

Государственное бюджетное учреждение культуры
«Белгородский государственный центр народного творчества»

В.А. Котеля

Вопросы методологии
структурно-типологического анализа
народных песен:
композиция, метрика, стих

Методология научных исследований
традиционной культуры и фольклора

Белгород 2017

Котеля В.А. Вопросы методологии структурно-типологического анализа народных песен: композиция, метрика, стих: Методология научных исследований традиционной культуры и фольклора. – Белгород: издание ГБУК «БГЦНТ», 2017. – 32 с.

Попытка переосмысления некоторых подходов в структурно-типологическом направлении анализа народных песен представлена в настоящей работе, которая является методологической основой для сборника «Традиционные песни Алексеевского района Белгородской области» («Экспедиционная тетрадь», Вып. 28). Задачи анализа публикуемых народных песен привели к постановке вопросов, рассмотренных в данном сборнике.

Издание адресовано исследователям традиционной песенной культуры и фольклора, студентам и преподавателям профильных специальностей учебных заведений культуры, может быть использовано в качестве учебно-методического пособия.

Автор: Котеля Валентин Анатольевич, кандидат философских наук, старший научный сотрудник ГБУК «БГЦНТ», главный специалист по исследованию песенного фольклора Сектора исследования традиционной культуры Отдела народного художественного творчества.

**Печатается в соответствии с решением
редакционно-издательского совета ГБУК «БГЦНТ»**

Введение.

Проблемы анализа разных песенных структур

Целью структурно-типологического анализа является поиск наиболее общих структурных закономерностей в фольклорных песнях какого-то локального образования. В нашем случае – это данный конкретный район Белгородской области. В настоящее время можно констатировать, что общая методология такого анализа практически не сложилась, отдельные подходы являются разрозненными, и дают такие же разрозненные результаты. Поэтому основная задача данного подхода к анализу песен до сих пор не привела к созданию внятной, доказанной теории, которая бы сколько-нибудь чётко объясняла бы механизмы анализа, их систему работы, а также и их результаты. Как следствие, мы до сих пор не имеем описания локальных традиций, сделанных средствами структурно-типологического подхода к анализу народных песен. Да и вообще каких-либо внятных описаний локальных традиций тоже нет.

В структурно-типологическом анализе можно получить два возможных вида результатов. Во-первых, такое направление анализа, применяясь не к одному, а к нескольким структурным элементам песни (стих, ритм, композиционная форма, лад, фактура) песни, может дать простые статистические свидетельства о состоянии этих элементов для данной песенной традиции в виде формул, схем. Из них надо будет сделать какой-то обобщающий вывод об их состоянии или качестве для песен данного региона. Статистические данные пока просто накапливаются и декларируются, но они ещё не могут быть обобщены, и потому не приводят к каким-то общим выводам. Есть тезис, но нет антитезиса и синтеза. Пока только накапливаются общие описания, которые, наверное, позже могут привести к качественному скачку в виде открытия механизмов действия. Во-вторых, это попытка глубоко вникнуть в глубинный смысл этих структурных элементов песни. Таким образом изучается узко и целенаправленно один из этих элементов для какого-то жанра или региона. Это даёт более глубокие научные знания данного элемента. Но и результаты будут относиться именно к нему, а не давать общего представления о своеобразии и специфике данной локальной традиции в целом. А ведь для практического освоения песенного фольклора и его традиций надо именно цельное понятие о его особенностях. Из частей пока не складывается целое.

В то же время, надо признать, что это направление, в виде анализа структур и их типов, пока является самым очевидным, понятным, да и самым развитым в анализе песенного фольклора. Поэтому мы используем его в общих положениях, но считаем необходимым, несколько скорректировать имеющиеся механизмы или установки анализа.

Надо сказать, что структурно-типологический анализ должен правильнее называться Статистическим структурно-типологическим анализом. Пока это только лишь сбор и анализ статистических данных, которые пока ещё не обобщаются (или условно обобщаются). Нет методологии обобщения, кроме тех же статистических подсчётов и соотношений.

Но и попытки создать статистику натываются на постоянные пояснения того факта, что нет элементов (стихов, ритмоструктур, ладов...) в «чистом» виде, а почти все они комбинированные, выведенные, переходящие. Весь анализ или статистика сводится к отражению, а по сути, описанию особенностей, не вписывающихся в статистику. Даже аналитическое описание особенностей средствами формул и схем уже рассматривается как развитие науки. Но закономерности пока остаются вопросом, не складывается общая конструкция из отдельных элементов. Парадоксально, что приверженцы этого направления декларируют идею Ф. де Соссюра о необходимости «отличить сущностное, типическое от частного и даже случайного»¹, что он сформулировал в своём курсе лекций в Женевском университете в первые десятилетия 20 века. Идея так и остаётся идеей, доказательств пока не найдено.

¹ Енговатова М.А., Ефименкова Б.Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований. – В сб.: Звуковысотное строение народных мелодий (принципы анализа). – Материалы научно-практической этномузыкологической конференции (ДТК «Руза», 11-16.02). – М., 1991. – С.49.

«Сутью обновления было признание того, что культура – не только комплекс реалий, что в основе последних лежат скрытые, неосознаваемые структурные модели. Поэтому всякое явление культуры двухслойно, имеет как поверхностную, так и глубинную структуры... Лингвисты назвали глубинный уровень структурных инвариантов «языком», а реализацию их в речевой деятельности – «речью»¹. Чрезвычайное значение имело истолкование глубинных структур как систем знаков, важным было само понятие системы, заставившее отказаться от рассмотрения компонентов целого как независимых сущностей. Задачей науки стало не эмпирическое описание отдельных реалий культуры, а выявление их скрытых структурных моделей, без которых невозможна систематика эмпирически пёстрого материала, ибо количество таких моделей конечно, тогда как число их интерпретаций может быть бесконечным»². Поскольку «задачей науки стало не эмпирическое описание отдельных явлений культуры, а выявление их скрытых структурных моделей», то простое описание может считаться лишь промежуточным средством, а не целью. Но в реальности мы видим, что это самое описание продолжается, но теперь уже средствами формул, схем, «специфичных» объяснений. Удивительно, но до сих пор не выявлено никаких «скрытых структурных моделей», кроме поверхностных описательных схем.

Признавая этот факт, мы всё-таки пытаемся сначала собрать аналитические описания песенных структур (стих, СМРФ, КЕ). Позже на их основе, вероятно, можно будет делать какие-то обобщения, которые могли бы привести хоть к каким-то выводам из этих описаний.

Мы делаем главный вывод о том, что пока структурно-типологическое направление анализа народных песен пока не выявило сколько-нибудь внятных, цельных, определённых «скрытых структурных моделей». Второй вывод: это направление не только не выявило модели, но и даёт в виде результата то, что считается неправильным – те самые описания многообразия вариантов явлений, но сделанные средствами сложных и специфичных формул и схем. Каких-то внятных выводов из них сделать пока невозможно. Третий вывод: структурно-типологическое направление должно ещё и дать возможность более глубокого изучения различных структурных элементов песни (ритм, стих, лад, и др.). А кроме этого, хотелось бы использовать данное направление ещё для одной важной цели – выявить общие и специфические особенности состояния конкретной локальной фольклорной песенной традиции. Если структурно-типологический метод не направлен на решение такой задачи, то нам надо придумать или скорректировать методологические механизмы для применения данного метода именно к решению этой задачи. Поэтому, в качестве четвёртого вывода мы пока определяем для себя несколько промежуточных целей. Во-первых, надо скорректировать основные понятия, термины, которые являются инструментами анализа. А значит, надо скорректировать и методологические подходы к этому анализу. Сейчас у нас назрела необходимость рассмотреть и скорректировать методологические подходы к анализу ритмической и метрической систем. Во-вторых, мы можем делать хотя бы статистический анализ основных структурных элементов фольклорной песни: стих, слоговая музыкально ритмическая форма (СМРФ), композиционная единица (КЕ).

1. Ритмика и метрика народной песни

Проблемы ритмического периода и разделов ритмической формы

Понятие ритмического периода нам представляется довольно спорным. Б.Б. Ефименкова обозначает ритмический период, как раздел формы песни, а именно, ритмической формы. «В ритмической организации народных песен различимы единицы трёх уровней. Первый составляют наименьшие типизированные построения стиха и напева, наделённые фор-

¹ Соссюр Ф. Курс общей лингвистики // Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977. – С. 31-285.

² Енговатова М.А., Ефименкова Б.Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований. – С.49.

мообразующей функцией, – малые ритмические единицы, своего рода «словарный», грамматический фонд традиции. Они комбинируются в более сложные образования – большие ритмические единицы, или ритмические периоды, – второй уровень ритмической структуры песен»¹.

Здесь важно то, что в ритмической системе должны быть какие-то разделы. Интересно, что здесь нет определения этих малых ритмических единиц, их признаков, способов выявления, параметров принципиального отличия от других метрических единиц. Просто декларируется сам факт их существования.

«Ритмическим периодом называют цепочку малых ритмических единиц, обладающую относительной связностью и целостностью. Это синтаксически самостоятельная часть формы, которая неизменно повторяется через определённый промежуток времени в данном тексте.... Выделение больших ритмических единиц, как и малых, должно опираться на анализ множества песен разных регионов страны. Типизированность, повторяемость этих единиц из текста в текст – один из важнейших критериев в определении их границ и структуры. В русской народной песне встречаются ритмические периоды двух видов: 1) составные, сложенные из нескольких малых ритмических единиц; 2) одноэлементные – из одной ритмической единицы, которая не комбинируется с другими в ритмический ряд, а сама выступает в его функции»².

Стоит сказать, что повторяемость «через определённый промежуток времени в данном тексте» характерна не только для одной части, ритмического периода, но и для других частей – больших или меньших по размеру, составляющих этот период. Поэтому, такое свойство, как повторяемость, не может быть основным в определении. Но других определений нет. С другой стороны, чтобы выявить РП в данной песне, зачем нужно «опираться на анализ множества песен разных регионов страны»? Возможно, речь идёт не только об определении границ РП, а о его внутренних качествах ритмики.

«Ритмический период поэтического текста называют стихом. Песенный стих – лишь компонент периода музыкально-поэтического – периода слоговой музыкально-ритмической формы (СМРФ), который показывает соотношение периодизации стихового и музыкального ритмов»³.

Вот внятное определение ритмического периода: это такой отрезок ритмического текста песни, который соответствует стиху. Но ещё здесь смешалось несколько понятий. Выходит, что есть ритмический период музыки, а есть и «ритмический период поэтического текста»? В поэтическом тексте тоже есть ритмический период? И этот период называют стихом? Т.е., без ритмического периода стиха бы не было? Далее оказывается, что песенный стих сам по себе вроде бы и не существует, а представляет собой «лишь компонент периода музыкально-поэтического – периода слоговой музыкально-ритмической формы (СМРФ)». Тогда где же «основа» или «начало» всего? Стих сам по себе не существует, а является лишь компонентом СМРФ, т.е. стиха и ритмики. А ритм прячется за стихом, измеряется размером стиха. В то же самое время, и стих определяется размером ритмического построения. Одно понятие скрывается за другим, или выводится из другого, а другое – из первого. Остаётся только период СМРФ, «который показывает соотношение периодизации стихового и музыкального ритмов». Итак, успешно запутаны три понятия: 1) период ритма (РП), 2) период поэтического текста (стих), и, наконец, 3) период СМРФ. Что из них первично, а что из чего выходит, непонятно. Или это одно и то же, в предельно абстрагированном аспекте?

«Наконец, ритмической единицей третьего – высшего – уровня выступает построение, которое охватывает комбинацию всех видов больших ритмических единиц данного текста. В нём песенная структура раскрывается полностью с ритмической и звуковысотной стороны, всё дальнейшее развёртывание текста содержит лишь повторение этой единицы песенной

¹ Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. Учебное пособие по курсу «Народное музыкальное творчество» / РАМ им. Гнесиных. – М., 1993. – С.5.

² Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. – С.5.

³ Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. – С.5.

композиции. Известно, что песня имеет орнаментальный тип формы, в ней роль повторяющегося орнаментального мотива – роль раппорта – как раз и выполняет ритмическая единица третьего, композиционного, уровня песенной структуры (в разговорной речи она называется «куплетом»). Эта единица содержит все ритмические характеристики песни в наиболее полном и конкретном их выражении.

Композиционная единица (КЕ) высшего уровня может охватывать один или несколько ритмических периодов. В первом случае её определяют как стиховую. Комбинация в ней двух и более ритмических периодов образует строфическую форму – при условии, что эта комбинация больших ритмических единиц в данном тексте неизменна. Композиционную единицу с непостоянной группировкой ритмических периодов называют тирадой¹.

Здесь также не очень понятно, к какой структуре относится КЕ – к ритму, к поэтическому тексту, или ко всему вместе, ко всей песне. Если ко всей песни, то, как же назвать «ритмическую единицу третьего – высшего – уровня»? Как назвать это «построение»? Наверное, это тоже композиционная единица, или, правильнее, «ритмическая композиционная единица»? Тогда должна быть и «мелодическая композиционная единица», и «поэтическая композиционная единица»? Как видим, здесь перепутаны понятия разделов формы, и тех элементов (ритм, стих, мелодия, вся песня), к которым эти разделы формы применимы.

