

Государственное бюджетное учреждение культуры  
«Белгородский государственный центр народного творчества»

В.А. Котеля

# Ритмика и стихосложение песенного фольклора

Проблемы методологии исследования  
в структурно-типологическом направлении

Белгород, 2016

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

*В представленной работе публикуются результаты методологического переосмысления такого научного направления в исследовании ритмики и стихосложения песенного фольклора, как структурно-типологическое. Рассмотрены некоторые проблемы данного направления (подхода), предложены пути их решения.*

*Сборник является научной работой, и может быть использован в качестве учебно-методического пособия для специалистов по исследованию песенного фольклора.*

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

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

## Введение

Проблема критериев, подходов, параметров анализа народных песен, при ближайшем рассмотрении, не может считаться решённой, и поэтому до сих пор довольно остро стоит перед исследователями. Она остаётся актуальной по целому ряду причин. Прежде всего, её актуальность обусловлена тем фактом, что появляются всё новые и новые принципы и подходы к анализу в связи, например, с поступающими новыми материалами (образцами фольклора), изменениями фольклорных традиций. Кроме того, дополняются и уточняются уже имеющиеся, зарекомендовавшие себя «старые», известные системы анализа.

В нашей работе мы используем, на наш взгляд наиболее развитую систему, принципы и правила которой сформулированы исследователем песенного фольклора из Российской Академии Музыки им. Гнесиных, Бориславой Борисовной Ефименковой, в её книге «Ритмика русских традиционных песен»<sup>1</sup>. Стоит сказать, что автор этих строк ещё застал её при жизни, когда она преподавала, и даже посещал её лекции для студентов-теоретиков в 1994-1995 годах, во время учёбы в РАМ им. Гнесиных на вокально-хоровом факультете по специальности «Народный хор». В то время указанная книга только вышла в свет, и отражала новейшие подходы и критерии в анализе ритмики народных песен, а также и системы народного стихосложения в её координации с ритмикой песен. Конечно, не всё можно было понять и осмыслить сразу. Но теперь, с течением времени, появляется потребность вникнуть более глубоко в эту систему, поскольку перед нами стоит цель провести по возможности полный анализ образцов песенного фольклора Белгородской области, чтобы выявить его основные закономерности, жанровые и стилевые особенности.

Анализ народных песен в направлении структурной типологии является, вероятно, наиболее передовым и разработанным. Однако в практическом применении этого направления, в процессе исследования фольклора определённого региона, появляется ряд вопросов и проблем. Связаны они с определёнными неточностями, в результате которых появляется некая «широта» и субъективность в идентификации структур, в выявлении их видов, и в определении их формул.

В процессе работы мы столкнулись с рядом вопросов, даже противоречий и несоответствий, которые необходимо уточнить, возможно, переосмыслить и разрешить. Без их решения невозможно двигаться дальше, а вся система анализа может просто «поползти» и разрушиться. Поэтому мы считаем необходимым, поставить некоторые основные вопросы, выявить проблемы этой системы, и предложить пути их решения, насколько это возможно.

### Проблемы определения структуры стиха

Эта часть структурного анализа является, пожалуй, наиболее первичной, существенной, и с неё начинаются многие последующие вопросы, уточняющие всю систему. Вот основные из них. 1) Как определить границы стиха, и как не спутать стих со слоговой группой. 2) Как определить количество слогов в стихе, как отличить его от временника. 3) Как определить тип стиха. Казалось бы, все эти задачи вполне простые и решённые, но именно здесь возникает ряд проблем.

Рассмотрим проблему определения границ стиха на нашем примере. На Белгородчине довольно широко распространены широкообъёмные стихи с крупными слоговыми группами – до 8-11 слогов. Вероятно, их можно было бы отнести к тоническим стихам. Но ряд признаков заставляет думать о том, что это именно слоговые группы одного силлабического стиха. Во-первых, эти построения всегда сдвоены, причём первое из них имеет больший объём, а второе – меньший. И эта закономерность повторяется в остальных строфах. Во-вторых, так же строятся и рефренные стихи с асемантическими группами, по той же структуре и с теми

---

<sup>1</sup> Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. Учебное пособие по курсу «Народное музыкальное творчество» / РАМ им. Гнесиных. – М.: издательство МГК, 1993. – 154 с.

