

Белгородский государственный центр народного творчества
Центр исследования традиционной культуры

В.А. Котеля

Теория песенного фольклора

Учебно-методические материалы для выездных курсов повышения
квалификации работников культуры в п.Борисовка, 20 февраля 2007 г.

Белгород 2007

Котеля В.А. Теория песенного фольклора. – Учебно-методические материалы для выездных курсов повышения квалификации работников культуры в п.Борисовка, 20 февраля 2007 г. – Белгород: Издание БГЦНТ. – 2007. – 28 стр.

В сборнике содержатся учебно-методические материалы для лекционного занятия в рамках работы курсов повышения квалификации работников культуры, проведенных в п.Борисовка в феврале 2007 года. Курсы организованы и проведены Государственными курсами повышения квалификации работников культуры.

В предлагаемых учебно-методических материалах мы рассматриваем вопросы теории песенного фольклора, типологии культур, теория фольклоризма, теория онтогенеза и филогенеза в развитии народной культуры. Большое внимание уделяется путям исследования традиционной песенной культуры, рассмотрению развития жанров, стилевых черт традиции, развитию форм и способов фольклорного пения.

Материалы сборника можно применять как для самостоятельного изучения, так и в качестве методического пособия для проведения семинаров, практикумов, учебных курсов по теории и практике собирательской и исследовательской работы студентов учебных заведений культуры, фольклористов, методистов по фольклору.

**Печатается в соответствии с решением
редакционно-издательского совета БГЦНТ**

Содержание

1. Два типа культур	4
2. Народное творчество	4
3. Народная музыка	4
4. Система народной культуры нации	5
5. Этномузыкология	5
6. Фольклор и фольклоризм	6
7. Онтогенез и филогенез в фольклорных традициях	10
8. Понятие песни	10
9. Типы песен	13
10. Возникновение жанров	13
11. Способы пения: интонирование и звукоидеал	14
12. Вариативность фольклора	15
13. Развитие жанровой системы: автономность, синкретизм, функциональность	15
14. Формульность напевов	17
15. Необрядовые жанры	20
16. Фольклорный комплекс	21
17. Стилиевые черты традиции	22
18. Структурная типология	24

1. Два типа культур

Культура разделяется на два типа: 1) традиционная – доиндустриальная, бесписьменная, распространяется устно, регулируется традициями, обычаями, обрядами; 2) современного типа, индустриальная, имеет распространенную письменность, регулируется государственными законами, нормами, инструкциями...

Фольклор – «духовная» часть традиционной культуры, включает в себя сферу сознания людей: мысли, чувства, мироотношение, верования; знания, умения, навыки. Фольклор разделяется на жанровые направления или виды: обрядовый, песенный, инструментальный, танцевальный, изобразительный... Образцы фольклора – песни, обряды, танцы, наигрыши, сказки, поговорки – представляют собой тексты, которые могут быть выражены частично в материальной форме – символическое значение предметов, инструментов, атрибутов обряда, одежды, украшений...

2. Народное творчество

Народное творчество – часть традиционной культуры, которая содержит в себе художественную творческую деятельность, то есть формы народного искусства. Это создание украшений, изделий декоративно-прикладного народного художественного творчества, сюда же относят лучшие образцы фольклора в исполнении талантливых мастеров или профессионалов, например, сказителей, гуляров, пастушеские наигрыши как часть профессионального мастерства пастухов и т.д. В традиционной песенной культуре есть, как ее составная часть, традиционное песенное искусство.

3. Народная музыка

Народная музыка – часть традиционной культуры (фольклора). «Народная музыка (музыкальный фольклор) – вокальное (преимущественно песенное), инструментальное и вокально-инструментальное коллективное творчество народа; бытует, как правило, в неписьменной форме и передается благодаря исполнительским традициям... Музыкальные традиции разных общественных формаций исключительно устойчивы, живучи. В каждую историческую эпоху существуют более или менее древние и трансфор-

мированные произведения, а также заново создаваемые на их основе. В совокупности они образуют так называемый традиционный музыкальный фольклор... Основные виды музыкального народного творчества – песни, эпические сказания (русские былины, якутские олонхо), танцевальные мелодии, плясовые припевки (например, русские частушки), инструментальные пьесы и наигрыши (сигналы, танцы)»¹.

4. Система народной культуры нации

Народная музыкальная культура каждой нации (народа) состоит из системы музыкально-фольклорных диалектов и образует при этом музыкально-стилевое целое. В то же время, национальный музыкальный фольклор объединяется, в процессе развития, с другими культурами в более крупные фольклорно-этнографические общности. Например, в Европе: скандинавская, балтская, карпатская, балканская, средиземноморская, и др.

5. Этномузыкология

Раньше разделяли две научные дисциплины, изучающие народную музыку по их функциям: музыкальная этнография занималась фиксированием народной музыки, а музыкальная фольклористика (этномузыковедение) – исследованием ее. Сейчас существует единая наука **этномузыкология**, которая и фиксирует и исследует музыкальный фольклор. Точно так же и вместо этнографии и фольклористики теперь принята единая наука этнология, включающая в себя функции как описания (этнография), так и исследования этносов (фольклористика).

По мнению И.И. Земцовского, 1885 год должен быть взят за точку отсчета истории этномузыкознания. Тогда Г. Адлер вычленил музыкальную этнографию в качестве специальной музыковедческой дисциплины. В том же году вышла крупная работа английского исследователя А. Эллиса «Музыкальные звукоряды разных наций», где предложена центная (цент = 1/100 тона) система измерения музыкальных тонов. У истоков музыкальной этнографии в России стояла Евгения Линёва, которая в конце XIX века впервые ис-

¹ Земцовский И.И. Народная музыка. – БСЭ. – Т.17. – М., 1974. – С. 272.

пользовала фонограф для фиксации звучания народных песен. Она же создала первый «профессиональный» фольклорный коллектив на основе народной импровизации. По мнению И.И. Земцовского, эти два основных, «внешне разных, но одинаково великих начинания», имели огромное значение для развития музыкальной этнографии¹.

История науки о музыке устной традиции прошла через следующие этапы: от покорения звука – через покорение формы – к покорению внутреннего смысла, и, наконец, переход к освоению живого феномена в его целостности. Современный фольклоризм тоже пытается охватить и воспроизвести фольклор в его живых формах. У этномузыкологии и фольклоризма в этом отношении одни цели, но разные средства.