Что всё это может означать? Если в ритмической организации народных песен есть ритмические единицы трёх уровней (малые, большие, композиционные), то это означает лишь то, что есть потребность как-то обозначить разделы формы народной песни. В классической системе есть период, как некая самостоятельная величина, или как определённый раздел формы. Он делится на предложения, а они на фразы, а они на мотивы. Объём всех этих частей может быть очень разным – от самого малого, до очень большого. Важно понимание того, что это ключевое понятие для формы, и разделы формы (части) определяются именно периодами. Надо отметить, что размер периода определяется «интуитивно», однако понятно, что это некая вполне определённая самостоятельная часть. Вероятно, именно такая самостоятельная часть формы представляется необходимой и для понимания формы народной песни. И её по аналогии называли периодом, но только ритмическим. Очевидно, это надо для того, чтобы показать «принципиальную непохожесть» обозначения разделов в народной песне и в классической музыке. Однако период остаётся периодом, хотя и ритмическим.

Если есть центральный элемент формы, есть и его составные – малые ритмические единицы. В классической системе это предложения. Также в классической системе есть ещё крупные разделы формы – части, из которых состоит произведение. Подразумевается, вероятно, что народная песня намного проще, чем классическое произведение, и здесь части «тиражируются» поскольку песня имеет «орнаментальный тип формы». Высшая часть обозначается как композиционная единица, и она-то выступает в функции раздела формы. Но в классической системе разделы формы не обязательно должны повторяться. Наоборот, они разные. Здесь же разделы повторяются, хотя и не буквально, а с некоторыми вариациями, допустимыми, и даже необходимыми для народной песни.

Почему есть «большая ритмическая единица» и есть «ритмический период»? Зачем нужно такое различие, если это одно и то же? Возможно, затем, что «Композиционная единица высшего уровня может охватывать один или несколько ритмических периодов...»². От этого зависит общая форма КЕ, если в ней один РП, то форма стиховая, а если больше, то строфическая. Да и сам РП может состоять из нескольких (двух, трёх) малых ритмических единиц, а может и из одной. В первом случае это стиховая форма из двух, трёх и более слоговых групп, а во втором это стих одноэлементный. Таким образом, ритмические единицы разных уровней могут состоять из нескольких составляющих, либо из одной составляющей. Например, композиционная единица может состоять из одного стиха, а он из одной слоговой группы – из одноэлементного стиха.

¹ Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. – С.6.

² Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. – С.6.

Но при всём этом остаётся вопрос: почему надо разделять большую ритмическую единицу и ритмический период? Только потому, что РП может состоять из нескольких малых ритмических единиц, а может и из одной, если это одноэлементный стих, или «одноэлементный ритмический период»? И тогда придётся признать, что есть МРЕ, и есть РП, но нет большой ритмической единицы? Это как-то очень странно. Либо не нужна «большая ритмическая единица», либо не нужен «ритмический период». Либо надо как-то более внятно объяснить их различия.

Но ещё более странно, что ритмические единицы почему-то измеряются по стиху и его формам (стих, слоговая группа, строфа). Ведь подразумевается, что нужно как-то обозначить именно разделы песни, а не только разделы ритмики или напева, или стиха. Как ни крути, но авторы и прямо и косвенно подтверждают приоритет стиха перед напевом и ритмом. А это не справедливо с точки зрения музыки (этномузыкологии). Для музыки должны быть свои обозначения, и нет смысла музыку измерять поэтическим текстом. Музыка обладает самостоятельностью, пусть даже относительной, и потому имеет право иметь свои обозначения разделов формы, свою терминологию. Особенно странно то, что она уже имеется в классической системе, но её не используют. Авторы «фольклорной» системы пытаются показать «принципиальную разницу» и «несовместимость» этих систем – даже на уровне терминов. Считаем это ошибкой.

Но самое главное, что оказывается, ритмический период и период СМРФ – это одно и то же по существу, и по форме. Или ритмический период – это лишь ритмическая основа для СМРФ, на которую накладываются слоги? Но и тогда правильнее было бы говорить «ритмический период слоговой музыкально-ритмической формы» или РП СМРФ. Тогда СМРФ – это общее понятие для принципиального обозначения того факта, что в песне сочетается слоговая и ритмическая, а также и музыкальная форма – все они объединяются в одну структуру. Но здесь нет обозначения раздела этой формы, чтобы его можно было как-то различить, определить. Поэтому надо говорить о разделе формы СМРФ в виде периода СМРФ или РП СМРФ. Тогда практическое значение понятия РП исчезает. Появляется период – общий для всех: ритма, стиха, напева.

Сюда же мы предлагаем новое необходимое понятие – метрический период (МП). Для его объяснения придётся разобраться с метрикой.

Выводы. Мы увидели такие разделы ритмической формы как малые и большие ритмические единицы. Простой механизм их понимания – это их соответствие слоговым группам и стиху. Имеются определённые противоречия между разделами формы для ритмики, стиха, мелодии. Например, ритмический период, период поэтического текста, мелодический период, период СМРФ – возможны ли для употребления такие понятия, и обозначают ли они один и тот же раздел формы? Очевидно, что да. Это же относится и к малым ритмическим единицам, и к композиционной единице: нет самостоятельных внятных определений этих понятий, одно определяется другим, а второе – первым. Мы пришли к выводу, что нельзя измерять форму песни только по стиху, в музыке, как и в ритмике, должны быть свои обозначения разделов формы.

Метрика в музыке и в стихе

Метр – равномерное чередование сильных и слабых долей, а значит, это поток этих самых долей. На этот поток «накладывается», или, скорее, им координируется, измеряется, упорядочивается всё многообразие ритма. Метр можно условно сравнить с сеткой координат, которая накладывается на любой рисунок, и тогда каждая точка рисунка укладывается в какую-то «ячейку» этой сетки. Но только в ритмическом потоке ясно выделяются акцентами разные доли этого потока – метрические доли, или части, «отрезки» ритма, измеряемые метрическими долями. Есть не просто доли метра, а сильные и слабые доли, которые равномерно (неравномерно) повторяются. В поэтическом стихе это сегменты – отрезки стиха между ударениями. В классической системе это такты, которые состоят из метрических долей, на-

пример, четвертей, и др. В фольклорных песнях метрический такт состоит обычно из двух, реже трёх, четырёх метрических долей.

Теоретиками структурно-типологического направления ставится под сомнение, либо просто игнорируется само существование метрики в народных песнях. Говорят о принципе «модальности» по отношению к ладам народной музыки, а также, и к ритмике. Вероятно, это понятие позволяет объяснить наличие некоторого потока ладового или ритмического, где отдельные «ячейки» автономны, не связаны друг с другом, а просто суммируются, нанизываются друг на друга без всякой системы, в любом порядке. Мы с таким подходом не согласны, и потому рассмотрим вопрос о наличии метра в соотношениях ритма и слова, ритма и музыки.

Существующая позиция приверженцев структурно-типологического направления исходит, вероятно, из того «факта», что метра вообще нет, он никак не отображается, не выражается практически, и потому не обозначается. Его место занимает слово. А именно, поющее слово в песне, с его ударениями – фразовыми (групповыми), грамматическими (словесными). Почему вообще нужен такой подход? Зачем ориентироваться на попытки филологов как-то упорядочить ударениями свою устную поэзию, где нет (в развитом виде) ни сложного ритма, ни метра и тактов, ни ритмических построений, разделов форм, и т.д.? Создаётся впечатление, что филологи разработали «универсальную» систему, которая всё объясняет, всеобщую организацию – и слова, и ритма, и музыки. Музыканты такую систему не придумали, поэтому приходится пользоваться филологической. Но для музыки это не так.

Если мы говорим о ритме как музыкальном явлении, то надо, конечно, начать с того же самого слова и с устной речи. Мы исходим из того, что любая речь является практически голошением (если это не шёпот или свист, хрип, сипение), т.е. в устной речи тоже используется подача голоса. А значит, любая речь по существу является формой пения. В устной речи тоже есть голосовые подъёмы, спады, модуляции голоса (изменения тона, т.е. вокализация), что вполне соответствует мелодическому движению. По существу, любая речь музыкальна, и представляет собой голошение, а значит, пение, а значит, имеет мелодию или распевность. В древнейших «песнях» или формах «пения» тоже было голошение, хотя не было зафиксированных определённых тонов лада, а были глиссандирования, спады, выкрики, завывания, и др. Также там не было и слов, а текст состоял из междометий, стонов, вздохов, выкриков, возгласов, и др.

С другой стороны, любое звуковое явление имеет ритм. Речь также имеет ритм, даже если бы в ней и не было голошения, и пения. По существу, ритм, определяемый как «последовательность (звуков) разных (или одинаковых) длительностей», имеется в любом звучащем явлении, в том числе, и в слове. Более того, ритм существует даже не в звуковых явлениях, но имеющих разные длительности каких-либо действий. Например, в световых сигналах, в движении планет, и т.д. Если говорить о речевом ритме, а значит, и о музыкальном, то надо отметить одну важную особенность: некоторые звуки являются ударными, выделяются акцентами. В любом слове есть ударения, а также и в словосочетании, фразе, предложении, в группе предложений. Акцентом всегда выделяется основная мысль. В человеческой речи всегда есть акценты, и они всегда есть в пении, и в инструментальной музыке, которая изначально была «имитацией» пения, и вышла из пения. По нашему мнению, именно исходя из этой точки зрения, силлабических стихов не бывает – в них всегда будут акценты.

Б.Б. Ефименкова утверждает: «Непрерывная и равномерная сегментация в ритмической композиции выступает прежде всего качеством музыкального ритма. Именно напев равномерно расставляет в СМРФ структурно значимые точки – икты, которые маркируют границы всех малых ритмических единиц (сегментов музыкально-ритмического ряда). С ними согласуются ударные слоги очень подвижного по слоговому объёму стиха. ... Приоритетная весомость именно малой, а не большой ритмической единицы (периода) – отличительное свойство ритмического склада песен данной типологической группы»¹.

¹ Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. – С.78-79.

Вероятно, сегментация в ритмической композиции, которая является качеством музыкального ритма – это и есть метрика. И если эти «структурно значимые точки – икты» не являются отражением метра, не становятся сильными метрическими долями, то откуда тогда они взялись? По логике, они должны были появиться из ударений стиха. Но нет, оказывается, что «с ними согласуются ударные слоги». Выходит, из «ниоткуда» в ритме взялись ударные точки, которые почему-то имеют структурное значение. И с ними почему-то согласуются ударные слоги стиха. А может наоборот, изначально существует метр, а его следствием являются акценты в ритме музыки, а значит и в слове? Тогда получается, что именно стих накладывается на метрическую систему музыки. И при этом не всегда ударные слоги приходятся на сильную метрическую долю, бывают нередкие исключения. Слово в стихе может иметь и «неправильное» ударение, но это не меняет смысла метрики, сильных долей, как и смысла слова, стиха. Подобное мы нередко видим в классической поэзии.

Слово является более гибким, и может накладываться на разные варианты ритма и метра. Это слово накладывается на ритм песни, и этот ритм определяется вовсе не словом. Тогда логично допустить, что и ударения в этом ритме, система акцентов ритма подчиняется вовсе не законам текста. Это подтверждается многочисленными примерами Белгородских песен (а также и в классической поэзии), где слова могут быть «переакцентированы», т.е. ударения в них стоят не там, где надо для слова, а там, где надо для ритма или для метра.

Приверженцы понятия «модальности» в ритмике исходят, вероятно, из того, что ритмика может быть настолько «нелогичной», прихотливой, состоять из очень разных «ячеек», которые комбинируются в любой последовательности в древних формах музыки. Соответственно, там нет и быть не может равномерной метрики. Но ведь даже в этом случае, в каждой такой «ячейке» есть смысловой центр, и он всегда будет отмечен акцентом или кульминацией. А также здесь возможны ещё и второстепенные ударения. Все эти ударения в разных ячейках (отрезках музыки) и составят метр. И здесь очень важно вспомнить, что метр – это не только «равномерное чередование сильных и слабых долей», но вообще хоть какое-то чередование сильных и слабых долей. А точнее: принципиальное наличие сильных и слабых долей. Это значит, что метрика может быть и неравномерной. В устной речи тоже есть метрические акценты, которые и составляют метрику, хотя и неравномерную. В классической музыке это явление обозначено понятием: «несимметричные размеры». Вот почему средствами имеющихся возможностей классической системы с лёгкостью можно отразить практически любую неравномерность метрики, и это никак не будет противоречить смыслу древней музыки.

Для нас важно сделать вывод о том, что если признать метрику и метрические такты, то понятие сегмента теряет смысл. Вместо него надо ввести понятие «такт». Если оставить понятие сегмента только лишь для обозначения части стиха, формально «отрезанной» одним тактом, то это, вероятно, было бы вполне возможно. Но что это даёт для понимания сути стиха или ритма, или музыки? Только то, что и так уже известно – что стих регулируется метрикой или стопами или сегментами.

Понятие сегмента было нужно для того, чтобы «объяснить» объединение ритмики, и поэзии, да ещё при этом успешно «проигнорировать» метрику. Теперь выходит, что эти смыслы не актуальны. Ритмика живёт своей жизнью, а стих лишь накладывается на неё, почти в любом порядке. Акцентные метрические доли могут выпадать почти на любые слоги текста, не меняя смысла песни или самого этого текста. А метрику всё равно проигнорировать нельзя, она очевидна. Соответственно, меняется принцип тактировки.

Это является одним из главных аргументов против «силлабики» в стихосложении. Любой стих всегда имеет ударения. Если они «плавают» в словесном тексте, и в каждом стихе меняется положение акцентного слога, то эти акценты всегда будут упорядочены в музыкальном тексте, в напеве и его ритмике. С этой точки зрения нет никакого силлабического или тонического стиха. Есть просто стих, который, так или иначе, регулируется ударениями.