же временными размерами, хотя количество слогов в них может быть и другим, меньшим. Наконец, в-третьих, такая структура характерна и для стихов с меньшими слоговыми группами, которые уже трудно спутать со стихами. Всё это наводит на мысль, что песня состоит из двух почти равнозначных по размеру, по протяжённости, и по форме стихов, второй из которых рефренный. Это наиболее распространённая формула КЕ на Белгородчине. В приводимых примерах группировка длительностей соответствует исполнительским акцентам (сегментам).

1. А ты, щерёма, щерёмука-кусток – 11-слоговая группа

На щерёмушке лазоревой цветок. – 11-слоговая группа

Ой, лёоли, да лёли, ай, ляли,

Алилэй, лёли, лёай, ляли.

2. А на щерёмушке лазоревой цветок

Даляко в поле белеется.

3. Даляко в поля белеется,

А белеется-голубеется.

Другой пример:

1. А ты, куделя, куделя моя, – 9-слоговая группа

Ты, куделя нещёсаная. – 9-слоговая группа

Более мелкие слоговые группы:

1. Да трава ты моя, травушка – 9-слоговая группа

Да трава моя шёлковая. – 8-слоговая группа

Или:

1. А в бору, бору – 5-слоговая группа

Во зелёном бору. – 5-слоговая группа

Как видим, закономерности структуры одинаковые для стихов с довольно мелкими слоговыми группами, до 5 слогов, и для крупных слоговых групп – до 10-12 слогов. Отсюда закономерный вопрос: как определить стих, и как отличить его от слоговой группы? Внятного ответа на этот вопрос нет. В книге Б.Ефименковой приводится пример группы песен «с особым видом трёхударного тонического стиха...» (с. 109), и приводится пример:

1. Ходили девушки по бережку – тонический стих из 10 слогов

Сеяли девушки ель да хмель – тонический стих из 9 слогов

Здесь каждая строка повторяется дважды, но ритмика сохраняется. Группировка акцентов (сегментов) соответствует исполнению, и по нашему мнению это типичные слоговые группы стиха: 10+9. Но на каком основании автор определяет слоговые группы как стихи? Объяснений нет. Здесь же ещё один пример с 4-сегментным периодом:

1. Во саду было, садочику, да. – тонический стих из 10 слогов

2. На зелёном, на лужочику, да. – тонический стих из 10 слогов

Единственное определение стиха мы видим на с.8: «Стихом называют ритмический период поэтического текста. Народный песенный стих значительно отличается от стиха литературного...». Интересное определение стиха, и странно, что оно даётся через понятие ритмического периода. Неужели нет самостоятельного определения, текстового, литературного? А что же ритмический период? «Ритмическим периодом называют цепочку малых ритмических единиц, обладающую относительно связностью и целостностью». Оказывается, что оба определения понятий относительны, и практически не дают конкретного понимания, и тем более, возможности отличить одно из них от другого. Вот ещё определение слоговой группы: «Слоговая группа всегда содержит целое слово или группу слов, связанным между собой...» и «Сравнительно большая величина – от трёх (редко двух) до семи-восьми слогов...». Вот это определение слоговой группы (до 7-8 слогов) вполне подходит под нашу трактовку стиха 10+10, ведь если возможно до 8 слогов, то какая причина отрицать слоговые группы объёмом и до 9, а также и до 10-12 слогов?

