завораживающие тембры окарины и скудучай. В польской обрядовой песне подобную этноопределяющую с точки зрения тембра, характера звукоизвлечения роль, безусловно, берет на себя скрипка. В Украине (прежде всего степной, позднего заселения и, конечно же, исключая Карпаты и единый с точки зрения специфики традиционной культуры регион украинско-белорусского Полесья), при всей многоликости и своеобразии региональных стилей, преобладают эстетизированные звукоподачи, пение специально подготовленным мягким, «сахарным» голосом.

Третий самостоятельный вид мелодии, который выделяет Фараби, – музыка аффектов – призван выражать определённое состояние души. Это музыка в высшей степени условна и свободна от каких бы то ни было прикладных целей. По мысли Фараби, «люди и животные, способные вообще извлекать звуки, в состоянии радости и печали <...> издают специальные звуки. Эти звуки животные и человек издают для общения с себе подобными. Звуки, которые издают животные при возбуждении, отличаются от тех слов, которые произносит человек для выражения определенной мысли» [11, с. 63].

Постижение и моделирование структурных универсалий в этномузыкологии, в том числе выявление актуальной для любой этнической культуры структурной иерархии в определённых функциональных группах песенного фольклора с теми или иными преобладающими компонентами музыкальной формы (слогоритмическая, звуковысотная организация, мелодический распев, темброинтонирование), оставляет незадействованными некоторые важные для этномузыки «выразительные движения» (рефлексы) и «жесты». Исходя из этого принципа в семиотике упорядочиваются такие невербальные проявления человека, как смех, плач (наряду с улыбкой, зевотой, чиханием). Они оказываются в промежуточной зоне – между этими двумя классами биомеханических явлений [12, с. 197-198] – и в той или иной степени становятся индикаторами этнических версий исследуемого напева. В украинских (подольских и волыньских) версиях напев

значительно модифицируется в танцевальном либо хороводном ключе – с ускоренным движением, противопоставлением основной ритмической длительности в соотношении 1:2. В белорусской, литовской, отчасти – польской традициях исконный плачевый генотип напева остается неизменным.

Музыка с «зашкаливающей» эмоциональной насыщенностью, находящаяся за пределами бытового сознания по степени воплощения в ней трагического и радостно-экстатического, становится прообразом целостного восприятия белорусского обрядового песенного фольклора [13, с. 164].

Фараби пишет: «Желательно, чтобы разум направил сначала свое действие от ощущаемого в направлении анализа <...> А затем уже желателен порядок, соответствующий разуму, то есть синтез свойств» [14, с. 239]. Учёный призывает своих будущих коллег не начинать с выявленных сугубо логическим путем акциденций – структурных, формальных особенностей, не ограничиваться рациональным (теоретическим) познанием, как это принято в современной европейской этномузыкологии, а в большей степени использовать возможности чувственного опыта (категория субстанции по аль-Фараби).

Список литературы:

1. Тавлай, Г. Белорусское Купалье : Обряд, песня / Г. Тавлай. – Минск : Навука і тэхніка, 1986. – 172 с.
2. Тавлай, Г. Белорусские крестинные напевы (опыт гомологической типологизации) / Г. Тавлай // Искусство устной традиции. Историческая морфология : к 60-летию И. И. Земцовского. – СПб. : РИИИ, 2002. – С. 343–360.
3. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман ; сост. Р. Г. Григорьева ; авт. предисл. С. М. Даниэль. – СПб. : Академический проект, 2002. – 544 с. : ил.
4. Тавлай, Г. Белорусское Купалье : Обряд, песня / Г. Тавлай. – Минск : Навука і тэхніка, 1986. – 172 с.
5. Мурзина, Е. Феномен времени в певческой традиции Центральной Украины / Е. Мурзина // Фольклор : современность и традиция : матер. конф. памяти А. В. Рудневой. – М. : МК им. П. И. Чайковского, 2004. – 419 с.
6. Тавлай, Г. Орнаментальное пение – универсалия традиционной культуры / Г. Тавлай // Голос в культуре : артикуляция и тембр : [сборник] / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, ГНИИ «Ин-т истории искусств» ; [ред.-сост.: И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко]. – СПб. : Ин-т истории искусств, 2007. – С. 64–77.
7. Bose, F. Musikalische Folker Kunge / F. Bose. – Berlin : Delta, 1953. – 120 p.
8. Чжан, Сухуа. Голос в китайской народной культуре / Сухуа Чжан // Музыковедение. – 2008. – № 1. – С. 22–28.
9. Солдатова, Г. Е. Обрядовая музыка манси: контекст, функционирование, структура / Г. Е. Солдатова : дис.... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2001. – 105 с.
10. Мацневский, И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мацневский. – Алматы : Дайк-Пресс, 2007. – 534 с.
11. Ал-Фараби, Абу Насра. Большая книга музыки. Критический текст и комментарии / Абу Насра ал-Фараби / пер. с арабск. О. Матякубова. – Каир : V.F., 1967. – 1190 с.
12. Козинцев, А. Г. Человек и смех / А. Г. Козинцев. – СПб. : Алетейя, 2007. – 240 с.
13. Конон, В. М. Фольклор и современность / В. М. Конон. – Неман. – 1988. – № 3. – С. 26–32.
14. Аль-Фараби, Абу Насра. Математические трактаты / Абу Насра аль-Фараби. – Алма-Ата : Наука, 1972. – 318 с.