Также с этой точки зрения надо отказаться от понятия «сегмент» в музыке. Если это понятие применимо к словесному тексту (стиху), то оно бессмысленно по отношению к музыкальному тексту. Любой «сегмент» музыкального текста – это метрический промежуток, измеряемый, так или иначе, количеством метрических долей, тактов.

В южнорусской песенной традиции всегда присутствует метричность. Все песни измеряются метрическими долями (четвертями). При этом обычно эти метрические доли группируются парами, реже тройками или четвёрками. Тогда внятно заметны метрические такты, чаще из двух, реже из трёх или четырёх четвертей. В некоторых случаях возможна смена размера метрических тактов с двухдольного на трёхдольный, или с четырёхдольного на трёхдольный. Но в любом случае такое метрическое мышление всегда хорошо заметно, в частности, в Белгородских песнях. До сих пор нам практически не попадалось песен, где не было бы метрики. Создаётся впечатление, что исполнители хорошо её чувствуют, и именно измеряют ритм песни не только метрическими долями, но и метрическими тактами. Нередки случаи, когда ударения в словесном тексте «неправильные», но подогнаны именно под метрику. Если не слышать живого исполнения, то можно и не определить «правильные» ударения в песне, поскольку возможны принципиально разные варианты этих ударений.

Главный вывод: метрика практически всегда присутствует как в музыке, так и в устном стихе. Нельзя отрицать метрику даже и тогда, когда она неравномерна. Метрика – это любая система не просто равных, а разных долей – сильных и слабых. Сильные доли появляются в связи с необходимыми акцентами. Метрика всегда упорядочена, поскольку любой акцент (акцентная доля) служит упорядочиванию окружающих звуков. С другой стороны, вероятно, никакой словесный или музыкальный текст не может быть внятно упорядочен чем-либо другим, кроме системы акцентов. Она имеется в любом случае. Метрика приводит к появлению тактов. Метрика хорошо слышна в живом исполнении Белгородских песен, видно, что фольклорные исполнители хорошо её чувствуют.

С точки зрения метрики становится ненужной понятие сегмента для песни. Его роль теперь играет такт. Выглядит странной попытка объяснить сегмент именно свойством ритма, если всегда говорят именно о сегменте стиха. Стиховой сегмент определяют как «отрезок» стиха с ударным слогом. Теоретически говорят о сегменте ритмическом, а на практике определяют сегменты стиховые. Но и силлабика в стихосложении тоже теряет смысл, поскольку в тексте всегда будет ударение. Но, что важнее, всегда упорядочено ударение в музыке, даже если ударения в устном стихе «плавают» – приходится на разные слоги в аналогичных стихах. Если устный стих теоретически может быть силлабическим (условно), то ритмический стих не может.

Метрика и проблемы тактировки, музыкальный стих

В связи с наличием метрики и метрических тактов странно было бы использовать слоговые группы или стихи в качестве музыкальных тактов. Вообще идея тактировки в соответствии со структурой стиха происходит из того же самого направления, связанного с осмыслением параметров музыки (ритмических структур, разделов формы) через параметры стиха. Раньше в принципах тактировки мы исходили, в соответствии с общим направлением, из выражения П.Сокальского: «истинный народный такт – есть полустих»¹ (Б.Ефименкова, с.71). Но теперь нам понятно, что вообще тактировка остаётся не решённым вопросом для фольклорных песен. Во многих примерах, в названной работе Б.Б. Ефименковой, вообще отсутствуют тактовые размеры. Создаётся впечатление, что понятие «такт» либо не разработано, либо как-то не доработано этномузыкологами структурно-типологического направления. Кажется, что они используют тактовую черту лишь как знак для того, чтобы отделить разделы песни, слоговые группы, сегменты. Но и эти разделы не всегда соблюдаются, есть стран-

¹ Сокальский П. Русская народная музыка. – Харьков, 1888. – с.280.

ные «исключения» в этом подходе¹. Некоторые исследователи применяют внутри таких «тактов» ещё дополнительные, пунктирные тактовые черты для обозначения сегментов, а по сути сильных метрических долей. С точки зрения классической системы настоящими тактами являются именно эти пунктирные черты. Понятие тактового размера также не рассматривается теоретически. Ведь размер здесь обозначает простое суммирование длительностей, а не долей метра. В результате получается странная картина: песня, которая имеет симметричную метрику, под которую пляшут, оформлена в нотной записи так, что такты оказываются «несимметричными», с разными и странными размерами. Но их «сегменты» при этом равноммерны. Выходит такой самообман в виде игнорирования смысла музыки и ритмики, и метрики в угоду всего лишь стиху, по которому измеряются и такты, и размеры, и отрицается метрика. Это неправильно.

Неправильно даже не то, как это оформлено технически. Неправильна сама идея. Теория музыки, этномузыкологии не может измеряться теорией стихосложения. Исследование музыки не может идти путём (методом) исследования поэзии, у них разные пути. У музыки и музыкологии (этномузыкологии) свой предмет, свой исследовательский аппарат. Значит должен быть свой метод, своя терминология, свои направления исследования.

В этой связи мы приходим к пониманию различия между стихом как явлением поэзии, даже фольклорной, и стихом песенным. Поющий стих перестал быть устным, и он уже не подчиняется законам поэзии. Теперь это музыкальный стих, и он подчиняется законам музыки – ритму и метру песни. Значит надо всё рассматривать с другой точки зрения: не музыку с позиции стиха, а стих с позиции музыки. Именно к песенному (поющемуся) стиху надо применять понятия из теории музыки.

Итак, мы приходим к выводу, что главным принципом расстановки тактов должен быть принцип соответствия метрической системе. Тогда получаются те самые такты, которые мы имеем в классической системе. Правота этого принципа подтверждается и тем фактом, что сами исполнители в процессе пения хорошо чувствуют метр и метрические доли, и метрические такты. Что касается слоговых групп и стихов («истинный народный такт – есть полустих»), то они, как и в классической музыке, могут не совпадать с тактами метрическими. Стихи и слоговые группы, во-первых, не обязательно обозначать так уж наглядно, даже если это кажется очень удобным для прочтения песни, «схватывания» её структуры. Во-вторых, их можно обозначать какими-то другими способами. Такты существуют не для обозначения разделов формы, а для обозначения метрической системы.

Кроме того, надо разделять стих устный («чистый» или теоретический) и стих музыкальный, который поётся, и потому подчиняется не только ритмике, а значит, и метрике, но и музыке, структуре песни.

Метрические доли, ритм и слоговое время

Если рассматривать схему ритмического периода (РП), то по существу это будет ритмоформула – та самая, которая отражается в СМРФ. Только в СМРФ отражается и поэтический текст, и его ритм, а в РП – только ритм. Выходит, бессмысленно рассматривать РП отдельно от СМРФ. Но в то же время, есть смысл рассматривать метрический период (МП), который также соответствует стиху, и он же соответствует ритмическому периоду.

Вопрос метрического периода возникает в связи с неожиданным ракурсом рассмотрения ритмики. А именно, наличие в ней «двоичной» и «троичной» «систем счисления».

Ефименкова утверждает: «В песенных в напевах восточных славян основную роль играет не динамический, а временной фактор ритма с его опорой на сопоставление единиц той или иной протяжённости, а не на оппозицию ударных и безударных долей музыкального времени» (с.52). Вероятно, это и означает отсутствие метрики, где были бы ударные доли,

¹ Примеры показаны в нашей работе: Котеля В.А. Ритмика и стихосложение песенного фольклора: Проблемы методологии исследования в структурно-типологическом направлении. – Белгород: издание ГБУК «БГЦНТ», 2016. – 24 с.

или тот самый «динамический фактор ритма». Очевидно, что «временной фактор ритма» означает, что разные ритмические единицы просто следуют друг за другом в любом возможном порядке, и никак не организуются акцентами.

Нам это кажется весьма сомнительным, поскольку мы видим в нашем фольклоре прямо противоположное – именно оппозицию ударных и безударных долей музыкального времени. Исходя из идеи сопоставления единиц разной протяжённости как главного принципа организации ритмики (а не наличие упорядоченных ударных и безударных долей) выводится идея слогового музыкального времени – времени пропевания одного слога.

Б.Ефименкова вводит понятие «слоговое время», которое может быть долгим или кратким: «долгие слоги имеют кратную по отношению к коротким величину»¹ (с.53). Получается, что короткое слоговое время условно соответствует восьмой длительности, а долгое – четвертной. При этом краткое слоговое время выступает в функции счётной музыкальной единицы – хронос протос в греческой или мора в латинской поэтике, означают минимальное время для произношения в стихе краткого слога (с.53). Вероятно, в поэтике такая система оправдана, но не в музыке.

Выходит, понятие «слоговое время» нужно как заменитель понятия метра или метрической доли. Ведь в метрических долях уместятся более мелкие длительности. А несколько таких метрических долей образуют такт. Здесь же вместо метрической доли употребляется «слоговое время», которое работает и как метрическая доля, и возможно даже как такт в одном лице. Конечно же, «слоговое время» является слишком упрощённым понятием, по сравнению с метром и тактом. К тому же, как уже говорилось, это понятие выведено из поэзии, а в музыке всё сложнее. По нашему мнению нет смысла в «слоговом времени», надо пользоваться общепризнанными музыкальными понятиями.

Либо «слоговое время» является теоретическим понятием для обозначения разных длительностей ритма: короткой и долгой, соответственно, чаще всего, – восьмой и четвертной. Возможно, это надо для того, чтобы как-то обозначить длительности описательно для теоретических построений. Ведь там нельзя рассматривать конкретные длительности (четверти и восьмые), но нужна какая-то система их взаимосвязей. В любом случае, кажется, что нужно было некое словесное описание разных длительностей, чтобы сделать их частью теоретической модели. Перевести их из конкретного измерения (точное обозначение длительностей в музыке) в абстрактное, описательное. Как ещё объяснить, что короткие укладываются в длинные, или длинные измеряются короткими? Но ведь в музыке существуют ещё и другие длительности, и в разных соотношениях. И они не укладываются в короткое или долгое время. Ведь короткое или долгое время может быть представлено любыми длительностями. Здесь же, в виде описания, они становятся уже функциями в теоретических построениях.

Но возможно, идея «слоговых времён» нужна ещё и для того, чтобы обосновать соотношение краткого времени к долгому, которое может быть 1:2 или 1:3. Например, четверть из двух восьмых или четверть с точкой из трёх восьмых. Т.е. долгое время может состоять из двух или из трёх кратких, и, таким образом, быть двоичным или троичным. Соответственно, появляется двоичная или троичная система счисления. Это действительно так, в реальности мы ясно видим такие троичные системы в некоторых песнях.

Подобные «двоичная» и «троичная» системы счисления являются, на наш взгляд, аналогами двоичных и троичных размеров в классической музыке. Это, по сути, открытие или признание наличия в народных песнях не просто трёхдольных метрических тактов, а именно троичных долей, где каждая доля состоит не из пары, а из тройки коротких длительностей. Например, в классике есть «троичные» или трёхдольные размеры $3/8$, $6/8$, $9/8$, $12/8$, и они трактуются как одно-, двух-, трёх-, четырёхдольный размер, где каждая доля «троична». Структура размера, а точнее, метра, отличается от похожих по временному объёму размеров $3/4$, $6/4$, и др. Одна метрическая доля в любом размере, состоящем из целого количества четвертей, всегда состоит из пары восьмых. И это реальная двоичная система. В троичной же

¹ Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. Учебное пособие по курсу «Народное музыкальное творчество» / РАМ им. Гнесиных. – М., 1993. – С. 53.

системе метрическая доля состоит из трёх коротких или дробных метрических единиц (восьмых). Это важно разделять.

Конечно, в системе Б.Ефименковой речь идёт не о тактах, и даже не метрических долях, которые измеряются двоичной или троичной системой. Доля сама является лишь частью такта. Но и внутри доли тоже есть деление. В классической системе тоже есть доли троичные, в размерах, состоящих из трёх и кратные трём восьмым ($3/8$, $6/8$, $9/8$, $12/8$). Но здесь в роли метрической доли выступает четверть с точкой. Тогда получается, что $3/8$ – однодольный размер, $6/8$ – двухдольный, $9/8$ – трёхдольный. В отличие от размеров четвертных из трёх долей и кратных ($3/4$, $6/4$). Здесь именно три четверти – три доли. Или шесть четвертей – это шесть долей, которые группируются двойками, и мы имеем три двойки. В двоичной или троичной системах речь идёт о том, что доля (которая не доля, а «долгое слоговое время») может состоять из двух или трёх «коротких слоговых времён».

Но что сами долгие времена или доли метра могут как-то группироваться в рамках такта – об этом у Б.Ефименковой речь не идёт. Это попросту игнорируется, поскольку долей нет, и метра нет, и ритм просто суммируется, а не регулируется акцентами. Соответственно, и тактов в классическом поднимании нет. Условные такты изменяются не метром, а представляют собой некий временной «массив» из длительностей, который удобно измерять стихом и его слоговыми группами («истинный народный такт – есть полустих»).

Но что касается идеи о «долгих» и «коротких» «слоговых временах», то она неудачна. Это понятие взято из поэзии, где нет сложной и развитой, многоуровневой системы длительностей (целые, половинные, четверти, восьмые, шестнадцатые). Поэтому придумали «долгие» и «короткие» слоги или слоговые времена. Выходит, что ритмическая система устной поэзии существует лишь из двух длительностей. Но в музыке их намного больше, и ритмическая система намного более сложная. Нелепо упрощать имеющуюся очевидную сложность и многообразие, подменяя их очень узкой и ограниченной системой из поэзии, притом, устной, а не вокальной. Вместо «слогового времени» можно говорить о метрической доле, которая может также состоять из двух или трёх «дробных» долей. И тогда точно также появляются двоичная или троичная системы счисления, но уже в метрических долях. Надо говорить о двоичных и троичных метрических долях. Соответственно, метрическая система будет состоять из двоичных или троичных метрических долей.