Исходя из проиллюстрированных «размытостей» и неточностей мы можем сделать вывод: до сих пор нет внятного правила, по которому можно было бы чётко различить слоговую группу и стих. Единственным для нас приемлемым принципом является аналогия со структурой стиха из более мелких слоговых групп, и где форма композиционной единицы следующая:  $AR=ab+r_1r_2$ . Прослеживая сохранение этой формы в других песнях, где постепенно увеличивается число слогов в слоговых группах, мы закономерно приходим к пониманию того, что увеличение может достигнуть до 12 слогов, и при этом сохраняется изначальная форма. Кроме того, в мелодическом и ритмическом отношении две слоговые группы явно составляют одну целую структуру, как две стороны одного явления, но не как две самостоятельные структуры. Поэтому мы не можем согласиться с той трактовкой Б.Ефименковой, приведённой выше в примерах, которая утверждает, что наши слоговые группы являются самостоятельными стихами.

Другой вывод заключается в том, что и стих, и слоговая группа являются двумя взаимозависимыми понятиями: нельзя вывести стих, не определив слоговые группы, и наоборот. Значит и определение этих структур должно даваться вместе и в системе, поскольку по одиночке их выявить невозможно. А значит должен быть изобретён и сформулирован чёткий принцип, различающий (дифференцирующий) эти две структуры стиха.





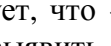

### Проблемы определения количества слогов в стихе, и отличия «обычного» стиха от временника

Известно, что во многих стихах есть «ненормативные» размеры, т.е. дополнительные слоги, увеличивающие «нормальный» объём стиха. «Ненормативные размеры слоговых групп записываются в скобках ниже основного символа» (с.16). Ефименкова говорит о двух типологических группах силлабики: «Первую – основную – образуют поэтические тексты, стих которых опосредован напевом в небольшой степени. В малых ритмических единицах существует нормативный слоговой объём, все отступления от него являются вариациями, возможными благодаря напеву...». Итак, в первой группе отступления от нормы слогов являются «вариациями», и допускают отклонения до двух слогов. «Во вторую типологическую группу входят цезурированные временники.... В самом стихе нет стабильного слогового норматива, количество слогов в малых ритмических единицах постоянно колеблется в определённой зоне» (с.19). Приводится пример формулы временника: (4-6)+(4-6). Но мы видим, что здесь также отклонение в пределах двух слогов. Тогда где же правило или принцип, позволяющий отличить временник от не временника («вариации»)? В реальном мире мы постоянно сталкиваемся с песнями, где количество слогов постоянно варьируется, и даже в больших пределах, чем 2 слога: иногда различия достигают до 5-6 слогов. Более того, практически невозможно найти хоть одну песню, если у неё зафиксирован сколько-нибудь полный текст, где не было бы отклонений на 1-2 слога в разных строфах. Тогда надо признать, что все песни являются временниками!

Но Ефименкова говорит о «первой типологической группе», где «существует нормативный слоговой объём», а все отступления от нормы являются «вариациями». Тогда главный вопрос: **как определить нормативный слоговой объём?** Странно, что ответа на этот вопрос нет.

Ввиду отсутствия ответа, и имея практическую необходимость осуществлять анализ песен, мы предлагаем следующее решение. Нормативный слоговой объём можно вывести по двум правилам: 1) по большинству стихов, и 2) по ритмическому инварианту стихов. Оба эти принципа практически являются выражением одного правила: по большинству. Ведь и ритмический инвариант тоже выводится по большинству вариантов. Такой, сравнительно простой принцип позволяет решить вопрос довольно легко и чётко, без «гаданий» и субъективных мнений. Можно назвать это «инвариантный норматив».

Дается довольно развёрнутый ответ на вопрос, как выявить нормативный слоговой объём через типовые ритмические рисунки (с.56). «Для этого выписываем суммарные музы-