6. Фольклор и фольклоризм

Разделение фольклора и фольклоризма – одна из важнейших, основополагающих концепций в современной этномузыкологии. Под фольклоризмом понимают форму вторичного бытования образцов фольклора в условиях современной культуры. Фольклоризм возник вместе с первым же обращением представителей письменной культуры к искусству устной традиции. Поскольку фольклор, как тип культуры, является одновременно и способом ее существования, то каждый образец фольклора, как фольклорный текст, должен рассматриваться только в контексте всех функциональных связей со всеми элементами традиционной культуры. Например, народная песня традиционно не существовала вне обряда, а значит, имеет контекстную связь с условиями проведения обряда. Это соблюдение повода, времени, места ритуала, а также, что немаловажно, вера его участников в необходимость совершения обряда, появляется особое чувственно-эмоциональное настроение их. Важно наличие всех атрибутов обряда и выстраивание всех уровней символических текстов обряда: действий (акциональный уровень), речи (вербальный), пения и разных звуков (акустический), символическое значение атрибутов, вкуса и запаха обрядовой еды, и др. Взаи-

¹ Земцовский И.И. Этномузыкальное знание: столетний путь. – В сб.: Народная музыка: история и типология (Памяти профессора Е.В. Гиппиуса). – Сб. науч. трудов. – Вып. 9. – Л., 1989. – С. 16.

мосвязь всех элементов традиционной культуры в ее функционировании составляет единый «фольклорный процесс» (выражение И.И. Земцовского).

Выделяют три основных условия появления фольклоризма. Это: 1) фиксирование фольклора исследователями; 2) вынесение фольклора на сцену; 3) влияние современного фольклоризма на фольклор и динамику изменения фольклорных традиций.

При фиксировании фольклора исследователь вторгается в «фольклорный процесс» даже будучи просто пассивным наблюдателем. Это влияет на исполнителей – они чувствуют и переживают уже по другому, воспринимают себя в роли «артистов», а фольклористов – в качестве «зрителей». Часто фольклористы просят спеть обрядовые песни вне контекста обряда. Не соблюдается повод, место, время, искажается чувственно-эмоциональный настрой; происходит отрыв от обрядовых действий; отсутствуют атрибуты обряда, некоторые его участники, и т.д. Вне контекста многие образцы фольклора теряют некоторые свои существенные черты, как внутреннего содержания, так и внешней формы. Изменения бывают незаметны, но они важны для исследователей и по существу дела.

При вынесении фольклорных произведений на сцену кроме «вырванности» из контекста традиционной культуры происходит еще и разделение сценой людей на исполнителей (артистов) и зрителей. Сцена подразумевает выстраивание концертной программы, соблюдение определенных норм сценической культуры, стилизацию, и т.д. Даже в случае вывода на сцену настоящих народных певцов все эти условия искажают настоящую традицию, превращая фольклор в фольклоризм. В традиционной культуре нет разделения людей на исполнителей и зрителей – там все являются участниками фольклорного процесса, даже если они наблюдают действие со стороны. Люди выросшие в традиционной культуре впитали в себя определенное мировоззрение, верования и суеверия, чувства и эмоциональные отклики, понимание символики; интонации народных песен, тембры, созвучия, и т.д. Поэтому носители традиционной культуры воспринимают фольклорные образцы естественно и «правильно», как часть своей жизни. Городской слушатель вырос в другой культурной среде, поэтому воспринимает фольклор как диковинную экзотику, хотя и не совсем чуждую ему. Срабатывает «генетическая память», вызывающая множество ассоциаций, чувств-

венных и эмоциональных откликов. Но, всё же, городской зритель лучше воспринимает фольклор в обработанном виде – как фольклоризм.

Фольклорные традиции эволюционируют и изменяются, развиваются и дополняются вместе с изменением условий жизни. Появляются новые формы фольклора, которые развивают и обогащают старые, уходящие. Но со временем развивается и профессиональное искусство, которое влияет на фольклор. Художественное самодеятельное творчество, используя образцы фольклора, перерабатывает их с учетом требований профессионального сценического искусства. Привнесение организованности в процесс творчества, вмешательство извне, – это уже не фольклор, а «народное искусство», в смысле не традиционное, а современное¹. По мнению И.И. Земцовского, воздействие фольклора на фольклоризм всегда положительно, а вот влияние фольклоризма на фольклор может быть и положительным и отрицательным.

Современной публике интереснее смотреть интерпретацию фольклора (фольклоризм), чем сам фольклор. Новые формы и требования сценического, профессионального искусства во многом гораздо более развиты, чем фольклор. Фольклор оказывается функционально ограниченным, что свойственно вообще старой традиции². Получается, что ценность фольклора очевидна и безусловна, но она заключается в том, что его элементы используются в качестве «строительных материалов» для современного искусства и культуры. В сколько-нибудь полном, изначально чистом виде фольклор использовать невозможно. Фольклоризм – образ фольклора в сознании современной культуры, современных людей. Настоящего же фольклора, оказывается, не видел никто. По мнению Земцовского, «вообще фольклор явился науке в форме... фольклоризма»³, а подлинный фольклор – буквально открытие рубежа XIX – XX веков.

¹ См.: Земцовский И.И. Социалистическая культура и фольклор. – В сб.: Народная музыка СССР и современность. – Л., 1982. – С. 18.

² См.: Земцовский И.И. О современном фольклоризме. – В сб.: Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм): Сб. науч. трудов, ЛГИТМиК, сост. и отв. ред. И.И. Земцовский. – Л., 1984. – С. 7.

³ Земцовский И.И. О современном фольклоризме. – В сб.: Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм): Сб. науч. трудов, ЛГИТМиК, сост. и отв. ред. И.И. Земцовский. – Л., 1984. – С. 11.

Фольклоризм преследует разные цели и их осознание важно для определения его феноменологической сущности. Как культурологический феномен фольклоризм предполагает сохранение самого фольклора. Как социально-психологический феномен, включает самореализацию исполнителей, приобщение их к народным традициям, что дает не только артистическое, но и этническое самоутверждение. Как эстетический феномен фольклоризм выступает в процессе становления национального искусства вообще, включая и «серьезные» жанры и эстраду. Как социологический феномен фольклоризм определяет новый досуг членов общества, поскольку затрагивает важнейшую бытовую сферу коллективного музицирования¹.