Вероятно, основной задачей введения в оборот таких «долгих» и «коротких» «слоговых времён» является попытка «обосновать» отказ от метрики в музыке. Ведь метрика не рассматривается, либо не столь разработана в устной поэзии, по крайней мере, в фольклорной. Но даже и в устной поэзии есть понятие стопы, которая является выражением метра, метрической доли, предпосылкой такта, по существу и по форме. Очевидно, что подмена всего многообразия длительностей условными понятиями «долгих» и «коротких» слоговых времён ни к чему не приводит. Кроме того, надо признать, что в музыке не существуют «слоговые времена» – там есть только «музыкальное время». Поющий слог становится музыкальным слогом, и измеряется уже музыкальным временем, а не «слоговым». И подчиняется законам музыки, а не поэзии устной. Да и сами слоговые времена взяты из специфичных, редких древних жанров, они не повсеместны.

Решение вопроса, по нашему мнению, очень простое: надо признать очевидный факт наличия метрики в народных песнях, а не утверждать систему простого нанизывания или суммирования разных длительностей (коротких и долгих), как это происходит в стихе (немузыкальной поэзии). Но если разобраться глубже, то окажется, что и в немзыкальной поэзии тоже есть аналоги или прототипы метрики, и сегментов (стопы), и даже тактов (стихи). Это не простое произвольное «нанизывание» слогов, коротких или долгих. Всегда есть какая-то метрика, даже если она неравномерная, наподобие неравномерной сегментации. Сам факт сегментации уже свидетельствует о наличии метра и метрики, метрических долей, в роли которых выступают «долгие» и «короткие» слоговые времена.

Итак, «двоичная» и «троичная» системы счисления у Б.Ефименковой призваны заменить собой метрические доли, но отразить реальное существование некоторых закономерно-

стей метрики. В реальности мы видим двоичные и троичные метрические доли, которые выражаются в тактовых размерах классической музыки (3/8, 6/8, 9/8, 12/8).

Надо подчеркнуть, что в классической метрической системе метрические доли упорядочены в разные по количеству долей группы – метрические такты. Но и сами эти доли состоят принципиально разного количества (двух или трёх) составляющих, или дробных долей. Надо разделять двухдольность или трёхдольность (двоичность или троичность) метрической доли, или же метрического такта. Двоичность или троичность метрических долей имеется и в народной, и в классической музыке. Попытки отказаться от классической системы, и создать особую фольклорную систему, мы считаем неудачными, и в принципе неправильными. Вообще, надо сказать, что вся классическая теория музыки выведена из форм и закономерностей народной музыки. Попытки создавать особую, народную теорию музыки, да ещё и в противовес классической, и при этом опираться на законы устной поэзии, несостоятельны.

Вероятно, идея «долгих» и «коротких» слоговых времён может быть востребована в устной поэзии, да и то в редких, специфических жанрах. Но в музыке это не нужно, поскольку лишь обедняет и упрощает имеющуюся сложность и более развитое состояние. Кроме того, и в поэзии есть стопы, метр, и даже прототипы музыкальных тактов (стих и его слоговые группы). Идея отсутствия метрики в народной музыке, на наш взгляд, неверна. Не может быть простого суммирования ритма в произвольном порядке.

Метрический период

С целью составить метрическую схему песни, в отличие от более сложной и развёрнутой ритмической схемы СМРФ, мы вводим понятие метрический период. Здесь простая схема, отображающая количество тактов на период СМРФ или ритмический период. Вообще, период (ритмический или СМРФ) – это часть песни, ограниченная одним стихом. Выходит, что стих всё-таки несёт формообразующее значение, по нему измеряются разделы песни. При этом важно подчеркнуть, что период остаётся периодом по отношению к песне в целом со всеми её элементами: ритм, мелодия, стих, метр. Соответственно, можно говорить о ритмическом периоде, мелодическом периоде, периоде СМРФ, и также, о метрическом периоде. Во всех случаях подразумевается один раздел формы, в объёме одного стиха, но рассматривается, соответственно, ритмическая, или мелодическая, или слогоритмическая, или метрическая составляющая (форма) этого раздела.

Понятие метрического периода нужно для того, чтобы обозначить в виде формулы метрическую величину периода. Ведь ритмическая схема довольно громоздка и специфична. Тогда как метрическая схема чётко показывает размеры периода и его составляющих – слоговых групп. Также метрическая схема показывает количество метрических долей в такте.

Для обозначения схемы метрического периода мы используем следующую формулу. В начале цифрой обозначается количество метрических долей в такте, например, 2х, 3х, 4х. Это означает, соответственно, двухдольный, трёхдольный, четырёхдольный такт. За долю мы принимаем четверть. Далее в скобках указываем количество тактов для каждой слоговой группы, например, (3+3). Это означает, что в периоде (стихе) две слоговых группы по три такта. Знаком «плюс» («+») отделяются слоговые группы, а целый стих (период) всегда заключается в скобки.

Например, формула 2х(3+3) означает, что мы имеем такты двухдольные (по две четверти), и в периоде (в стихе) две слоговые группы, на каждую приходится по 3 такта. Если же формула имеет вид 2х(3), то это означает, что в периоде двухдольные такты, а в стихе только одна слоговая группа – это одноэлементный стих.

Изначально было задумано обозначать количество сегментов, а не тактов для каждой слоговой группы. Но теперь мы пришли к выводу, что сегменты – это и есть метрические такты, или просто такты. Если слоговая группа (словесный текст) начинается из-за такта, или как говорили, состоит из неполного сегмента, то этот «затакт» не считается в формуле. Наоборот, если слоговая группа заканчивается на сильной доле такта, то этот такт (сегмент)

оборот, если слоговая группа заканчивается на сильной доле такта, то этот такт (сегмент) считается в формуле. Другими словами, такты считаются только по сильным долям.

Также в схеме может отражаться метрическая система, где метрические доли троичные (по Б.Ефименковой – «троичная система счисления»). Поскольку за основу троичности берётся факт того, что «долгое слоговое время» (у нас – метрическая доля) состоит не из двух, как в «двоичной системе», и из трёх коротких слоговых времён (обычно, восьмых), то мы, как и задумано, отражаем в «размере» такта три восьмых, т.е. полторы четверти (1,5x). Получается, например, такая схема: 1,5x(3+4). Это значит, что метрическая доля троичная (из трёх восьмых), и в стихе две слоговых группы – из трёх и четырёх метрических долей.

Но здесь в схеме возникает противоречие. Ведь получается, что в качестве размера показана величина лишь одной метрической доли, троичной (1,5x), тогда как в обычных (двоичных) размерах показывается полное количество долей в такте (2x или 3x, 4x). Тогда в двоичной системе в скобках показано именно количество тактов (двухдольных, или других) для каждой слоговой группы, а в троичной системе показано не количество тактов, а количество метрических долей. Либо придётся признать, что метрическая доля (четверть с точкой) – это есть такт из трёх восьмых. Но такая тактировка означала бы, что такт состоит лишь из одной метрической доли, что нереально. Чаще всего бывает, что такт состоит из двух метрических долей (троичных). Чтобы их обозначить, мы используем систему цифр в скобках ту же, что и при неравномерной метрике. Там не одна, а несколько цифр, каждая из которых означает один такт, и показывает количество долей в этом такте. Выходит, сколько цифр, столько тактов в слоговой группе. Например, (222+2222) означает, что в стихе две слоговых группы, они отделены знаком «плюс». Первая слоговая группа состоит из трёх (222), а вторая из четырёх (2222) тактов по две метрических доли.

Вероятно, возможно было бы и другое обозначение размера – как в классической системе, например: 2/4(3+3). Здесь вместо метрических долей абстрактных, обозначен конкретный размер такта (2/4), а далее в скобках как обычно, две слоговые группы по три такта (3+3). Тогда троичная система отражалась бы в троичных размерах из восьмых. Например: 6/8(3+3), где в такте две метрических доли по 3 восьмых (6/8), а период состоит из двух слоговых групп по 3 такта. Но такую систему мы пока не используем.

Есть возможность отражать в схеме неравномерную сегментацию, как было описано выше. Для этого в качестве «размера» обозначаем одну метрическую долю (четверть), а в скобках одна цифра показывает количество метрических долей одного такта. Например, 1x(233+2333) означает, что стих (период) состоит из двух слоговых групп. Первая из трёх тактов (233), где первый двухдольный, а второй и третий – трёхдольные. Вторая – из четырёх тактов (2333), где первый двухдольный, а остальные трёхдольные. Обозначение размера (1x) показывает, что в качестве единицы измерения берётся лишь одна доля. Но такт не может состоять из одной метрической доли, поэтому понятно, что размер каждого такта отражается отдельной цифрой, которая показывает количество долей. Как обычно, слоговые группы отделяются знаком «+».

Как уже говорилось, целью составления схемы (формулы) метрического периода является возможность составить наглядное представление о размере такта (количестве метрических долей в такте), о метрической системе (равномерной или неравномерной, меняется или не меняется размер), о количестве тактов для стиха (периода) и для каждой слоговой группы. Понятно, что если вместо понятия «стих» используется более универсальные понятие «период», то и для частей стиха (слоговых групп) надо использовать тоже универсальные понятия. Например, в классической системе период делится на предложения. Тогда и здесь было бы правильно взять это же обозначение. Но пока для наглядности мы используем старые понятия – стих и слоговые группы стиха.

Вместо понятия «троичная система счисления» предлагаем понятие «троичная метрическая доля». Отказываясь от понятия сегмент, мы «неравномерную сегментацию» заменяем на «неравномерную метрику» или «неравномерную метрическую систему». Неравномер-

ность сегментов будет означать, что такты имеют разное количество метрических долей, т.е. в них меняется размер.



Выводы. Понятие метрического периода отражает метрическую структуру раздела песни в объёме периода (стиха). Оно нужно для отображения в виде формулы нескольких параметров метрики: размер метрического такта, метрическую величину периода (число тактов) и его слоговых групп, размер метрической доли (двоичная или троичная). Такая схема более наглядна, проста и схематична, в отличие от формулы ритмической или СМРФ. Вместо понятия «двоичная» или «троичная система счисления» мы предлагаем в метрике обозначать двоичную или троичную метрическую долю. Метрический такт, или просто, такт – это тот же сегмент, или такт в классической системе. В народной песне возможно смена размера в тактах, и это обозначалось как неравномерная сегментация. Вместо этого мы предлагаем понятие неравномерной метрической системы, где размер тактов может меняться, либо остаётся постоянным. Мы предложили простую схему, отражающую размер тактов, и количество тактов для каждой слоговой группы и стиха, например: $2x(3+3)$, $1,5x(222+2222)$, $1x(233+322)$. Эта схема позволяет отражать и троичную метрическую долю, и неравномерную метрическую систему (неравномерную сегментацию).

Обозначения разделов формы в СМРФ

Формула СМРФ, состоит из двух частей: слоговой формы стиха поющегося, разделённого тактами (сегментами), и ритмоформулы. Поэтому разделы формы обозначаются, соответственно, двумя видами знаков. Прежде всего, нам надо отделить разделы стиха: слоговую группу, стих, строфу (КЕ). Для этого в формулах мы вводим косые черты (/), которыми отделяем: слоговую группу одной чертой - /, стих двумя чертами - //, и композиционную единицу или строфу тремя чертами - ///. Подобная система взята из обозначений в нотах, но там было принято границу стиха отделять одной чертой, а границу строфы – двумя.

При этом надо отделять ещё и «сегменты» (по терминологии Б.Ефименковой) или такты по нашей системе. Для этого в формулах мы используем вертикальную «тактовую черту» (|). Раньше старались, чтобы такт по размеру соответствовал слоговой группе или полустиху (согласно П.Сокальскому, «истинный народный такт – есть полустих»). Поэтому сегменты стиха обозначали дополнительными прерывистыми тактовыми чертами внутри «обычного» такта, содержащего именно слоговую группу или тот самый полустих.

Теперь мы получаем, например, такую схему СМРФ:

|А кто ж |у |нас / |богат |человек // –  /  // – $2x(3+2)$

|Ладо, |ла|до/ |богат |человек /// –  /  /// – $2x(3+2)$

Здесь каждый стих (4+4), он же период СМРФ, выписан на отдельной строчке. После В словесном тексте знаком « | » перед слогом обозначены акценты, отделяющие такты («сегменты»). Затем следует ритмическая схема, где такты отделены знаком «пробел», здесь нет тактовой черты за ненадобностью, без неё схема нагляднее. И, наконец, следует метрическая форма этого периода. Форма композиционной единицы – строфа: $AR=ab+rb$.

В схеме метрического периода в данном примере получаем: $2x(3+2)+(3+2)$. Это значит, что такты двухдольные (по две четверти – $2x$), в первом стихе две слоговых группы – из трёх и двух тактов, (3+2). Во втором стихе то же самое.

Выводы. Предлагаем ввести в схеме СМРФ, в поэтическом тексте знаки для обозначения тактов («сегментов») – « | ». Этот знак пришёл из нотного текста, где такт содержал слоговую группу, и отделялся тактовой чертой, а сегмент отделялся внутри такта прерывистой тактовой чертой. Теперь сегмент стал тактом, и черта стала сплошной. В формуле ритма такты отделяются только знаком «пробел», без тактовой черты, поскольку без неё схема нагляднее. Для разделения частей формы предлагаем использовать знаки «/», где одна косая черта отделяет слоговую группу, две – стих, а три – строфу. Эти знаки также взяты из нотной записи песен, где служили для обозначения границ стиха и строфы.