кальные времена каждого слога малой ритмической единицы. Полученная цепочка слоговых музыкальных времён нередко имеет не типовое, а частное выражение, и чтобы достигнуть её нормативного вида, надо снять все ритмические украшения: пунктиры, паузы, сверхсхемные слоги. Снятие пунктирного ритма ликвидирует перетяжку одного слогового времени за счёт другого (вместо  записывается ) , длительность паузы, возникшей на слоговом времени, возвращается слогу (вместо  записывается ). Наличие сверхсхемных слогов выдаёт дробление ритмического рисунка (например, , вместо ). Если ими оказываются вставные слова, частицы, то они заключаются в скобки, изымаются из структуры, а их время возвращается соседним слогам малой ритмической единицы. Если же «лишние» слоги не самостоятельны, а являются частью слов основного текста, то варьированный вид формулы сохраняется, но записывается штилями вниз, тогда как типовое значение – штилями вверх». Из сказанного следует, что «сверхсхемные» слоги нарушают типовое выражение ритмической схемы, а чтобы выявить эти нарушения, надо убрать «лишние» слоги. Т.е. здесь замкнутый круг, или взаимозависимость определения понятий: «лишние» слоги обуславливают искажения ритмического типа, а это искажение («частное выражение» ритмосхемы) обусловлено «лишними» слогами. Если одно скрывается за другим, то где же критерий и того, и другого? Мы предложили чёткий ответ: критерием является ритмический инвариант, выражающий наиболее частые повторения ритма, встречающиеся в большинстве строф.

Но остаётся открытым другой вопрос: где разница между временником и не временником? Как правильно оформлять результаты анализа? Если как временник, то двумя цифрами через дефис в скобках, а если как «вариант», то одной цифрой с нижним индексом из одной или нескольких цифр. Но если исходить из принципа, определяющего количество слогов по большинству, то и понятие временника не очень-то нужно, ведь есть основное количество слогов. С этой точки зрения, временника не существует, поскольку есть «норма». Тогда надо принципиально определиться с вопросом: **а существуют ли временники?** Или же стоит отказаться от этого понятия.

Отдельным вопросом является следующий: как относится к мелизматическому расширению стиха? По мнению Ефименковой, которое можно считать своего рода определением этого понятия, «мелизматическое расширение не создаёт стиха расширенной структуры. Оно насыщает стих сверхнормативными слогами, которые вводятся для опоры внутрислоговых мелодических оборотов, для мелодико-ритмического варьирования. Эти слоги являются избыточными для структуры, они не имеют своего музыкального времени и ритмизируются за счёт времени структурно-значимых слогов. Мелизматическое расширение стиха возможно и вне вторичных ритмических композиций оно встречается в песнях с развитой внутрислоговой мелодикой» (с.145). Итак, что же здесь поднимется под «сверхнормативными слогами»? Как их определить? Как понять, являются ли они нормативными или сверхнормативными? Как определить «структурно-значимые слоги»? Наконец, мы видим огромное количество мелизматических «вставок» в виде междометий, огласовок, частиц, и др., которые встречаются практически во всех жанрах, и где вовсе нет «развитой внутрислоговой мелодии», например, делит четверть со структурно-значимым слогом на две восьмые, т.е. одну ноту на две, притом повторяющуюся на одном тоне. Как соотносятся мелизматические расширения стиха с «частным выражением» ритмической формы, и с временником? Что общего, и в чём различия между этими понятиями?

Надо признать, что если мелизматическое расширение стиха не расширяет структуру этого стиха, т.е. вписываются в существующую структуру, то оно же, вероятно, создаёт то самое «частное выражение» ритмического периода. Тогда надо признать, что мелизматические расширения встречаются весьма часто, в виде добавочных слогов, огласовок, междометий, частиц, и др. Но надо признать и то, что эти же элементы также весьма часто бывают и структурно-значимыми. Жаль, что не рассмотрен вопрос их различения.

Итак, мы имеем ряд вопросов. 1) Что есть мелизматические расширения слогов, как их определить, в чём их отличие от других видов расширений? 2) Что есть «норма» в стихе,

как определяется отклонение от этой нормы? 3) Что есть временник, чем он отличается от «расширения нормы», и от мелизматического расширения? Не имея чётких ответов, позволяющих внятно отличить одно от другого, и от третьего, мы вынуждены в практической работе по анализу песен как-то трактовать все эти понятия. Поэтому предлагаем следующие решения этих вопросов.