Феномен замещения фольклора фольклоризмом в современной культуре вовсе не означает, что с историческим угасанием фольклорных традиций бесследно исчезнет и сам фольклор. Он еще долго будет оставаться культурным наследием, удовлетворяющим современной эстетической потребности, но будет усваиваться не традиционно (устной передачей), а посредством современных носителей информации – книг, аудио- и видеозаписей; через исполнение его самодельными и профессиональными музыкантами, специализированное обучение, и т.д. Современные средства художественной коммуникации преодолевают былую замкнутость фольклора в строго определенных регионах и времени исполнения. Различные виды фиксации и передачи информации самим своим появлением повлиявшие на угасание непосредственной жизни фольклора, в то же время способствовали его второму рождению в рамках современной культуры.

Фольклорные традиции не являются стабильными, вечными. Они изменяются, нарождаются и уходят вместе с изменением форм жизнедеятельности. На основе старых, уходящих традиций появляются новые.

¹ См.: Земцовский И.И. О современном фольклоризме. – В сб.: Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм): Сб. науч. трудов, ЛГИТМиК, сост. и отв. ред. И.И. Земцовский. – Л., 1984. – С. 5.

7. Онтогенез и филогенез в фольклорных традициях

В песенной традиции хранится информация о разных этапах ее развития (онтогенетическая) и о связи ее с предыдущими традициями, на основе которых она сформировалась (филогенетическая). Такая информация заложена в самом звучании песни, содержащем живую интонацию, сам процесс интонирования, что ценно для научного исследования. «Живая песня информативнее нотной записи фольклора, информативнее любых схем и реконструкций, ибо она несет в себе не только прелесть непосредственного художественного высказывания, окрашенного в неповторимый тембровый колорит данного национального стиля исполнения, но содержит в себе и путь, по которому она прошла к известному нам итогу»¹.

Умирание и зарождение новых традиций – это живой, естественный процесс. Но уходящие формы фольклора фиксируются в современной культуре (аудиозаписи и др.) и в таком виде они будут существовать еще долгое время, являясь объектом исследования и средством для создания новых художественных форм. «И хотя, казалось, что фольклор уходит (чтоб не сказать проходит), фольклористика (и в том числе музыкальная) еще только идет (чтоб не сказать приходит)» – заключает И.И. Земцовский².

8. Понятие песни

Теперь рассмотрим понятие песни и пути ее зарождения и развития. «Песня» как научный термин – вид (или род) вокальной музыки, музыкально-поэтический жанр искусства, который в музыковедении относят к «первичным жанрам». Песня – порождение фольклора, но даже обрядовая песня не является первичной формой фольклора, не стоит у истоков фольклора. Фольклору некоторых этносов – кочевых, земледельческих – так и не удалось пройти исторический путь к «песне». Песня стала складываться в эпоху позднетрадиционного, в основном городского, фольклора, а оконча-

¹ Земцовский И.И. Социалистическая культура и фольклор. – В сб.: Народная музыка СССР и современность. – Л., 1982. – С. 29.

² Земцовский И.И. Этномузыковедение: столетний путь. – В сб.: Народная музыка: история и типология (Памяти профессора Е.В. Гиппиуса). – Сб. науч. трудов. – Вып. 9. – Л., 1989. – С. 14.

тельно осуществилась вне собственно фольклорных рамок, на уровне профессиональной письменной культуры¹.

Народ разделяет «песни» и «не-песни». У многих этносов термин «песня» отсутствует. Так же разделяют понятие «пение» и «не-пение». Древние термины «петь» и «говорить» не дифференцируются. Расширенное значение современного термина «петь» означает петь, плясать, играть; или петь, играть, звать, кричать, просить, тосковать, выкрикивать, говорить, выкрикивать заклинания. «Пение» - условный термин для разных жанров. Обрядовые песни, например, не называют песнями, а если и называют, то их не «поют». Колядные песни «кричат», «гукают»; лирические «играют», «стыгивают»; былины «сказывают», «говорят». «Поют», «кантарят» только церковный репертуар, так как он не содержит песен. Значит, исполнение обрядовых и других фольклорных песен – не пение, а «действие иного рода»².

В настоящей песне должен быть закрепленный напев и поэтический текст. Но такая песня, по мнению И.И. Земцовского, не является высшим типом развития песенности. На каждом историческом этапе свой тип «песни» является прогрессивным, поскольку удовлетворяет потребностям общества. Квазипесня была полноценной песней для соответствующего ей общества, эпохи, культуры. Квазипесня – условный термин для обозначения ранних песенных форм с точки зрения более поздних, развитых культур.

Существовал довольно большой период бестекстового «песенного», а точнее «вокального» фольклора. Бессловесное пение есть до сих пор на Кавказе у абхазов, грузин, на Волге у чувашей, удмуртов, в Европе у литовцев (сутартинес). По выводам некоторых исследователей, мелодия с фиксированными звуками предшествует песне. В основе древних «песен» могло лежать единственное слово звуковой речи, которой, по сути, еще и не было. Это слово, возможно, было и названием племени, тотемом³. У народов Сиби-

¹ См.: Земцовский И.И. Песня как исторический феномен. – В сб.: Народная песня. Проблемы изучения. Вып. 6 / Ред. В. Е. Гусев, И.И. Земцовский, И.В. Мациевский. – Л. (ЛГИТМиК), 1983. – С. 6.

² Земцовский И.И. Песня как исторический феномен. – В сб.: Народная песня. Проблемы изучения. Вып. 6 / Ред. В.Е. Гусев, И.И. Земцовский, И.В. Мациевский. – Л. (ЛГИТМиК), 1983. – С. 16.

³ См.: Марр Н.Я. Избранные статьи. Т.2. – Л., 1936.

ри и Дальнего востока есть личные песни – собственносочиненные и дарственные. Это же и у североамериканских индейцев. По данным М. Шнейдера, существование человека считалось узаконенным, когда прозвучала его «персональная песня»¹. Своя мелодия есть у чукчей, эскимосов, где слова меняются, как и мелодия, по настроению². Песни кольских саамов – оленеводов-кочевников – могут состоять из одного слова. Обычно это имя любимого человека или оленя. Это слово не варьируется, но бесконечный повтор его создает цельный образ с помощью интонации, эмоциональной нагрузки, чувственного отношения. Варьируется же музыкальная попевка. Поют наедине с собой, что напоминает выраженную внутреннюю речь. При этом произносят и дескриптивные звуковые комплексы, то есть такие наборы звуков, которых нет в речи, и которые поддерживают пение. Песни эти не бессмысленны. Они понятны авторам, их родным и знакомым, которые знают все о жизни исполнителя³.