2. Ритмика и стихосложение

Общие подходы к выявлению формулы стиха

Актуальным остаётся вопрос о выявлении количества слогов в стихе. Во многих случаях возникают разные проблемы, не позволяющие чётко и определённо вывести формулу стиха. Порой кажется, что такой однозначной формулы вообще не существует. Но формула должна быть, поэтому мы предлагаем разные подходы к решению вопроса.

Мы видим, что все песни делятся условно на несколько групп: 1) где количество слогов в стихе стабильно, без каких-либо изменений; 2) где количество слогов изменяется, но незначительно, и легко выявить общее значение по инварианту; 3) где количество слогов в стихе различается постоянно и значительно, либо разные инварианты имеют равные права, и трудно выявить основной инвариант, такие стихи называли «временниками»; 4) где количество слогов в стихе вычисляется условно, механически, по косвенным признакам из вторичной ритмической композиции.

Мы исходим из того, что перед нами не стоит задача просто выявить формулу «чистого» или «абсолютного» стиха, абстрактного, оторванного от песни. Это может быть задачей для филологов, но не для музыкантов. Для нас такого стиха в природе не существует. Мы говорим именно о поющемся стихе, или о песенном стихе, музыкальном стихе. Значит, этот стих подчиняется законам музыки, ритмики, метра. Соответственно, выявление количества слогов в стихе имеет уже не филологическое, а музыкальное значение и смысл. Поэтому нас не устроит «временник», где количество слогов меняется, например, (6-8)+(5-8). Ведь количество метрических долей не меняется, и ритм песни не меняется. Нам нужно определённое количество слогов, которое составит своего рода стандарт стиха для данной песни.

Для решения вопроса мы, прежде всего, сделаем акцент на разделении двух видов расширений стиха: мелизматические и структурные, согласно терминологии Б.Ефименковой. Мелизматические расширения означают наличие вставных слогов, распевов гласных, огласовок согласных, междометий, и др. Обычно все они очевидны, и их легко убрать из «чистого» стиха без потери смысла. Даже народные певцы, когда пересказывают текст песни словами, убирают эти дополнения как незначительные, что всем понятно. Но, надо сказать, что в ряде случаев подобные вставки имеют именно структурное значение для стиха – они поддерживают «нормативное» количество слогов, которое изменилось бы без них. Под структурным расширением стиха мы понимаем такое увеличение слогов в стихе, которое никак нельзя убрать, поскольку потеряется смысл, и искусственно изменится форма. Но тогда ставится под вопрос инвариант количества слогов стиха.

Этот вопрос мы предлагаем решать следующим образом. Прежде чем говорить о размере песенного стиха, надо выявить ритмический инвариант песни. Например, в большинстве стрóf может отсутствовать ритмическое дробление основных метрических долей. Либо наоборот, такое дробление может повторяться постоянно, и иметь структурное значение для песни. Мы исходим из того, что существует основная или нормативная ритмическая форма песни. И по большинству вариантов она вполне определённо должна выявляться. Поэтому начать определение количества слогов в стихе надо именно с выявления ритмического инварианта. Второй шаг – определить, насколько весь текст в разных стрóфах укладывается в этот ритмический инвариант, есть ли отклонения, и какие. Если отклонения только мелизматические, то их легко снять, и вопрос решён. Если отклонений вообще нет, и стих стабилен, то также вопрос решён. Но вот если есть отклонения структурные (значимые для смысла и формы, и в равной мере возможные), то тогда надо говорить о структурных вариантах и ритмики, и стиха. Эти варианты надо выявить, проанализировать, сопоставить количество повторений для каждого варианта. Исходя из этого, можно выявить главный вариант, который принять за инвариант, а остальные признать отклонениями. По главному варианту определяем количество слогов в стихе. Возможно, что окажется, например, два основных равнозначных варианта. Тогда надо будет искать какое-то логическое обоснование для одного из них как наиболее важного и «главного». Например, это может быть логика повтора из аналогич-

ных построений (периодов), либо подобная форма есть в рефренных разделах, либо это логика конечного долгого звука, либо, наконец, возможны аналогии с другими подобными песнями этого региона или жанра, и др. Даже если инвариант будет до некоторой степени «ошибочным» или условным, то это всё-таки лучше, чем «временник». Ведь выявленный инвариант уже представляет собой трактовку ритмики песни. А признавая «временник», мы расписываемся в полном непонимании структуры и каких-либо закономерностей в ней.

С точки зрения сказанного становится понятно, что нам не так уж важно выявление точной формулы стиха, где обозначаются все отклонения, например, $4_{5,6}+4_{3,6}$. Достаточно определить инвариантную формулу стиха (4+4), и указать, что он имеет структурные отклонения, либо имеет только мелизматические отклонения, либо мелизматические и структурные, либо не имеет никаких отклонений – стих стабилен, и потому исполнительский вариант соответствует изначальной основе или модели стиха. В аналитической таблице для каждой песни после формулы стиха мы даём буквенное обозначение отклонений от схемы: М (мелизматические отклонения), С (структурные отклонения), МС (мелизматические и структурные отклонения), О (основа стиха сохраняется без изменений).

В этой связи мы предлагаем отказаться от понятия «временник», оно становится ненужным, в нём больше нет смысла. Если стих «абстрактный», оторванный от песни и может быть «временником», т.е. иметь определённый разброс слогов в разных строфах, то в ритмическом инварианте это исключается. А для нас важнее не просто высчитать слоги с их количественными вариантами, но выявить ритмическую схему, или её инвариант. Понятно, что и ритмический стих будет подчиняться именно этому инварианту.

Ритмический инвариант и ритмический стих должны привести к условному «типовому» виду СМРФ, который должен быть простым, очевидным, логичным, часто встречающимся. Но иногда его не видно в живом исполнении песни, и тогда его надо вывести из ритмического инварианта.

Выводы. Мы предлагаем четыре условных вида стиха, где 1) количество слогов стабильно; 2) есть отклонения, но незначительные, мелизматические; 3) есть сложные структурные различия стиха в разных строфах; 4) в стихе есть сложные структурные формообразующие расширения, так что стих надо выводить из вторичной ритмической композиции.

Поскольку «чистого» стиха, оторванного от пения, в природе не бывает, то нам надо рассматривать ритмический стих. Чтобы его определить, сначала нам надо выявлять ритмический инвариант песни. Для этого можно легко снять мелизматические расширения стиха. Структурные же расширения, имеющие структурообразующее значение, и претендующие на роль инварианта, надо систематизировать, изучить, и выявить из них главный инвариант. Возможно, это надо сделать чисто статистически – по большинству повторений в песне. Инвариант надо логически обосновать, объяснить. Это и есть трактовка формы песни, которая является смыслом и целью анализа.

Отсюда понятно, что нам не так важно вычислять точные количественные варианты слогов в стихе, как важно вычислить изначальную ритмоструктуру, её инвариант. По инварианту ритма можно легко вычислить основной инвариант ритмического стиха. С этой точки зрения теряется смысл понятия «временник», он просто не нужен. Предлагаем в дополнение к формуле стиха дать пояснение в виде буквы или индекса о наличии изменений в ритмическом стихе: М (мелизматические), С (структурные), МС (мелизматические и структурные), О (основа стиха без изменений).

Сам факт наличия инварианта ритмического периода, а значит, и типовой формы ритмического стиха даёт нам возможность получить типовую или инвариантную СМРФ.

Структурное расширение стиха

Рассмотрим понятие «структурное расширение стиха». Здесь, прежде всего вопрос в том, а что, собственно, считать стихом? Это весь любой текст, который звучит в песне, или же «извлечённый», «поправленный» текст, который укладывается в некий условный «стан-

дарт» стиха? Соответственно, какой вид может быть у стиха, или какие формы, или варианты бывают у стиха? Вообще, относится ли структурное расширение к стиху, или же это структурное расширение всей песни с её ритмической организацией?

В приведённом примере у Б.Ефименковой¹ уровень структурного расширения стиха во вторичной ритмической композиции имеет вид: 6+5+5. «Вой, да на восходя / было сонца кра... / сонца краснава //». Но неужели такой вид, со словообрывом, можно считать формой стиха? И неужели он стабильно повторяется в разных строфах песни? Кажется, что это просто какая-то промежуточная форма, и едва ли под неё можно и нужно выводить формулу, стиха. Ведь её смысл непонятен. Затем из этого стиха выводится условный «базовый стих», путём произвольного сокращения текста и распределения времени «лишних» слогов. Особенно странно, и необъяснимо, что силлабический стих вторичной композиции (6+5+5) имеет в своей основе базовый стих: 2.3.2 – На вос|ходя сонца |красного. Каким образом изначальный тонический стих превратился в более древний силлабический? Здесь становится очевидным, что стих можно сокращать практически как угодно, и при этом перераспределять ритмические слоговые времена почти в любом произвольном порядке. Но вопрос, по нашему мнению, заключается в том, что при изменении формы стиха, мы изменяем и форму ритмического периода, а значит, и форму напева в целом. Попросту говоря, мы можем изменять и сокращать песню как угодно, создавая вторичную ритмическую композицию. Это означает условность таких сокращений. Далее можно рассматривать убедительность объяснений для этих сокращений. Но вопрос в том, насколько вообще возможны такие сокращения. И не приведут ли они к упрощению, сглаживанию, или даже отмене (игнорированию) некоторых структурно значимых ритмических элементов песни?

Мы предлагаем другой подход. По нашему мнению, уровень структурного расширения стиха надо вычислять не по одному варианту, а по разным вариантам – в разных строфах песни. Если говорить о структурном расширении, то оно должно как-то принципиально изменять формулу стиха, например, 4+4 либо 5+5. Должно быть определено принципиальное различие в количестве слогов стиха, и чтобы при этом все варианты в равной мере были бы возможны. Именно различия равных возможностей надо считать структурными отклонениями. Это относится именно к структурным отклонениям стиха, а не СМРФ или ритмоструктуры песни. Если же говорить о структурных отклонениях в форме песни, в её композиции, появлении добавочных разделов формы, то это уже должно, по нашему мнению, относиться к понятию «вторичная ритмическая композиция».

Рассматривая отклонения только в стихе, надо исходить из того, что стих имеет основную форму, которая скрыта за разными изменениями: мелизматическими или структурными. Значит, есть некая стиховая основа песни, но она строится не из стиха как такового. Как мы уже говорили, стих в песне является не абстрактным (оторванным от реальности), а поющим, музыкальным стихом, или ритмическим стихом. Поэтому собственно структура стиха абстрактного, вне пения, не имеет значения. В песне имеет значение ритмическая структура, а она заложена в основе песни, её ритмической формы. Соответственно, надо выявлять не структуру стиха, а структуру ритма. Если выявить ритмический инвариант песни, который напрямую связан со стихом, с его формой и содержанием, то структура стиха становится очевидной. Появляется слогоритмический инвариант периода СМРФ.

Выводы. Понятие «структурное расширение стиха» у Б.Ефименковой означает такое принципиальное изменение «базового» стиха, которое даёт вторичная ритмическая композиция. В результате структурно расширенный стих может очень сильно и принципиально отличаться от базового – изначально заложенного в основе песни. Например, силлабический стих 6+5+5 имеет базовую основу в виде тонического стиха 2.3.2, что довольно странно и необъяснимо. Мы предлагаем под структурными расширениями (изменениями) стиха считать наличие в песне таких вариантов стиха, разных по объёму, которые в равной степени претендуют на основной вариант. Варианты выявляются при снятии всех мелизматических

¹ Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. – С.140.

расширений. Мы считаем, надо исходить из того, что в стихе есть основная форма, скрытая за структурными и мелизматическими изменениями. Выявление её должно основываться на выведении ритмического инварианта периода СМРФ, или слогоритмического инварианта периода. Тогда сама по себе формула стиха не имеет такого важного значения, как структура ритма. Структурное расширение стиха затрагивает только формулу стиха исходя из содержания стиха. Если есть композиционные расширения структуры песни в целом (и стиха, и напева, и ритма, и КЕ), то они объясняются понятием «вторичная ритмическая композиция».

Вторичная ритмическая композиция

Структурное расширение стиха иногда может быть связано с вторичной ритмической композицией. Последняя возникает тогда, когда стих и напев слишком усложнены добавочными распевами. Такие бывают в развитых протяжных песнях. Согласно Б.Ефименковой, песня с большими и сложными распевами, расширениями, как стиха, так и напева, существует, в трёх уровнях. Это, прежде всего, исполнительский вариант, – «уровень живого звучания», – где присутствуют все расширения стиха: мелизматические и структурные (в её понимании). Она называет это третьим уровнем, и обозначает его так: «III – вторичная ритмическая композиция – уровень мелизматического расширения стиха (уровень живого звучания)» (с.140). Если убрать мелизматические расширения, то получим второй уровень: «II – вторичная ритмическая композиция – уровень структурного расширения стиха», здесь выявляется формула стиха в виде структурного расширения, в приведённом примере это 6+5+5. Наконец, первый уровень: «I – уровень исходной, базовой структуры», где стих изначальный, совсем другой – в данном примере он превратился в тонический стих: 2.3.2. Вероятно, в этой системе смысл в том, чтобы показано, как базовый стих (первый уровень), развиваясь исторически, трансформируется во второй уровень. В нём создаётся вторичная ритмическая композиция, поскольку базовый стих изменяется – расширяется произвольно, в любом виде, что само по себе странно: расширения не объяснены, и не доказаны. Вторичная ритмическая композиция объясняется тем, что появились структурные расширения стиха. Затем второй уровень ещё больше усложняется, но теперь уже мелизматическими расширениями стиха. И тем самым создаётся третий уровень, который также обозначен как вторичная ритмическая композиция, но с мелизматическими расширениями.