**Норма**, как уже говорилось, должна выводиться из статистического сравнения количества – по большинству стрóf, и по ритмическому инварианту. Получается, не норма, а нормативный инвариант. **Мелизматическими расширениями** надо считать любые добавочные слоги (междометья, частицы, огласовки, словообрывы, гласные звуки без смысла), которые не укладываются в «норму» (нормативный инвариант), и могут быть удалены с сохранением ритмического инварианта. Абсолютное большинство песен в Белгородской традиции имеют количественные отклонения в слоговых группах и стихах, трудно найти такие песни, где не было бы этих отклонений. **Временником** считать такой стих, где отклонения от нормы составляют более 3 слогов, т.е. очень существенное. И, при этом, статистика в них должна не позволять выявить «норму», поскольку колебания слишком значительные и слишком часто встречаются.

### Проблемы определения типа стиха

Б.Ефименкова приводит множество примеров силлабических стихов, монологических и полилогических (с.14-15). Вроде бы всё понятно. Но интересно то, что эти примеры представляют собой стихи, выписанные текстом, без нот и без ритма. В качестве текста они вполне соответствуют заявленному типу. Далее приводятся примеры сегментированного силлабического и тонического стиха. Сегментированный силлабический стих уже вызывает большой ряд вопросов. Например, если выписать его в виде текста, без ударений, то это будет вполне силлабический стих, но возможно с некоторыми «вариациями» – отклонениями в количестве слогов. С другой стороны, практически все приведённые примеры силлабических стихов могут быть прочитаны с упорядоченными акцентами (перед ними мы ставим «! »).

Не !шум шумит, / не !гром гремит (4+4 = 1.3.2)

Хрис!тос воскрес / во!истину... (здесь, похоже, есть стопы – это 4-стопный ямб)

!Дубровушка /!зелёная / !ладу ладу! (4+4+4 = .3.3.3)

!Дубровушка / !зелёная / !душель моя!

!Что ж ты рано / !зашумела / !ладу,ладу?

!Что ж ты рано / !зашумела, / !душель моя?

Из-за !лесику, / лесу !тёмного, (5+5 = 2.4.2)

Ой, лю!ли, люли, / лесу !тёмного.

Из-за !садику / да зе!лёного,

Ой, лю!ли, люли, / да зе!лёного. (6-стопный хорей)

!Иваныва !матка / !сюю ночь не !спала, (6+6 = .3.1.3.1)

!Шила-вышивала / !Ивану рубашку...

Не зна!ла я, моло!да, / когда !молодость прош!ла (7+7 = 2.3.0+2.3.0)

Когда !молодость прош!ла, / горе !приключило!ся.

!В нас сегодня / !Юрьев день (4+3 =.3.2)

!Разыгрался / !Юрин конь,

!Разбил камень / !копытом. (4-стопный хорей)

!Девушки мо!и / подруж!ки, (5+3 = .3.2.0)

!Возмите ме!не / под руч!ки,

!Вядите ме!не / в камор!ку.

!Чешите вы !мне / голов!ку. (6-стопный хорей)

!Ой, весна, весна, / весняночка (5+4 = .3.2.1)

!Где твоя дочка, / паняночка,

!Ой, сидит она / у садочку,

!Ой, шие она / сорочочку.

Как по !мору / морю !синему (4+5 = 2.3.2 камаринская)

Плыла !лебедь / с лебедятами...

!Вьон на реке / извиивает!ся, (4+5 = .2.2.1.)

!Князь у во!рот / убиивает!ся,

!Просит сво!ё, / своё !сужено!ё...

Последний стих («Вьон на реке») приводится уже как пример не силлабического, а сегментированного силлабического стиха (с.24), и акценты поставлены не нами, а Ефименковой. На каком основании? На основании того, что музыка добавила иное сочетание акцентов? А «чистый» вообще не имеет значения?