«У каждого есть своя песня, которая совсем не песня: это само состояние пения. Когда кто-то поет, он всегда на своем месте»⁴. Или у Гоголя: «Всю дорогу он был весел необыкновенно, посвистывал, наигрывал губами, приставивши ко рту кулак, как будто играл на трубе, и наконец затянул какую-то песню, до такой степени необыкновенную, что сам Селифан слушал, слушал и потом, покачивая слегка головой, сказал: „Вишь ты, как барин поет!”»⁵. И еще: «...После чего Селифан, помахивая кнутом, затянул песню не песню, но что-то такое длинное, чему и конца не было»⁶.

По гипотезе Г. Вернера, существовали песни трех типов: 1) без слов; 2) со словами, но без их логической связи; 3) со словами:

¹ См.: Schneider M. *Sociologie*.

² Музыкальный фольклор народов Севера и Сибири: Сб. статей. – М., 1966.

³ См.: Сенкевич-Гудкова В.В. Элементы импровизации и традиционности на ранних стадиях развития фольклора. – В кн.: Русский фольклор. Вып. 5. – Л., 1960; Сенкевич-Гудкова В.В. Саамские песни Кольского полуострова. – В кн.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М., 1973.

⁴ Дж. Кейдж. Лекция о Ничто, 1959 г. – В кн.: Дроздецкая Н.К. Джон Кейдж: Творческий процесс как экология жизни. – М., 1993. – с. 109.

⁵ Гоголь Н.В. Мертвые души. Поэма. / Предисл. И. Золотусского. – М., 1993. – С. 127.

⁶ Гоголь Н.В. Мертвые души. Поэма. / Предисл. И. Золотусского. – М., 1993. – С. 46.

логоидные, то есть кажущиеся логическими, и элементарно-логические, где выражается одна мысль, например, тоска по пище.

9. Типы песен

По способу пения (по «вокализационным принципам») тоже выделяют три типа песен: 1) где отсутствует отчетливая высота звука, и оперируют лишь голосовыми темброрегистрами; 2) где высота звуков отчетлива, но она постоянно соскальзывает (глиссандирует), изменяется – в жанрах связанных с речевой артикуляцией, в зовах; 3) где есть наличие нескольких ступеней, но их высота изменяется при повторении (это подвижно-ступеневое, выстононестабильное пение). Эти три признака могут выступать в различных сочетаниях¹. Есть песни, основанные на одном звуке (скандирование, например, в колядках), на двух, трех и более звуках². Мелодическая структура, как и поэтический текст, прошла большой путь развития.

Независимость мелодии и текста в процессе эволюции песни признана многими исследователями. Такая незакрепленность свойственна как древнейшим, так и более поздним фольклорным песням.

10. Возникновение жанров

Во время становления и развития музыкального интонирования был домелодический и значит допесенный вид искусства. Возникновение напевов-формул исторически предшествует развитию жанровой системы – до этого был дожанровый период музыкального фольклора. По мнению И.И. Земцовского, путь развития песни проходил от импровизации к появлению напевов-формул, а от них – к возникновению системы жанров³.

¹ См.: Алексеев Э.В. Особенности звуковысотной организации раннефольклорного пения. – В сб.: Звуковысотное строение народных мелодий: (принципы анализа). – М., 1991. – С. 21.

² См.: Щуров В.М. Ладовые свойства русской народной песни. – В сб.: Звуковысотное строение народных мелодий: (принципы анализа). – М., 1991. – С. 120.

³ См.: Земцовский И.И. Песня как исторический феномен. – В сб.: Народная песня. Проблемы изучения. Вып. 6 / Ред. В.Е. Гусев, И.И. Земцовский, И.В. Мациевский. – Л. (ЛГИТМиК), 1983. – С. 15 – 18.

Возникновение жанровой системы связывают с развитием функциональности пения. Соотношение материала и функции делает жанры. Если материал – пение и функция песенная, то налицо лирические жанры. Если же материал – пение, а функция речевая: в магических закличках, в обрядах, в играх, и др., то возникает такая музыкальная формула (форма напева), которая не осознается людьми в качестве самостоятельной, но воспринимается как часть обряда, игры. Такая форма музыкально не свободна. Пение становится неким языком, на котором народ может сообщать и собственно пение, и заклинание, и игру, и сказывание, подобно системе речевых жанров.

11. Способы пения: интонирование и звукоидеал

Есть множество способов пения, в том числе и очень необычных для нас. То, что нам может показаться не пением, окажется единственно верным эталоном пения для носителей данной традиции. «Обычным голосом – так может каждая собака лаять» – говорят исполнители¹.

Особенности интонирования и тембра в пении олицетворяют звукоидеал каждой этнической культуры, служат стиле- и формообразующим фактором. А внутри данной этнической культуры тембр служит жанрово-дифференцирующим признаком. Так, песни ритуальные, эпические и лирические исполняются часто в разных тембральных манерах. Тембр является средством водораздела между музыкой и немусыкой: например, подчеркнуто неестественная тембровая окраска отделяет музыку от будничной речи, а на ранних стадиях существования народной музыки служила подчас «намеренному сокрытию тембра человеческого голоса» (Б.В. Асафьев), то есть своеобразной маскировкой, в чем-то сродни ритуальным маскам. В древних видах фольклора тембровая интонация сочетала в себе признаки «музыки» и «немусыки». Отсюда и особое отношение к чистоте музыкальной интонации: чистый музыкальный тон и немусыкальный шум (специфическая «хриплость», и др.) неразрывно сочетаются в одном тембре. Например, хриплый, низкий тембр

¹ Земцовский И.И. Песня как исторический феномен. – В сб.: Народная песня. Проблемы изучения. Вып. 6 / Ред. В.Е. Гусев, И.И. Земцовский, И.В. Мациевский. – Л. (ЛГИТМиК), 1983. – С. 17.

голоса в Тибете; звук, имитирующий повозку, в Монголии, и др. Ненотируемые тембры: булькающие, вибрирующие горловые звуки в арабском пении; фальцетные призвуки у якут; разговорное пение (Sprechstimme) и тоновые языки типа вьетнамского. Интонационно-тембровая модель пения, отражающая звукоидеал каждой этнической культуры, определяет особенности того или иного музыкального интонирования. Так, аварское женское пение – горловое в высоком регистре – напоминает звучание зурны, в Монголии встречается голосовая имитация флейты, в курских песнях голосом имитируют звучание кугикл, а одновременное пение и игра на них похожи на звуки кудахтанья курицы.