В этой системе живое звучание песни, является почему-то третьим уровнем, и, главное, почему-то оказывается вторичной ритмической композицией – с мелизматическим расширением. Но ведь реально это и есть самый первичный уровень – живое звучание песни. Затем, если убрать мелизматические расширения, то получаем второй уровень, но также вторичную ритмическую композицию – уже со структурным расширением. Выходит, что и структурное расширение стиха также можно убрать, и тогда останется первый уровень – базовая структура стиха. Однако, возникает вопрос: если мелизматические расширения можно убирать, они обычно очевидны, то как, на каком основании объяснить структурные изменения стиха? Только лишь на том, что стих можно ещё более «свернуть», а попросту, произвольно «обрезать», «сократить»? Но где какие-либо правила, принципы этого сокращения? Всё это выглядит как произвольные субъективные манипуляции исследователя со стихом.

Надо сказать, что существует определённая часть субъективности при снятии даже мелизматических расширений, а тем более – структурных. На наш взгляд, само понятие «вторичная ритмическая композиция» должно обозначать результат некоторого действия по отношению к песне, например, снятия мелизматических расширений. Странно понимать уровень живого звучания песни как «вторичную» ритмическую композицию. Ведь это самая «первичная» вещь – реальное исполнение песни. По нашему мнению, правильно было бы отказаться от попытки выстраивать уровни по «иерархии», или по этапам исторического развития. Тогда правильнее было бы обозначать живое звучание песни понятием «исполнительский вариант». В нём есть, как видим, мелизматическое и структурное расширение стиха. Но их снятие, вероятно, ещё не даёт нам вторичной ритмической композиции. Более того, в ис-

полнительском варианте присутствуют многочисленные варьирования песни, допустимые в рамках традиции, и не меняющие структуру.

Если использовать идею вторичной ритмической композиции, то она связана со следующими проблемами. Очевидно, что некоторые песни имеют множество не только вставных слогов, огласовок, междометий, и даже вставных слов – все они могут уместиться в общую ритмическую структуру, не расширяя общего временного объёма песни. Но бывает ситуация, особенно в развитых протяжных песнях, когда вставными оказываются целые фразы, распевы, или «колена». Они поются на разные произвольные гласные (порой, неопределённые, например, нечто среднее между «а», «э», «е»), междометья, или, что важно, на повторы части стиха (слоговых групп) со словообрывами. Все эти вставки имеют уже структурное, т.е. формообразующее значение в том смысле, что они занимают довольно существенные разделы уже не только ритмической формы, а вообще, общей формы песни, сопоставимые по размеру даже с основным стихом (периодом). Притом, это явно «дополнительные» разделы, они ещё и «произвольно» (в любой форме и в любом размере) расширяют основной стих. Поэтому, по нашему мнению, их надо выявлять и исключать из анализа основной ритмической формы. Если их суммарное ритмическое время приписывать основному стиху, как предлагает Б.Ефименкова, то получаются довольно большие искусственные расширения всей слогоритмической системы. А сама система теряет смысл: в ней уже нет ритма как такового, а остались лишь произвольные суммы ритмических времён.

Получается странное правило, согласно которому всё ритмическое время песни надо распределять по основному тексту условного «базового» стиха. Выходит, будто всё время звучания песни имеет некое «стандартное», принципиально важное значение. Словно суммарное время ритмики не случайно, а как-то выстроено определённым образом, в какой-то системе. Но когда мы слышим живое исполнение песни, то становится понятно, что это не так. Здесь слишком большая и широкая свобода для импровизаций. Певцы запросто могут вводить или сокращать некоторые «колена», их протяжённость, широту распева, количество вставных слов, букв, звуков. Даже разные строфы одной песни могут иметь разные по структуре, по размеру части (периоды) и вставные распевы. По нашему мнению, вставные распевы не имеют принципиального значения для стандарта ритмической структуры.

Выход из этой системы проблем один: надо сначала исключить вставные распевы, как и мелизматические расширения стиха. После этого надо попытаться выявить ритмический инвариант основной ритмоструктуры. Он всё-таки должен быть, его надо найти и обосновать. Даже если вставные распевы имеют типовую форму, т.е. повторяются в разных строфах, и их можно отразить в ритмической формуле, то и тогда смысла для основного стиха песни они иметь не будут. Они практически выполняют функцию рефрена, который в расчёт пока не берётся. Затем, выявив ритмический инвариант смыслонесущего текста (раздела песни, периода), можно по нему установить ритмический стих, который должен иметь вполне определённый, вид или стабильную форму. В таком случае надо подчеркнуть, что эта ритмоформула выведена из вторичной ритмической композиции, т.е. она до некоторой степени условна.

При всей условности и даже субъективности в разделении «основного» от «добавочного» в композиции песни, мы в результате, будем иметь всё-таки какой-то настоящий ритм, реально исполняемый народными певцами. Но не искусственную сумму слоговых времён, распределённую также искусственно, и, в общем-то, бессмысленно.

Но бывают случаи, когда очень трудно исключить «дополнительные» разделы, они очень органичны, развиты мелодически и ритмически. Если бы не повторяющийся текст со словообрывами, можно было бы не понять, что это дополнения. Возникает противоречие: если выводить стих из ритмики, то именно ритмика с мелодикой вполне цельны, органичны, из их ткани трудно что-либо «оторвать». Трудно определить, где «основа», а где «добавления». Но, с другой стороны, мы явно видим расширения текста, повторы со словообрывами, распевы на вставных гласных. Поэтому в тексте вполне нетрудно вычислить или домыслить возможную «стандартную» первооснову из распространённых форм стиха.

Вероятно, противоречие можно решить следующим образом. Если ритмическая и мелодическая «основа» неочевидна, и трудно что-то оторвать от песни как «добавочное», то оказывается, что практически нет объективной ритмической основы, по которой можно было бы вычислить формулу стиха, как это делается в песнях с первичной ритмической композицией. В связи с этим получается странная ситуация: ритмической основы нет, но стих в «базовой» форме вполне возможен. Получается, что во вторичных ритмических композициях стих довольно очевиден, а ритмика неочевидна. Тогда выход прост: надо только вычислить условный «базовый» стих, а ритмическая основа его практически не нужна. Ведь она вполне формальна, и не отражает реальный смысл стиха и песни. Тогда в анализе достаточно вывести базовый стих, и указать, что он условно выведен из вторичной ритмической композиции. Ритмическую же основу СМРФ можно либо проигнорировать, либо дать её в формальном виде, в соответствии с существующими правилами суммирования и перераспределения всех слоговых времён на слоговую форму базового стиха.

Вообще надо разделить все песни на два неравных вида: 1) имеющие определённую модель ритмической структуры и ритмического стиха уже в самом исполнительском варианте; 2) имеющие вставные разделы (обычно, они очень явно заметны), которые усложняют, либо делают невозможным выведение модели ритмической структуры и ритмического стиха исходя непосредственно из исполнительского варианта. Только во втором случае мы признаём необходимость выявления условной вторичной ритмической композиции, где сняты все вставные формообразующие разделы. Только из вторичной ритмической композиции можно вывести структуру СМРФ и стиха.

Выводы. У Б.Ефименковой вторичная ритмическая композиция существует в двух видах: с мелизматическим расширением стиха, и со структурным расширением стиха. Первый вид реализован в живом звучании песни. Структурное расширение стиха понимается, на наш взгляд, произвольно и субъективно. Но при этом, оно всё-таки имеет собственную форму стиха – практически из промежуточной формы ритма. Мы с этим не согласны.

Мы предлагаем под вторичной ритмической композицией понимать результат не только снятия всех возможных мелизматических расширений, но, прежде всего, всех вставных распевов, фраз, не имеющих принципиального структурного значения для песенного стиха и для условной общей «изначальной» структуры песни. Обычно все вставки, дополнительные распевы в песне хорошо заметны, они поются на вставные слоги, повторы частей стиха, словообрывы. Их надо исключить из анализа, а не приписывать их время основному стиху (периоду). Только после этого из вторичной ритмической композиции можно условно вывести основной ритмический инвариант, по которому условно выявляется форма ритмического стиха.

Возможны случаи, когда невозможно выявить и оторвать дополнительные разделы песни с позиции ритмики и мелодики, поскольку композиция органична, цельна. В то же время, в стихе явно заметны повторы со словообрывами, и распевы на добавочные слоги. Тогда становится невозможным вычислить ритмическую первооснову песни. Но возможно произвольно сократить текст, подгоняя его под существующие формулы стиха. Тогда надо признать, что текст условно выведен из вторичной ритмической композиции, и форма стиха условна. А форму ритмического периода можно либо не обозначать, поскольку она формальна, и не имеет смысла для стиха. Либо можно её обозначить в формальном виде по существующим правилам суммирования и перераспределения слоговых времён на слоги базового стиха.

Условность выведенного из вторичной композиции ритмического инварианта, и ритмического стиха определяется тем, что и сама вторичная ритмическая композиция условна. Ведь она выведена по условным, формальным правилам, которые ещё и субъективно применяются. Несмотря на определённую очевидность вставных частей (что они в принципе есть), всё-таки, пока нет строгих и чётких механизмов или формул для выявления ритмического или «базового» стиха из вторичной ритмической композиции. Выявление их формы и размера пока остаётся условным. Всё это приводит к тому, что и результаты (формулы, схемы),

выведенные из вторичной ритмической композиции тоже довольно условны. Поэтому в анализе важно указывать сам факт того, что песня в исполнительском варианте имеет композиционные структурные расширения (вставки, распевы), и анализ сделан исходя из выявления условной вторичной ритмической композиции. Как уже говорилось, анализ становится формой и способом обоснованной трактовки структуры песни.

3. Ритмика и СМРФ

Проблемы методологии анализа СМРФ

Слоговая музыкально-ритмическая форма наглядно показывает координацию стиха и ритма. В гнесинской системе собственно СМРФ предлагается анализировать в виде свойств периода, который рассматривается в трёх видах: цезурированный, равномерно сегментированный и неравномерно сегментированный.

Для нас важно то, что форма СМРФ состоит из двух частей: из поэтического текста (стиха) и ритма напева, на который этот стих накладывается. Можно искать ответ на вопрос: что чем определяется: стих ритмом, или ритм стихом. Но уже сейчас можно точно сказать, что свойства цезурированности или сегментированности относятся именно к ритму, в отношении к СМРФ. Если говорить о стихе, который может быть цезурированным или сегментированным (тоническим), то эти свойства относятся к «чистому» стиху, не поющемуся, произносимому устно. Как мы уже говорили, песенный стих в «чистом» виде не существует, он всегда поётся. А значит, подчиняется законам пения, т.е. песенному или музыкальному ритму. Также мы заметили, что почти любой стих, с любой формой организации, может координироваться с любым ритмом. Всё это делает принципиальное различие между стихом «чистым» (устным) и песенным (ритмическим) в рамках СМРФ.

Вероятно, СМРФ как способ соединения двух разных структур (стиха и ритма), представляет собой своего рода форму синкретизма, т.е. слитности этих структур в неразвитом состоянии. Дальнейшее их изучение приведёт к их отдельному рассмотрению, выявлению их собственных специфических форм и законов существования и функционирования.

Поэтому, в нашем понимании, есть ритмический период, который теоретически можно рассматривать как цезурированный, либо сегментированный. Но, по нашему мнению, любой ритмический период всегда является сегментированным в том смысле, что имеет метрику. А уже она делает сегментацию ненужной в том смысле, что это свойство стиха, а не ритма. Вместо сегментов метрика даёт нам метрические такты. Такая система относится к ритмической организации песни, или к ритмическому периоду, или вообще к песенному периоду как универсальному понятию.

Выходит, что у периода СМРФ нет объективного основания для анализа, и в этом смысле понятие становится некой абстракцией, и реально не нужно. В то же время, оно нужно для наглядности восприятия связи стиха и напева, стиха и ритма.

Для нас смысл анализа СМРФ состоит в том, чтобы прийти к определённым формам обобщения этой синтетической структуры. Надо определить некие значимые её свойства, по которым провести классификацию типов. Затем уже эти типы можно сравнивать друг с другом с целью выявления особенностей песен в рамках разных жанров, регионов, форм стиха, и т.д. Вопрос состоит в том, имеются ли какие-то специфические особенности собственно СМРФ, чтобы их можно было анализировать.

В СМРФ главное не анализ по существующим критериям, а принцип анализа, методология. Её надо ещё создать. Из результатов нужно будет делать выводы простые и существенные. Например, если искать предполагаемые общие формы ритма для данного вида стиха, а они обязательно должны быть, то это и будет формула песни. Сущность вывода, таким образом, заключается в раскрытии, извлечении из песни особых ритмических клише для стихов. Таким образом, смысл СМРФ в том, чтобы определить виды ритма или ритмоформулы для видов стиха. Либо, если это возможно, вывести виды условного ритмического стиха.

Другая возможность СМРФ в том, чтобы определить некую «основу» песни, т.е. изначальную, универсальную формулу стиха с ритмом (ритмического стиха), которая представляет собой некий инвариант в сознании исполнителей. Зная его, как основу, можно импровизировать, изменять, усложнять ритм и напев песни как угодно.