Возникает закономерный вопрос: а существует ли «чистый» стих как таковой? Или, может быть, говоря о песенном стихе, невозможно определить его «чистый», текстовый вариант, который был бы вне ритма и вне музыки? С другой стороны, а могут ли быть напевы с ритмикой без упорядоченной акцентности? Не является ли силлабический стих некой «химерой», или научной абстракцией, чисто теоретическим измышлением? Это же относится и к тоническому стиху, где в текстовом виде (вне музыки и ритма, в виде текста) его можно читать и трактовать по одной формуле, а в музыкальном выражении (в песне) он может иметь совсем другую систему ударений. И здесь всё тот же вопрос: **а существует ли сам по себе «чистый» стих?**

Рассмотрим сегментированный силлабический стих. На стр. 26 приводится пример сегментированного силлабического стиха с формулой (5-8)+(5-7<sub>g</sub>). Вообще, здесь странное сочетание цифр: если уж это временник, то почему в нём есть ещё и «варианты»? Почему бы не написать проще: (5-8)+(5-8)? Неужели во второй слоговой группе есть настолько ненормативный слог, что он ненормативен даже для временника, который сам по себе является образцом ненормативности? Это что, «двойная ненормативность»? Или в самой ненормативности есть «норма», и есть «отклонение от нормы»? Как это объяснить? Но главный вопрос в другом. В этом стихе есть две слоговых группы, и они имеют такие акценты (сегменты), как если бы каждая из них была тоническим стихом.

Ищ!ё !конь под !ним / пятьде!сят руб!лей (5+5 = 2.1.0+2.1.0)

Чтой у!зда на ко!не / и дру!га пятьде!сят (6+6 = 2.2.0+2.2.0)

Во пра!вой руке копы!ё / полто!ра руб!ля (7+5 = 2.3.0+2.2.0)

Почему же нельзя представить их именно как два тонических стиха? Только потому, что изменяется количество слогов? А можно ли в тоническом стихе указывать «варианты»? Конечно, ведь указывается формула «камаринской» (2.3.2-4). Возможны ли «тонические» слоговые группы силлабического стиха? Имеет ли право на существование вышеуказанная в скобках формула (7+5 = 2.3.0+2.2.0)? Ответ, вроде бы, очевиден. На стр. 32 даётся похожий стих с формулой 2.1.2, но он уже считается, почему-то, тоническим нецезурированным стихом. Может быть потому, что нет группирования этих стихов парами, как в вышеприведённых слоговых группах одного стиха?

Не по!жинь, сер!дешная, (2.1.2)

Меня!то го!лубушки

На хлад!ном мос!точике.

Ты от!крой-то, !твори

Свои !двери !крепки!ё...


Создаётся впечатление, что распределение стихов по типам происходит как-то «за кадром», а автор выдаёт нам уже готовые результаты, не объясняя по каким правилам он их




выводит. А очень хотелось бы видеть эти правила, и понять процесс выведения результата, а не просто принимать его на веру.

Можно сделать простой вывод: **сегментированным (силлабическим) может быть только ритмический период (период СМРФ), но не стих.** Стих мог бы быть, по меньшей мере, просто силлабическим. Хотя, как мы видели, и силлабика в стихе вещь сомнительная. Остаётся признать только тонический стих. Тут уж никаких сомнений нет.

Что касается вариантов формул в тоническом стихе, то мы можем увидеть, что они есть. В приведённых примерах (с.109) мы видим формулы: .3(2).3(2).1

| Ходили! девушки | по береж! ку (2)   
| Сеяли ! девушки | ель да ! хмель (2). (4-стопный дактиль)

Второй пример:

!1. Во са-! ду было са-! дочи- ! ку да. ! 

!2. На зе-! лёном на лу-! жочи-! ку да. !  (5-стопный хорей)

Ну какие же это стихи? В первом примере они идут парами, дважды повторены (A=aa, B=bb). Во втором случае также парами, даже продолжают предложение. Второй пример объясняется так: «К этой же группе примыкают хороводные и свадебные величальные со стихом в ритме «камаринской» (с формулой 2.3.2-4), но с четырёхсегментным периодом, в котором анакруза и последний слог стиха становятся отдельными самостоятельными сегментами» (с.109). Почему бы тогда не написать формулу этой «производной от камаринской»: .1.3.1.1? Выглядит довольно странно. И почему же автор не признает, что это не формула стиха, а формула метрики ритмического периода и периода СМРФ? Если метрика составляет 4 восьмых, то, что же, под него выстраивать формулу стиха? Более чем странно.