Как видно, понятия песни и пения на ранних этапах имели несколько иные формы и значения, чем сейчас. При изучении их сущности нельзя отделять их друг от друга. И.И. Земцовский указывает на опасность в музыковедении как «песнецентризма», так и «пенияцентризма».

12.Вариативность фольклора

Жизнь песни – в ее исполнении, а каждое исполнение – это вариант ее. Каждый новый вариант «отрицает» предыдущий и сам отрицается следующим. Народная песня – это сумма ее вариантов, из которых этномузыкологи выводят условный инвариант, то есть некую усредненную основу, где сохраняются все основные ладовые, мелодические, фактурные элементы. Зафиксированная песня – это лишь один из вариантов ее, подобно засушенному цветку в гербарии. В живом исполнении, во множестве повторов через «умирание» и «возрождение» новых вариантов происходит изменение песни. Так в недрах самого фольклора возникает и частично реализуется переход от одного типа культуры к другому.

13.Развитие жанровой системы: автономность, синкретизм, функциональность

Песенные жанры возникли в связи с появлением системы социальных функций песен, которая в свою очередь обусловлена возникновением системы социально-бытовых потребностей общества. В дожанровом периоде существовал только один жанр – «пение» вообще. Не было другого жанра, который контрастировал бы пер-

вому. Это, по И.И. Земцовскому, изначальная одножанровость или период «общего котла», период недифференцированной функциональности. Изначально существовала единая, «глобальная» синкретическая функция – отсюда и синкретизм искусства. Синкретизм понимается как слитность, нерасчлененность частей единого целого на начальном этапе развития, в зачаточном состоянии. Возникновение хотя бы двух контрастирующих жанров – это уже система. Ей должна предшествовать система функций – осмысление разности контрастных функций. С развитием потребностей общества развивается и система песенных функций, что ведет к развитию системы жанров. У одной функции могут быть несколько уровней или граней – любая практическая функция еще и эстетическая, и психологическая, и этическая, и социальная. В формировании жанра может проявляться лишь одна сторона функции, которая и является ведущей. Позже, с развитием, ведущей может стать другая грань или несколько. Бывает разное соотношение долговечности функции и жанра – функция может уже отжить, исчезнуть, а жанр еще живет. И наоборот, функция еще существует, а жанр уже устарел в связи с изменением форм жизни. Тогда появляется новый жанр, а старый исчезает. Жанровая система – следствие все более дифференцирующейся функциональной системы¹.

Музыкальные и поэтические жанры развивались неравномерно. Слова и музыка в фольклоре автономны, отсюда невозможность свести в единую классификацию музыкальные и поэтические жанры. По закону развития песенного фольклора (И.И. Земцовский) музыкальных жанров всегда меньше чем поэтических, так как они либо крупнее, либо «обслуживают» несколько поэтических. Некоторые жанры народной песенной поэзии в музыке не существуют, им соответствуют несколько самостоятельных музыкальных жанров. Например, историческим песням (поэтический жанр) в музыке соответствуют лирические, солдатские, былинные². Музыкальные жанры выделяют по функциональности (в обрядах или самостоя-

¹ См.: Земцовский И.И. Жанр, функция, система // Советская музыка. – 1971. - №1. – С. 24 – 32.

² См.: Земцовский И.И. О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистско-ленинской методологии. – В сб.: Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 1. – М., 1972. – С. 193.

тельно) или по способу исполнения (пляска, хоровод...), а поэтические жанры связаны с содержанием поэтического текста.

14. Формульность напевов

При множестве социально-бытовых функций, «Разные функции могут выполняться совершенно одинаково»¹. Отсюда предположение, что когда-то один напев-формула обслуживал все музыкальные жанры. Известны примеры, когда на один напев-формулу ложились песни всех жанров, в том числе и семейных и календарных (аграрных) обрядов. Здесь нет еще жанров в привычном смысле слова. «Чем лучше сохранилась народно-песенная традиция, тем меньше в ней разных музыкальных формул и тем больше жанров охвачены формульностью»². Неформульные жанры привнесены, либо новообразованы.

Музыка, предполагает И.И. Земцовский, начинается там, где появляется формульность даже на самом элементарном уровне. Формульность возникает в результате координации музыки с немusical функциональностью – в обряде, с движением, со словом – а не из саморазвития музыки. С развитием функциональности и жанровой системы развивались и формулы. До этого многие жанры соединялись в одной системе, от которой они позже «отпочковались»³. Напевы-формулы обычно долговечнее ритуальных функций и могут попасть в жанры иной функциональности. Древние формы сохраняются в более поздних песнях. Поэтический текст оказывается дифференцирующим, а мелодия – типизирующим элементом. Согласно гипотезе И.И. Земцовского, формульность, поскольку она исторически сложилась, свидетельствует о том, что одновременно сложилась и система жанров. Формульность – показатель системности фольклора в целом⁴.

¹ Пропп В.Я. Морфология сказки. – М., 1969. – С. 71.

² Земцовский И.И. Жанр, функция, система // Советская музыка. – 1971. – №1. – С. 31.

³ См.: Земцовский И.И. О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистско-ленинской методологии. – В сб.: Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 1. – М., 1972. – С. 193.

⁴ См.: Земцовский И.И. О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистско-ленинской методологии. – В сб.: Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 1. – М., 1972. – С. 185 – 186.

Предположительно, принципиальные различия формул, их типологии и типологические группировки, связаны, прежде всего, не со спецификой отдельных жанров (она была когда-то минимальной), и даже не со спецификой отдельных этнических групп. Эти отличия связаны со спецификой разных исторических этапов становления исследуемого народного музыкального языка вообще. Музыкальная формульность каждого исторического периода (или исторического цикла) – показатель уровня музыкального мышления этого периода в целом¹.

Интересны пути трансформации песенных жанров. Из одного «пражанра» («общего котла») выделилось несколько контрастирующих жанров по их функциональности. В это время тесная связь с обрядами и есть выражение социальных функций песен. Среди особых жанров известны такие, как песни при татуировании, танцы при полнолунии – у народов Африки; прощальное предсмертное пение и пение во сне у якут. Все это свидетельствует об условности любой групповой дифференциации народной музыки. В то же время, И.И. Земцовский выделяет в отдельную группу древнейшие песни – так называемые личные и военные (племенные). К древнейшим народным песенным жанрам относятся и песенные вставки в сказках и других прозаических рассказах (так называемые *cantefable*), а так же песенные эпизоды больших эпических сказаний, например, якутское олонхо.