Пока попытки выявить другие параметры анализа СМРФ приводят к рассмотрению элементов либо стиха, либо ритмики. Но каждая из этих структур рассматривается отдельно более подробно и глубоко. Поэтому оказывается, что собственных параметров анализа, свойственных только СМРФ, ещё не существует. Эта структура является комбинированной из двух других, самостоятельных и специфичных. И, соответственно, от СМРФ остаётся только наглядная схема координации стиха и ритма.

Что касается ритмической структуры, то она анализируется по ряду параметров для разных составляющих элементов. Например, частью ритмической структуры является стих, или координация со стихом, т.е. участие в СМРФ. Ритм важен не только по отношению к музыке, но и по отношению к слогам поэтического текста. Другими элементами ритмической структуры являются: ритмическая композиция с её формой ритмических периодов; метрический период с формулой, композицией; ритмические элементы, их длительности. Все эти элементы взаимно пересекаются. Рассматривая один, невозможно не затронуть другие.

Проблема ритмики заключается в том, что можно сделать ритмическую схему или формулу. Это простая операция, которая даёт некую ритмоформулу. Но как обобщить этот результат дальше, какие делать из него выводы, пока непонятно. Нужны не просто принципиальные критерии оценки каких-то особенностей ритмической структуры. Нужно, чтобы эти особенности имели выход на поставленные цели, а именно, выявлять внутренние закономерности не только песенного фольклора вообще как такового, но и его региональных и жанровых особенностей.

Ритмическая форма чаще всего выводится в виде инварианта, и таким образом, представляет собой некий универсальный результат. Ритмическое многообразие сводится к одному или нескольким инвариантам, которые затем переходят в статус схемы. Из них, в свою очередь, надо вывести какие-то определённые специфические свойства, которые сразу переводят в статус теоретических понятий. Теперь ими можно оперировать в рамках научных теоретических построений. Конкретное явление надо сначала сделать общей схемой, затем вывести из неё абстрактное теоретическое понятие, и уже затем это понятие можно использовать в научных исследованиях.

Выводы. СМРФ состоит из двух частей: стиха и ритма. Поэтому анализ неизбежно приводит к рассмотрению какой-либо из них. В большей степени это ритм. Собственно для СМРФ как для структуры песни пока нет специфичных параметров анализа. В гнесинской системе предлагается анализ периода СМРФ, который может иметь один из трёх видов: цезурированный, равномерно сегментированный, неравномерно сегментированный. По нашему мнению эти свойства относятся не к напеву и ритму, а к стиху, притом к «чистому», не поющемуся, а произносимому устно. Для песенного стиха обязательно характерен ритм, а значит и метр. Метрическая система приводит к появлению тактов, и сегментация становится ненужной. И выходит, что собственно у СМРФ нет основания для анализа.

В то же время, надо признать, что СМРФ является наглядной формой взаимодействия стиха и ритма. Специфика её заключается в том, что именно СМРФ даёт универсальную форму инварианта ритма и инварианта стиха. Выведение её означает раскрытие инварианта песни, который должен существовать в сознании фольклорных исполнителей, и помогает им ориентироваться в любых возможных варьированиях как текста поэтического, так и ритмики с напевом.

Ритмическая композиция имеет такие параметры анализа, как выведение формулы ритмического периода, метрического периода, ритмической композиции. Нужны некие осмысления выведенных формул, чтобы свести их некую общую систему. Пока такой системы нет, остаются лишь внешние, статистические параметры формул.

Параметры анализа стиха, ритмики, метрики, СМРФ

В основе лежит выявление схемы (формулы) какой-то структуры песни. Затем перечисляем основные параметры или свойства из этой схемы.

Стих. 1) Схема. 2) Слоговые группы: их количество, виды, величина; отметить крупные или мелкие. 3) Форма реализации стиха: имеются ли какие-то расширения стиха (мелизматические, структурные), или он дан в основном виде. 4) Виды стихов в КЕ: имеется ли одна форма стиха, или же она комбинируется с другими формами в рамках одной КЕ данной песни.

Ритмическая композиция. 1) Схема. 2) Качество ритмокомпозиции: первичная или вторичная. 3) Ритмический инвариант: указать количество инвариантов, если их больше одного. Сложность инварианта: простой или сложный, специфичный. Соответственно, более древний, изначальный, либо более поздний. 4) Ритмические единицы: количество видов, перечислить виды (дробные, основные, целые).

СМРФ. 1) Схема. 2) Простая или типовая форма для стиха. 3) В первичной или вторичной ритмической композиции. 4) Способ реализации СМРФ: в виде основного стиха, или стиха с расширениями мелизматическими или структурными.

Метрическая композиция. 1) Схема. 2) Размер тактов: постоянный, или переменный. 3) Метрическая единица (основная метрическая доля): двоичная или троичная. 4) Сложность метрического периода: составной или одноэлементный.

Композиционная единица. 1) Схема. 2) Форма: стиховая, строфическая, тирадная. 3) Виды стихов в КЕ, их количество и форма. 4) Наличие рефрена.

Как видно, для каждой структуры мы перечислили простые параметры, которые имеют скорее статистическое значение. У всех на первом месте стоит выведение схемы или формулы. Это само по себе уже является формой анализа, выявление модели, а значит смысла данной структуры. Дальнейший анализ является лишь статистическим перечислением свойств этой формулы.

В СМРФ также важно выделить сначала ритмическую схему, инвариант. По нему надо вывести чистый стих. Выявление формулы ритма для стиха даёт нам схему ритмического и стихового инварианта песни в целом. Если вывести инвариант схемы ритма в соответствии с инвариантом стиха, где надо выявить и убрать все отклонения или расширения, то получится предлагаемый инвариант песни, выраженный в СМРФ. Какую бы форму ритмики он не имел, надо понимать её как основу для ритмического выражения стиха. Затем можно выводить простые статистические параметры этой формулы по количеству инвариантов, сложности формулы, количеству ритмических единиц, и др.

Виды ритмики и СМРФ

Возможная форма разделения ритмики по разнообразию ритмических единиц, и сложности ритма. Если в ритмоструктуре имеются основные метрические доли (четверти, по которым измеряется метр), то вся форма будет иметь простой вид, что характерно для изначальных, древних форм. Целые метрические доли (половинные, охватывают такт) присутствуют нередко, усложняют форму, но она может оставаться простой. Наконец, дробные метрические доли (дробление целых долей, восьмые) усложняют форму существенно. Они присутствуют в поздних жанрах, хотя могут присутствовать либо в небольшом количестве, частично, либо полностью составлять всю форму ритма стиха или слоговой группы. В результате появляется два типа ритмоформул: простые и сложные. Их статистику можно сравнивать для жанров, районов, и др.

К анализу ритмики относится и форма, тип ритмической композиции: первичные, имеющие мелизматические и/или структурные расширения стиха, либо вторичные.

Надо относить разделение ритмических композиций на следующие виды.

- 1) Имеющие мелизматические, или структурные расширения стиха.
- 2) Вторичная или первичная ритмическая композиция.

Главный вывод заключается в том, что пока у нас нет продолжения, выводов из всех схем. Они остаются формальными результатами, которые сами по себе воспринимаются как выводы более низкого уровня. Далее их надо объединять в какую-то систему, чтобы получить более сложное представление о песне. Нужна какая-то система, упрощающая восприятие. Если есть полный анализ или разбор, дающий «голые» схемы, то надо иметь и формы обобщения этих схем в более высокие и осмысленные выводы. Вообще нужна не простота или сложность, а нужна адекватность, смысл, реальная возможность.

Заключение

Подведём итоги в виде суммирования всех выводов по разделам.

Во вступительном разделе **«Проблемы анализа разных песенных структур»** мы делаем главный вывод о том, что пока структурно-типологическое направление анализа народных песен пока не выявило сколько-нибудь внятных, цельных, определённых «скрытых структурных моделей» народных песен. Второй вывод: это направление не только не выявило моделей, но и даёт в виде результата то, что считается неправильным – те самые описания многообразия вариантов явлений, но сделанные средствами сложных, специфичных формул и схем. Каких-то внятных выводов из них сделать пока невозможно. Третий вывод: структурно-типологическое направление должно не только дать возможность более глубокого изучения различных структурных элементов песни (ритм, стих, лад, и др.). Хотелось бы использовать его средства ещё для одной важной цели – выявить общие и специфические особенности состояния какой-нибудь конкретной локальной фольклорной песенной традиции. Если структурно-типологический метод не направлен на решение такой задачи, то нам надо придумать или скорректировать методологические механизмы для применения данного метода именно к решению этой задачи. Поэтому, в качестве четвёртого вывода мы пока определяем для себя несколько промежуточных целей. Во-первых, надо скорректировать основные понятия, термины, которые являются инструментами анализа. А значит, надо скорректировать и методологические подходы к этому анализу. Сейчас у нас назрела необходимость рассмотреть и скорректировать методологические подходы к анализу ритмической и метрической систем. Во-вторых, мы можем делать хотя бы статистический анализ основных структурных элементов фольклорной песни: стих, слоговая музыкально ритмическая форма (СМРФ), композиционная единица (КЕ).

Первая часть «1.Ритмика и метрика народной песни» посвящена вопросам разделов песни, ритмического периода, метрики и метрического периода.

В разделе **«Проблемы ритмического периода и разделов ритмической формы»** мы рассмотрели такие разделы ритмической формы как малые и большие ритмические единицы. Они понимаются в соответствии их слоговым группам и стиху. Имеются определённые противоречия между разделами формы для ритмики, стиха, мелодии. Например, ритмический период, период поэтического текста, мелодический период, период СМРФ – возможны ли для употребления такие понятия, и обозначают ли они один и тот же раздел формы? Очевидно, что да. Это же относится и к малым ритмическим единицам, и к композиционной единице: нет самостоятельных внятных определений этих понятий, одно определяется другим, а второе – первым. Мы пришли к выводу, что нельзя измерять форму песни только по стиху, в музыке, как и в ритмике, должны быть свои обозначения разделов формы.

В разделе **«Метрика в музыке и в стихе»** мы делаем главный вывод: метрика практически всегда присутствует как в музыке, так и в устном стихе. Нельзя отрицать метрику даже и тогда, когда она неравномерна. Метрика – это любая система не просто равных, а разных долей – сильных и слабых. Сильные доли появляются в связи с необходимыми акцентами. Метрика всегда упорядочена, поскольку любой акцент (акцентная доля) служит упорядочиванию окружающих звуков. С другой стороны, вероятно, никакой словесный или музыкальный текст не может быть внятно упорядочен чем-либо другим, кроме системы акцентов. Она имеется в любом случае. Метрика приводит к появлению тактов. Метрика хо-

рошо слышна в живом исполнении Белгородских песен, видно, что фольклорные исполнители хорошо её чувствуют.

С точки зрения метрики становится ненужной понятие сегмента для песни. Его роль теперь играет такт. Выглядит странной попытка объяснить сегмент именно свойством ритма, если всегда говорят именно о сегменте стиха. Стиховой сегмент определяют как «отрезок» стиха с ударным слогом. Теоретически говорят о сегменте ритмическом, а на практике определяют сегменты стиховые. Но и силлабика в стихосложении тоже теряет смысл, поскольку в тексте всегда будет ударение. Но, что важнее, всегда упорядочено ударение в музыке, даже если ударения в устном стихе «плавает» – приходится на разные слоги в аналогичных стихах. Если устный стих теоретически может быть силлабическим (условно), то ритмический стих не может.

В разделе «**Метрика и проблемы тактировки, музыкальный стих**» мы приходим к выводу, что главным принципом расстановки тактов должен быть принцип соответствия метрической системе. Тогда получаются те самые такты, которые мы имеем в классической системе. Правота этого принципа подтверждается и тем фактом, что сами исполнители в процессе пения хорошо чувствуют метр и метрические доли, и метрические такты. Что касается слоговых групп и стихов («истинный народный такт – есть полустих»), то они, как и в классической музыке, могут не совпадать с тактами метрическими. Стихи и слоговые группы, во-первых, не обязательно обозначать так уж наглядно, даже если это кажется очень удобным для прочтения песни, «схватывания» её структуры. Во-вторых, их можно обозначать какими-то другими способами. Такты существуют не для обозначения разделов формы, а для обозначения метрической системы.

Что касается выражения «музыкальный стих», то мы считаем, что надо разделять стих устный («чистый» или теоретический) и стих музыкальный, который поётся, и потому подчиняется не только ритмике, а значит, и метрике, но и музыке, структуре песни.

Раздел «**Метрические доли, ритм и слоговое время**» даёт нам вывод о том, что, «двоичная» и «троичная» системы счисления у Б.Ефименковой призваны заменить собой метрические доли, но отразить реальное существование некоторых закономерностей метрики. В реальности мы видим двоичные и троичные метрические доли, которые выражаются в тактовых размерах классической музыки ($3/8$, $6/8$, $9/8$, $12/8$).

Надо подчеркнуть, что в классической метрической системе метрические доли упорядочены в разные по количеству долей группы – метрические такты. Но и сами эти доли состоят принципиально разного количества (двух или трёх) составляющих, или дробных долей. Надо разделять двухдольность или трёхдольность (двоичность или троичность) метрической доли, или же метрического такта. Двоичность или троичность метрических долей имеется и в народной, и в классической музыке. Попытки отказаться от классической системы, и создать особую фольклорную систему, мы считаем неудачными, и в принципе неправильными. Вообще, надо сказать, что вся классическая теория музыки выведена из форм и закономерностей народной музыки. Попытки создавать особую, народную теорию музыки, да ещё и в противовес классической, и при этом опираться на законы устной поэзии, несостоятельны.