На стр. 58 мы видим основополагающую схему, где наглядно показано соотношение видов стиха и периода СМРФ. Так силлабический (цезурированный) стих может ложиться на цезурированный и на равномерно-сегментированный период СМРФ. Сегментированный силлабический стих, как и тонический (нецезурированный) стих – на равномерно и неравномерно сегментированный период СМРФ. Тогда может быть, силлабический стих становится сегментированным в результате наложения его на сегментированный РП? Возникает главный вопрос: сегментированность стиха – это суть факт сегментированности СМРФ? По какому принципу мы определяем, что стих является сегментированным – по самому стиху, или же по его СМРФ, т.е. его музыкально-ритмическому варианту? Тогда какой же стих мы выявляем: «чистый» или «музыкальный»? Дальнейшее рассмотрение примеров наводит на мысль о том, что Ефименкова, сознательно, либо не сознательно, «путает» эти два понятия. Например, на стр.62 приводится напев и схема песни «Вишни мои вишни». Сначала покажем, как можно было бы, по нашему мнению, прочитать этот текст без музыки и ритма:

!Вишни мои !вишни / !вишни мои !вишни

!Вишни зелё !ные, / !вишни зелё !ные.

Но текст приводится с нотами и ритме:

Вишни мои вишни | вишни мои вишни 

Вишни зелёные, | вишни зелёные.

Во втором случае мы сгруппировали длительности так, как если бы это были сегменты (.1.3+.3.1), и исполнение песни в принципе могло бы быть таким. Мы уверены, что исполнители именно так и мыслят эту песню. Но автор приводит это в качестве примера песни с цезурированным периодом СМРФ (и очевидно, с силлабическим стихом)! На каком основании? Почему не замечена или проигнорирована равномерная сегментация?!

Вопрос по одноэлементному стиху. Почему одноэлементный стих накладывается на равномерно-сегментированный период СМРФ? Здесь явное противоречие: стих одноэлементный, а РП – составной, поскольку имеет МРЕ – сегменты. «Ритмический период поэтического текста называют стихом». Значит и в структуре СМРФ надо разделять структуру «чистого» поэтического текста, где появляются сегменты (одноэлементный сегментированный

ный, но почему-то, не тонический стих), и структуру ритмического периода СМРФ. Последний является составным даже при одноэлементном стихе, т.к. он сегментирован. Почему же РП является составным, а стих – одноэлементным? Почему это не тонический (одноэлементный) стих? На каком основании он является силлабическим, когда он одноэлементный? Ведь силлабический стих должен иметь несколько слоговых групп, объединённых цезурой. Приводя примеры такого стиха (с.80-84), Ефименкова почему-то нигде не даёт тоническую формулу этого стиха. Почему? Формула могла бы иметь вид:  $0_1.3_2.1_{0,2}$ .

Всё сказанное относится к вопросу о различении стиха, слоговой группы, одноэлементного стиха. Нужны чёткие критерии, которых мы не видим. Как обычно, есть готовый ответ, но как он получен, по каким правилам выведен – неизвестно. Одноэлементный стих определяется по одной слоговой группе, которая, однако, как и стих делится акцентами на анакрузу, междударный промежуток и клаузулу. Но тогда почему же он – одноэлементный стих, а не просто стих тонический? Возможно, потому, что там мало слогов: 6, 8 вместо 9 и более. И он ещё временник! А возможен ли тонический временник? Очевидно, да. Но ведь и это требует пояснений, комментариев, сравнений с другими видами, примеров.