Позже возникли две основные группы песенных жанров – по разделению всех обрядов – календарные (трудовые) и семейные (жизненного цикла), которые на ранних этапах еще переплетались друг с другом. Целенаправленность обрядовых песен, являющихся музыкальными символами соответствующих им обрядов, вне которых они никогда не исполнялись, обусловила устойчивость их музыкальной структуры. Это формульные напевы – короткие, часто узкообъемные и ангемитонные (бесполутоновые) мелодии, каждая из которых сочеталась с большим количеством поэтических текстов аналогичной функции и календарной приуроченности. В каждой локальной традиции употреблялся ограниченный набор стереотип-

¹ См.: Земцовский И.И. О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистско-ленинской методологии. – В сб.: Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 1. – М., 1972. – С. 186.

ных ритмических и ладовых оборотов-«формул», особенно в рефренах, исполняемых обычно хором¹.

Свадебные мелодии, как и календарные, тоже «формульны». Например, в белорусском свадебном обряде возможно исполнение до 130 разных текстов на одну мелодию. Наиболее архаичные традиции имеют минимум формульных напевов, звучащих на протяжении всей «свадебной игры». Более того, на один напев могли исполняться песни разной целевой установки. Даже повествовательные мелодии не отличались от заклинательных по манере интонирования и другим параметрам². Кроме полетекстовых напевов есть еще и поленапевность, когда один и тот же текст координируется с разными напевами. Это свойство песен более поздних жанров, где поэтический текст уже откристаллизовался и получил распространение в разных регионах. Распространение текста происходит автономно, вне закрепленности с напевами – один и тот же текст может накладываться на разные напевы и создавать песни разных жанров. Пути формирования напевов и текстов неодинаковы. Если для ранних этапов фольклора характерна полетекстовость, то для поздних – поленапевность.

На ранних этапах существовала общность ладово-интонационной стороны музыкального языка свадебных и календарных песен, совпадение их строфических и слогоритмических формул. Предположительно, что свадебный обряд, как более древний, сформировался на основе музыкального комплекса календарных обрядов, отличаясь от них только поэтическим текстом³. По свидетельству из Псковщины середины XVIII века, «При начатии свадеб, влезая на высокие места, пели в недавних годах песни, призывая на помощь Ладу, Лелю, Полелю и прочих»⁴. Этот призыв по-

¹ См.: Земцовский И.И. Народная музыка. – Музыкальная энциклопедия. Т. 3. – М., 1976. – С. 893 – 895.

² См.: Грубер М.И. История музыкальной культуры. Т. 1, ч. 1. – М. – Л., 1941. – С.36.

³ См.: Земцовский И.И. К проблеме взаимосвязи календарной и свадебной обрядности славян. – В сб.: Фольклор и этнография: обряды и обрядовый фольклор. – Л., 1974. – С. 147 – 154.

⁴ Иродионов П. Исторические, географические и политические известия до города Торопца и его округа касающихся. Собраны из российских летописей и достоверных свидетельств. – СПб., 1778. – С. 10 – 11.

кровителей свадеб подобен призывам весны. Гуканья тоже характерны для обоих этих обрядов. Аграрная и семейная обрядность связана темой брака, в аграрных обрядах она направлена на возрождение природы¹. По данным исследований Л.Н. Виноградовой, брачная символика и прямое совпадение текстов в свадебных, колядных (календарных), балладных, хороводных, лирических песнях наблюдается в Белоруссии, Польше, реже на Украине².

Как видно, на разных этапах развития песенного фольклора, схожесть структурная (поэтического и музыкального текстов) связана со схожестью функциональной, сходством самих обрядов, содержащих эти песни. Общее в них – смысл, значение, символика, действия. Но в дальнейшем развитии этих двух жанровых групп (календарных и семейных обрядов) привело к различиям в структуре, как самих обрядов, так и обслуживающих их песен. Изменение функции приводит к изменению структуры песен и обрядов, хотя изначальное единство символики, структуры остается и оно заметно.

15. Необрядовые жанры

В эпоху угасания традиционной культуры стали появляться необрядовые песенные жанры в связи с тем, что обряды стали терять свое значение, а потребности жизни привели к возникновению новых – уже не обрядовых, а развлекательных форм. Появились песни плясовые, хороводные, лирические (городские романсы, баллады...), шуточные, частушки и др. Их выделяют в отдельную группу жанров – необрядовых, что выдает их позднее происхождение, ведь почти весь традиционный фольклор связан с обрядами, с их магической функцией. Возникновение чисто развлекательных жанров – знак заката традиционной культуры или культуры ритуального типа.

Новые жанры развивались на основе старых, поэтому во многие хороводные, плясовые, лирические, шуточные песни сюжеты, темы, мотивы из обрядовых песен – календарных и семейных. Ли-

¹ См.: Чичеров В.И. Зимний период русского народного земледельческого календаря 16 – 19 вв. Труды ин-та этнографии. Нов. сер., т. 40. – М., 1957.

² См.: Виноградова Л.Н. Зимняя календарная поэзия Западных и Восточных славян. Генезис и типология колядования. – М., 1982. – С. 52.

рические песни, по мнению З.В. Эвальд, есть результат эволюции обрядовых¹. И.И. Земцовский говорит о сближении жанров в позднем фольклоре, их характерных черт, о всеобщем смешении в рамках лирических песен². Это происходит потому, что возникли иные условия существования фольклора.

Таким образом, развитие жанров идет от всеобщего синкретизма к множеству жанров, которые выделились и развились в соответствии с множеством их социальных функций. Затем угасание, отмирание магических обрядовых функций приводит к исчезновению многих обрядовых песенных жанров и появление на их основе нескольких необрядовых жанров. Все множество тем, сюжетов, направлений уместается в эти несколько жанров, которые имеют уже только развлекательную функцию и различаются по способу и характеру исполнения – хоровод, пляска, лирика... Простой переход от магической функции к развлекательной создал принципиально иную систему жанров и их выразительных средств.