Аляксей Рагуля

ВЫКАЗАННЕ І СЕМІЯТЫЧНЫ ДЫСКУРС У СТРУКТУРЫ ЭТНАГЕНЕЗУ

У працы раскрываецца роля вербальнага выказвання і семіятычнага дыскурсу ў гістарычнай карціне этнагенезу і сацыягенезу. Аўтар выкарыстоўвае пры гэтым патэнцыял фальклорнай матрыцы – метады інтэграванага канструявання і генератыўнай семантыкі.

Alexey Ragulya

SAYING AND SEMIOTIC DISCOURSE IN THE STRUCTURE OF ETHNOGENESIS

The article reveals the role of verbal expression and semiotic discourse in the historical picture of ethnogenesis and sociogenesis. The author uses the potential of «folklore matrix»: methods of integrated construction and generative semantics.

Навуковы дыскурс звычайна мае сваім прызначэннем дэманстрацыю ў форме вербальнай сімволікі працэсу і вынікаў пошуку і канструявання мадэлі кагнітыўнага дзеяння, якая мае быць першапачатковым, ідэальным увасабленнем у жыццё праекта чалавечай сітуацыі – мікраманады ва ўлонні макраманады касмічнага быцця. Мэтавае прызначэнне выказвання і дыскурсу палягае ў тым, каб у цяперашняй сітуацыі панавання спецыялізаванага, прагматычна арыентаванага навуковага мыслення захавалі і ўдасканаліць уласцівае народнай культуры мысленне **онтаснае**, у якім тут-быццё (у нямецкай класічнай філасофіі – Dasein) паўстае ў яго арганічных сувязях з сэнсамі і значэннямі ўніверсальнай катэгорыі – Быцця на вышэйшым узроўні яго арганізацыі ў жывых, але аднаразовых, канечных формах існавання.

Рэфлексія І.Канта ў яго «Крытыцы здольнасці выказвання» (Kritik der Urteilskraft, 1790) была засяроджана на праблеме здольнасці розуму «схопліваць» ісціну цалкам – як працэс яе з’яўлення і жыццядзеяння ў абліччы рэальнага феномена. М.Бахцін у працы «Эстэтыка слоўнай творчасці» (1974) падкрэсліў ролю асобных дыялогаў, якія ў творчасці Ф.Даэстаўскага з’яўляюцца псіхалагічным матэрыялам для фарміравання здольнасці да канструявання *маналогу* – выказвання як формы духоўнага самасцвярджэння рускай нацыі па-за межамі імперскай ідэалогіі. У беларускай культуры, перш за ўсё – вербальнай культуры мастацкага слова, шматгалоссе палілогу ў сітуацыі татальнага крызісу чалавечтва трансфармавалася ў формы *інтэграванага маналогу нацыі*, якая пераадоўвае стан каланіяльнай залежнасці і сцвярджае права сваіх індывідуумаў «людзьмі звацца» ў агульначалавечай супольнасці.