Вероятно, идея «долгих» и «коротких» слоговых времён может быть востребована в устной поэзии, да и то в редких, специфических жанрах. Но в музыке это не нужно, поскольку лишь обедняет и упрощает имеющуюся сложность и более развитое состояние. Кроме того, и в поэзии есть стопы, метр, и даже прототипы музыкальных тактов (стих и его слоговые группы). Идея отсутствия метрики в народной музыке, на наш взгляд, неверна. Не может быть простого суммирования ритма в произвольном порядке.

В разделе «**Метрический период**» мы выяснили, что понятие метрического периода отражает метрическую структуру раздела песни в объёме периода (стиха). Оно нужно для отображения в виде формулы нескольких параметров метрики: размер метрического такта, метрическую величину периода (количество тактов) и его слоговых групп, размер метрической доли (двоичная или троичная). Такая схема более наглядна, проста и схематична, в отличие от формулы ритмической или СМРФ. Вместо понятия «двоичная» или «троичная сис-

тема счисления» мы предлагаем в метрике обозначать двоичную или троичную метрическую долю. Метрический такт, или просто, такт – это тот же сегмент, или такт в классической системе. В народной песне возможно смена размера в тактах, и это обозначалось как неравномерная сегментация. Вместо этого мы предлагаем понятие неравномерной метрической системы, где размер тактов может меняться, либо остаётся постоянным. Мы предложили схему, отражающую размер тактов, и количество тактов для каждой слоговой группы и стиха, например: $2x(3+3)$, $1,5x(222+2222)$, $1x(233+322)$. Эта схема позволяет отражать и троичную метрическую долю, и неравномерную метрическую систему (неравномерную сегментацию).

Раздел «**Обозначения разделов формы в СМРФ**» содержит несколько скорректированные нами обозначения. Предлагаем ввести в схеме СМРФ, в поэтическом тексте знаки для обозначения тактов («сегментов») – « | ». Этот знак пришёл из нотного текста, где такт содержал слоговую группу, и отделялся тактовой чертой, а сегмент отделялся внутри такта прерывистой тактовой чертой. Теперь сегмент стал тактом, и черта стала сплошной. В формуле ритма такты отделяются только знаком «пробел», без тактовой черты, поскольку без неё схема нагляднее. Для разделения частей формы предлагаем использовать знаки «/», где одна косая черта отделяет слоговую группу, две – стих, а три – строфу. Эти знаки также взяты из нотной записи песен, где служили для обозначения границ стиха и строфы.

Вторая часть «2. Структура стиха» посвящена вопросам выявления формы стиха, его структурным и мелизматическим изменениям. Рассмотрены вопросы выявления вторичной ритмической композиции.

Раздел «**Общие подходы к выявлению формулы стиха**» даёт следующие выводы. Мы предлагаем четыре условных вида стиха, где 1) количество слогов стабильно; 2) есть отклонения, но незначительные, мелизматические; 3) есть сложные структурные различия стиха в разных строфах; 4) в стихе есть сложные структурные формообразующие расширения, так что стих надо выводить из вторичной ритмической композиции.

Поскольку «чистого» стиха, оторванного от пения, в природе не бывает, то нам надо рассматривать ритмический стих. Чтобы его определить, сначала нам надо выявлять ритмический инвариант песни. Для этого можно легко снять мелизматические расширения стиха. Структурные же расширения, имеющие структурообразующее значение, и претендующие на роль инварианта, надо систематизировать, изучить, и выявить из них главный инвариант. Возможно, это надо сделать чисто статистически – по большинству повторений в песне. Инвариант надо логически обосновать, объяснить. Это и есть трактовка формы песни, которая является смыслом и целью анализа.

Отсюда понятно, что нам не так важно вычислять точные количественные варианты слогов в стихе, как важно вычислить изначальную ритмоструктуру, её инвариант. По инварианту ритма можно легко вычислить основной инвариант ритмического стиха. С этой точки зрения теряется смысл понятия «временник», он просто не нужен. Предлагаем в дополнение к формуле стиха дать пояснение в виде буквы или индекса о наличии изменений в ритмическом стихе: М (мелизматические), С (структурные), МС (мелизматические и структурные), О (основа стиха без изменений).

Сам факт существования инварианта ритмического периода, а значит, и типовой формы ритмического стиха даёт нам возможность получить типовую или инвариантную СМРФ.

В разделе «**Структурное расширение стиха**» мы рассмотрели это понятие. В работе Б.Ефименковой это означает такое принципиальное изменение «базового» стиха, которое даёт вторичная ритмическая композиция. В результате структурно расширенный стих может очень сильно и принципиально отличаться от базового – изначально заложенного в основе песни. Например, силлабический стих $6+5+5$ имеет базовую основу в виде тонического стиха 2.3.2, что довольно странно и необъяснимо. Мы предлагаем под структурными расширениями (изменениями) стиха считать наличие в песне таких вариантов стиха, разных по объёму, которые в равной степени претендуют на основной вариант. Варианты выявляются при снятии всех мелизматических расширений. Мы считаем, надо исходить из того, что в стихе есть основная форма, скрытая за структурными и мелизматическими изменениями. Выявление её

должно основываться на выведении ритмического инварианта периода СМРФ, или слого-ритмического инварианта периода. Тогда сама по себе формула стиха не имеет такого важного значения, как структура ритма. Структурное расширение стиха затрагивает только формулу стиха исходя из содержания стиха. Если есть композиционные расширения структуры песни в целом (и стиха, и напева, и ритма, и КЕ), то они объясняются понятием «вторичная ритмическая композиция».

Раздел «**Вторичная ритмическая композиция**» даёт нам следующие выводы. У Б.Ефименковой вторичная ритмическая композиция существует в двух видах: с мелизматическим расширением стиха, и со структурным расширением стиха. Первый вид реализован в живом звучании песни. Структурное расширение стиха понимается, на наш взгляд, произвольно и субъективно. Но при этом, оно всё-таки имеет собственную форму стиха – практически из промежуточной формы ритма. Мы с этим не согласны.

Мы предлагаем под вторичной ритмической композицией понимать результат не только снятия всех возможных мелизматических расширений, но, прежде всего, всех вставных распевов, фраз, не имеющих принципиального структурного значения для песенного стиха и для условной общей «изначальной» структуры песни. Обычно все вставки, дополнительные распевы в песне хорошо заметны, они поются на вставные слоги, повторы частей стиха, словообрывы. Их надо исключить из анализа, а не приписывать их время основному стиху (периоду). Только после этого из вторичной ритмической композиции можно условно вывести основной ритмический инвариант, по которому условно выявляется форма ритмического стиха.

Возможны случаи, когда невозможно выявить и оторвать дополнительные разделы песни с позиции ритмики и мелодики, поскольку композиция органична, цельна. В то же время, в стихе явно заметны повторы со словообрывами, и распевы на добавочные слоги. Тогда становится невозможным вычислить ритмическую первооснову песни. Но возможно произвольно сократить текст, подгоняя его под существующие формулы стиха. Тогда надо признать, что текст условно выведен из вторичной ритмической композиции, и форма стиха условна. А форму ритмического периода можно либо не обозначать, поскольку она формальна, и не имеет смысла для стиха. Либо можно её обозначить в формальном виде по существующим правилам суммирования и перераспределения слоговых времён на слоги базового стиха.

Условность выведенного из вторичной композиции ритмического инварианта, и ритмического стиха определяется тем, что и сама вторичная ритмическая композиция условна. Ведь она выведена по условным, формальным правилам, которые ещё и субъективно применяются. Несмотря на определённую очевидность вставных частей (что они в принципе есть), всё-таки, пока нет строгих и чётких механизмов или формул для выявления ритмического или «базового» стиха из вторичной ритмической композиции. Выявление их формы и размера пока остаётся условным. Всё это приводит к тому, что и результаты (формулы, схемы), выведенные из вторичной ритмической композиции тоже довольно условны. Поэтому в анализе важно указывать сам факт того, что песня в исполнительском варианте имеет композиционные структурные расширения (вставки, распевы), и анализ сделан исходя из выявления условной вторичной ритмической композиции. Как уже говорилось, анализ становится формой и способом обоснованной трактовки структуры песни.

Третья часть «3.Ритмика и СМРФ» направлена на выявление специфики СМРФ и способам анализа этой структуры в связи с анализом ритмической формы

В разделе «**Проблемы методологии анализа СМРФ**» мы определили, что СМРФ, как структура песни, состоит из двух частей: стиха и ритма. Поэтому анализ неизбежно приводит к рассмотрению какой-либо из них. В большей степени это ритм. Собственно для СМРФ как для структуры песни пока нет специфичных параметров анализа. В гнесинской системе предлагается анализ периода СМРФ, который может иметь один из трёх видов: це-зурированный, равномерно сегментированный, неравномерно сегментированный. По нашему мнению эти свойства относятся не к напеву и ритму, а к стиху, притом к «чистому», не

поющемуся, а произносимому устно. Для песенного стиха обязательно характерен ритм, а значит и метр. Метрическая система приводит к появлению тактов, и сегментация становится ненужной. И выходит, что собственно у СМРФ нет основания для анализа.

В то же время, надо признать, что СМРФ является наглядной формой взаимодействия стиха и ритма. Специфика её заключается в том, что именно СМРФ даёт универсальную форму инварианта ритма и инварианта стиха. Выведение её означает раскрытие инварианта песни, который должен существовать в сознании фольклорных исполнителей, и помогает им ориентироваться в любых возможных варьированиях как текста поэтического, так и ритмики с напевом.

Ритмическая композиция имеет такие параметры анализа, как выведение формулы ритмического периода, метрического периода, ритмической композиции. Нужны некие осмысления выведенных формул, чтобы свести их некую общую систему. Пока такой системы нет, остаются лишь внешние, статистические параметры формул.

В разделе **«Параметры анализа стиха, ритмики, метрики, СМРФ»** мы перечислили простые параметры анализа для каждой структуры: стих, ритмическая композиция, СМРФ, метрическая композиция, композиционная единица. Все эти параметры имеют скорее статистическое значение. У всех на первом месте стоит выведение схемы или формулы. Это само по себе уже является формой анализа, выявление модели, а значит смысла данной структуры. Дальнейший анализ является лишь статистическим перечислением свойств этой формулы.

В СМРФ также важно выделить сначала ритмическую схему, инвариант. По нему надо вывести чистый стих. Выявление формулы ритма для стиха даёт нам схему ритмического и стихового инварианта песни в целом. Если вывести инвариант схемы ритма в соответствии с инвариантом стиха, где надо выявить и убрать все отклонения или расширения, то получится предлагаемый инвариант песни, выраженный в СМРФ. Какую бы форму ритмики он не имел, надо понимать её как основу для ритмического выражения стиха. Затем можно выводить простые статистические параметры этой формулы по количеству инвариантов, сложности формулы, количеству ритмических единиц, и др.

Раздел **«Виды ритмики и СМРФ»** даёт нам главный вывод о том, что пока у нас нет продолжения, выводов из всех схем. Они остаются формальными результатами, которые сами по себе воспринимаются как выводы более низкого уровня. Далее их надо объединять в какую-то систему, чтобы получить более сложное представление о песне. Нужна какая-то система, упрощающая восприятие. Если есть полный анализ или разбор, дающий «голые» схемы, то надо иметь и формы обобщения этих схем в более высокие и осмысленные выводы. Вообще нужна не простота или сложность, а нужна адекватность, смысл, реальная возможность.

Все сделанные в этой работе выводы направлены на практическое применение анализа народных песен средствами структурно-типологического подхода. Нашей задачей являлось сделать результаты анализа более простыми, понятными, чтобы их можно было применять для дальнейших сопоставлений, комбинаций разных структур. Конечной целью, как уже говорилось, является попытка использовать методологию структурно-типологического анализа для создания сколько-нибудь целостного представления об общих и отличительных особенностях какой-либо локальной традиции. Такая цель поставлена в нашей науке уже довольно давно (с 19 века), но до сих пор мы имеем лишь некоторые намёки или попытки выявить общие подходы к её достижению.

Содержание

Введение. Проблемы анализа разных песенных структур.....	3
1. Ритмика и метрика народной песни.....	4
Проблемы ритмического периода и разделов ритмической формы.....	4
Метрика в музыке и в стихе.....	7
Метрика и проблемы тактировки, музыкальный стих.....	10
Метрические доли, ритм и слоговое время.....	11
Метрический период.....	14
Обозначения разделов формы в СМРФ.....	16
2. Ритмика и стихосложение.....	17
Общие подходы к выявлению формулы стиха.....	17
Структурное расширение стиха.....	18
Вторичная ритмическая композиция.....	20
3. Ритмика и СМРФ.....	23
Проблемы методологии анализа СМРФ.....	23
Параметры анализа стиха, ритмики, метрики, СМРФ.....	25
Виды ритмики и СМРФ.....	25
Заключение.....	26

Котеля Валентин Анатольевич

**Вопросы методологии
структурно-типологического анализа
народных песен:
композиция, метрика, стих**

**Методология научных исследований
традиционной культуры и фольклора**

Научная и общая редакция, компьютерный набор и вёрстка макета – В.А. Котеля

Подготовлено к печати 14 марта 2017 года

Государственное бюджетное учреждение культуры
«Белгородский государственный центр народного творчества»
308006, г. Белгород, ул. Широкая, 1. E-mail: bgcnt@rambler.ru , bgcnt@mail.ru , bgcnt.ru