16. Фольклорный комплекс

И.И. Земцовский вводит понятие «фольклорный комплекс», где взаимосвязаны социально-историческая среда, бытовая функция, поэтическое содержание, музыкальная образность, исполнительский стиль, способы бытования фольклора. Фольклорный комплекс – это еще и жанровая система определенного периода или локально-этнической единицы (по аналогии с «этнографическим комплексом»). Например, комплекс ритуальной песенности включает множество жанров – в этом проявляется групповой элемент жанровой системы. Судьбы фольклорных комплексов и жанровых систем могут не совпадать. Влияние других культур нарушает «чистоту» фольклорного комплекса, как и войны, реформы, вторжения... Но это нарушение неизбежно и оно отражается на их жанровой системе. Все, что попадает в жанровую систему, перерабатывается по ее законам. В жанровом комплексе находятся не только реально зву-

¹ См.: Эвальд З.В. О социальном переосмыслении жнивных песен белорусского Полесья // Советская этнография. – 1934. – №5.

² См.: Земцовский И.И. Социалистическая культура и фольклор. – В сб.: Народная музыка СССР и современность. – Л., 1982. – С. 12.

чащие и функционирующие песни, но и те, что перестают звучать, но хранятся в памяти, откуда влияют на фольклорный комплекс¹.

17. Стилиевые черты традиции

Не всегда функция, определяющая жанр, выражает себя в локальной традиции в таких структурах песни, которые объединены едиными стилиевыми закономерностями. Это может быть связано как со спецификой самого жанра, так и с особенностями той или иной региональной традиции. Тогда возникает вопрос о том, является ли данный набор структур случайным или же они как-то объединяются в единое целое. Централизующим компонентом может выступать какой-то общий элемент структуры, например, один из мелодических типов как в закамских хороводных песнях². М.А. Енговатова обнаруживает строгую системную упорядоченность структур жанра хороводных песен даже в песнях поздней, вторичной традиции (закамской). Кроме таких традиций существуют и основные, коренные традиции. И в тех и в других есть межжанровые (ритмические и звуковысотные) структуры или типы. Но в традициях позднего формирования межжанровые структуры менее объединены, чем в коренных традициях. Даже внутри одного жанра они неоднородны.

Кроме жанровых особенностей народные песни имеют еще и стилиевые. Выделяют несколько народнопесенных стилей по географическим зонам: это южнорусский, севернорусский, западнорусский, сибирский и уральский. Стилиевые признаки отражают такие параметры как манера пения, фактура, многоголосие; есть наиболее характерные, распространенные, развитые жанры в каждом стиле. Так, для южнорусского стиля характерен плотный звук в грудном регистре, довольно узкий объём (диапазон). Это связывают с пением на открытом воздухе, в степи, в поле. Для севернорусского стиля характерно мягкое пение, отсюда и широкие распевы,

¹ См.: Земцовский И.И. О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистско-ленинской методологии. – В сб.: Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 1. – М., 1972. – С. 197.

² См.: Енговатова М.А. Звуковысотная организация закамских вёшних хороводных песен (к вопросу о соотношении функции и структуры). – В сб.: Фольклорный текст: функция и структура. Сб. трудов. Вып. 121 / РАМ им. Гнесиных. – М., 1992. – С. 129 – 151.

большой диапазон с использованием головного регистра – все это в связи с пением в избе, где громкий звук не нужен. Для севернорусского стиля характерны свадебные песни, плачи, былины («старинны», «новинны»), а для южнорусского – плясовые, хороводные, лирические. Различаются стили и по говору: для севера характерно «оканье», а для юга – «аканье», «яканье». На западе сохранились календарные песенные жанры. В казачьих песнях (часть южнорусского стиля) больше распространены походные, военные мужские песни, исторические, мужские лирические с сюжетами военными, историческими, походными, героическими. На Урале и в Сибири, в связи с более поздним и неоднородным заселением, смешались черты и жанры как южнорусского, в том числе и казачьего, так и севернорусского стиля.

Стилевые черты накладываются на жанровые и создают сочетания жанрово-стилевых признаков (особенностей) для каждого региона. При этом существуют еще более конкретные особенности местных, узколокальных традиций: каждой области, района, села. Даже на разных улицах в одном селе поют по-своему. Пределом «сужения» традиции является стиль исполнения отдельного фольклорного ансамбля или даже одного певца – это относится к наиболее известным в селе или округе ансамблям и мастерам, наиболее талантливым, музыкально одаренным.

Стилевые особенности региона более обобщенные и широкие, по сравнению с жанровыми особенностями, поскольку включают в себя последние. Любой жанр севернорусского стиля можно отличить от южнорусского по манере пения, фактуре, говору и т.д. Стилевые особенности, в то же время, наиболее глубинные и устойчивые. Узколокальные особенности проявляются сильнее, но они и более изменчивые. Особенности стиля каждого ансамбля или певца проявляются для односельчан еще более явно. Носители традиции хорошо разбираются в тонкостях пения, звуковедения, выразительных приемов и т.д. Но наиболее обобщенные региональные различия от них скрыты, поскольку традиции обычно замкнуты в пространстве. Для современной городской публики и фольклористов – наоборот: региональные различия наиболее заметны, а разобраться в тонкостях узколокальных традиций довольно сложно. Чем уже традиция, тем изменчивее и «поверхностнее» ее характерные черты.

В каждой песне, таким образом, можно проследить наложение стилей (регионального, узколокального, «авторского») и наложение эпох (что сохранилось от предыдущих этапов развития конкретной песни, данного песенного жанра и вообще жанровой системы данной песенной традиции).

18. Структурная типология

Одно из ведущих направлений в современной этномузыкологии – структурно-типологическое, где исследуются закономерности взаимоотношения функции и структуры фольклорного текста. В этом аспекте жанр определяется как типизация структуры под воздействием социальной функциональности и содержания (определение Е.В. Гиппиуса¹). Выявление типологии форм любого жанра позволяет изучать проблему соотношения функции и структуры.

До начала XX века гуманитарные науки, и в их числе фольклористика, были в основном эмпирическими, тонули в огромной массе материала, который описывали и сравнивали произвольно, по внешнему сходству. При этом субъективность оценки и сравнения приводила к тому, что не могли отличить сущностное, типическое от частного и даже случайного. В первое десятилетие XX века Ф.де Соссюр, а вслед за ним и независимо от него и другие лингвисты открыли новый принцип изучения структуры языка. Суть его в том, что в языке есть скрытые, неосознаваемые структурные модели. Глубинный уровень структурных инвариантов назвали «языком», а реализацию их в речи – «речью»². Уровень глубинных структур истолковывают именно как систему знаков, что позволило рассматривать компоненты целого тоже как систему, а не массу независимых сущностей. Из лингвистики эта идея перешла в другие гуманитарные науки и в том числе в фольклористику. Задачей науки стало не эмпирическое описание отдельных реалий культуры, а выявление их скрытых структурных моделей. Без них невозможно систематизировать эмпирически пестрый материал, поскольку число таких

¹ См.: Фольклорный текст: функция и структура. Сб. трудов. Вып. 121 / РАМ им. Гнесиных. – М., 1992. – С.3.

² См.: Ф.де Соссюр. Курс общей лингвистики. – В сб.: Труды по языкознанию. – М., 1977. – С. 31 – 285.

моделей конечно, тогда как количество их интерпретаций может быть бесконечным¹.

Известны два типа художественных культур: «холодные» и «горячие» по терминологии К. Леви-Стросса². В первых, к которым относится и фольклор, происходит повторное воспроизведение уже существующих текстов, клиширование сложившихся структурных универсалий. Это канонические культуры, где творческий акт состоит в следовании стереотипу, а не в преодолении его. Вторые (европейские культуры после Возрождения) ориентированы на создание новых текстов и художественных норм. Различно функционирование этих культур: в первой текст – лишь возбудитель всем известной информации, а во второй он является источником информации³.

Произведения канонической культуры не автоматизируются, поскольку имеют определенные степени свободы в своей реализации для индивидуальных творческих решений. Отсюда принципиальная незафиксированность (или неполная фиксация) текстов, их вариативность, устность как основная форма бытования, предполагающая непрерывную реконструкцию традиции, сотворчество исполнителей. Возникает огромное количество материала внешне очень разнообразного, но имеющего общие структуры, закономерности в виде моделей – структурных инвариантов. Скрытая модель включает в себя не только систему признаков и правила построения текста, но и линейно-организованную структуру, по Ю.М. Лотману – текст-код, который существует в сознании носителей традиции. В тексте-коде каждый знак может представлять в виде парадигмы и тем самым определять пределы возможного варьирования текста⁴.

¹ См.: 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 конференции (ДТК «Руза», 11-16.02.1991). – М., 1991. – С. 49.

² См.: Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М., 1985.

³ См.: Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс. – В сб.: Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973. – С. 16 – 22.

⁴ См.: Лотман Ю.М. Текст в тексте. – В сб.: Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – Вып. 567: Текст в тексте. – Тарту, 1981. – с. 3 – 18. Об этом же: Гиппиус Е.В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий. – В

Выявление структурных инвариантов в фольклоре предполагает описание таких текстов-кодов, чтобы охватить весь объём их трансформационных возможностей.

В настоящее время методика моделирования фольклорных текстов находится еще в процессе создания. Но основные ее положения уже сформулированы. Так, выявление инвариантной модели должно проводиться не по единичному тексту, а по возможно большему количеству его исполнительских версий. Структурные инварианты отдельных текстов не существуют изолированно друг от друга, но образуют совокупности типологически родственных явлений, центры интеграции. Поэтому объектом исследования в фольклоре должен быть корпус текстов единой структуры, а предметом изучения – исторически сложившийся и непрерывно развивающийся стилевой тип.

Поскольку и фольклорные тексты, и лежащие в их основе структурные инварианты являются многоуровневыми системами, то моделирование должно производиться поэтапно на разных уровнях организации и на их пересечениях, и идти от «речевых» компонентов (реальное звучание) к «языковым» (глубинная организация, дающая многообразие возможностей реализации).

Существуют два способа организации структурных единиц текста: организация по линии отбора элементов – парадигматика текста, отражает «языковой» уровень, и организация по линии комбинирования элементов – синтагматика текстов, «речевой» уровень. Исследование текстов приводит к созданию, в результате их анализа, текстовой модели. В описательном виде сначала проводится изучение синтагматики текстов: составных элементов, их связей, порядка следований. После этого уже описывают парадигматические отношения – закономерности в последовательности основных составных элементов. Завершением моделирования является установление парадигматических связей в группе родственных моделей, что получает выражение в том или ином структурном типе – ритмическом, мелодическом.

Ритмические и мелодические типы народных песен существуют в определенной системе, которая находится еще в процессе

выявления. Ритмические и мелодические типы русских народных песен автономны: один ритмический тип соединяется с разными мелодическими, и наоборот. Методика моделирования ритма, через выявление координации ритма стиха и ритма напева, более разработана. Методика моделирования звуковысотной организации народных песен находится пока еще в стадии формирования.

Моделирование звуковысотной организации традиционных песен осуществляется на трех уровнях: ладовом, мелодической композиции, многоголосной фактуры, – их взаимных пересечениях, в согласовании со слоговой музыкально-ритмической формой (СМРФ) и идти от синтагматического («речевого») уровня к парадигматическому («языковому») его основанию. Итог моделирования – выявление интеграционных центров, типов мелодической структуры, которая описывается определенной системой признаков и, прежде всего – параметрами лада и мелодической композиции.

Ритмическая организация народных песен состоит из пересечения ритмов стиха и напева, и является формой их координации. Первый этап моделирования ритмического инварианта песни – выведение слоговых музыкально-ритмических форм (СМРФ). Для этого рассматривается сначала ритм словесного текста (тип стихосложения, формула стиха, строфика), затем ритм напева (тип ритмического периода, его композиции). Их координация на основе типовых формул слогового ритма в виде последовательности (цепочки) этих формул и является синтагматическим срезом ритмической модели песенного текста. Следующий этап моделирования – выявление парадигматических связей в группе родственных СМРФ и выявление их совокупностей – типов инвариантных ритмических структур.

Такова в общем виде система исследования народных песен в структурно-типологическом анализе. Основная задача этого направления исследований – выявление структурных типов народных песен и их связей с функциональностью. Цель – выявить систему в песенном фольклоре, понять пути и направления его развития.

Котеля Валентин Анатольевич

Теория песенного фольклора

Учебно-методические материалы для выездных курсов повышения квалификации работников культуры в п.Борисовка, 20 февраля 2007 г.

Компьютерный набор и верстка – В.А. Котеля.
Подготовлено к печати 19 февраля 2007 года.

ГУК «Белгородский государственный центр народного творчества»

308 006, Белгород, ул. Широкая, 1