Интересно отметить то, как сравнивает Ефименкова народный силлабический стих с литературным, и в чём их отличия (с.15-16). «Народный цезурированный стих был назван силлабическим по аналогии с литературным силлабическим стихом. Однако между ними есть очень существенное различие. Литературный силлабический стих всегда равнослоговый. Составляющие его построения должны иметь неизменную слоговую величину, иначе цезура между ними сдвинется, и ритмическая форма стиха будет нарушена. Например, в русской поэзии XVII-XVIII веков очень популярным был тринадцатислоговый стих с цезурой после седьмого слога (с формулой 7+6), как в следующем стихотворении В.Капниста:

Уже со тьмою ночи / простёрлась тишина,  
Выходит из-за рощи / печальная луна.  
Я лиру томно строю / петь скорбь, объявшу дух.  
Приди грустить со мною, / луна, печальный друг!...

Если бы первая из слоговых групп была увеличена или уменьшена даже на один слог, цезура сразу бы передвинулась и стих потерял бы свою ритмическую упорядоченность». Что ж, во-первых, стихотворение В.Капниста, как и в приведённых примерах силлабического народного стиха, мы можем поставить акценты в каждой слоговой группе, и они будут повторяться регулярно. Получится формула 1.3.1+1.3.0, которая отражает две слоговые группы как два тонических стиха. Во-вторых, здесь возникают те же вопросы, поднятые ранее: на каком основании это две слоговых группы, а не два тонических стиха? Может быть, потому, что слишком маленькие для 17-18 веков слоговые группы, «не солидно» выписывать каждую из них на отдельной строчке, делая стихом? И можно ли силлабический стих определять как составленный из двух «тонических» слоговых групп, можно ли применять к силлабическому стиху вышеуказанную формулу (1.3.1+1.3.0)? Интересно отмечено, что литературный силлабический стих должен всегда иметь неизменную слоговую величину. Но разве в приведённых выше примерах не показана неизменная слоговая величина в цезурированных стихах (4+4, 4+4+4, 5+5, 6+6, 7+7, и др.)? Интересное выражение «стих потерял бы свою ритмическую упорядоченность» в случае изменения слоговой величины. Это значит, что даже литературный стих рассматривается как звучащий, хотя и не поющийся, но, тем не менее, имеющий свою ритмическую упорядоченность! Значит, ритм характерен и для устной речи, и для письменного текста тоже. Тогда странно предполагать, что ритм может быть организован без сильных долей, без акцентов. Кажется, это в принципе невозможно, акценты всегда будут, поскольку человек не может произносить слова (слоги) как робот, механически и абсолютно ровно. Всё это ставит под сомнение, как уже говорилось, саму возможность силлабического стиха. Что же это за силлабика, если она регулируется тоникой (акцентами)?

Рассмотрев проблемы определения типа и формулы стиха мы можем прийти к главному выводу. **Надо разделить понятие стиха на два разных вида: стих «чистый» (вне ритма) и стих ритмический (или стих СМРФ).** Чистый стих (ЧС) может иметь одну фор-

мулу и тип, а ритмический стих (РС) – другую. Чистый стих может быть «полный» и «типовой». Полный ЧС должен отражать все имеющиеся отклонения от «типовой» формы. Типовая форма стиха (типовой ЧС) может быть выведен через ритмический инвариант ритмического стиха (стиха СМРФ). Если чистый стих может быть силлабическим (условно), то сегментированным может быть только ритмический стих. Такой подход разрешает все вышеизложенные вопросы. Без решения этих вопросов попытки выявить тип и формулу стиха становятся бессмысленными, поскольку непонятно что и по каким критериям мы анализируем, и какой (по отношению к чему) результат мы получаем. Тогда непонятно и то, куда можно было бы применять этот результат, где и для чего его использовать, ведь неясна его достоверность. Результат становится «абстрактным», «относительным», «размытым».

### Проблемы сегментации ритмического периода

Как мы уже сказали, ритмический период может сегментироваться почти всегда, в отличие от условного силлабического стиха (хотя и он, как мы выяснили, тоже регулируется ударениями). Разница в том, что «чистый» стих может иметь одну логичную систему ударений, а стих ритмический (стих СМРФ) может приобретать практически любую систему ударений, в зависимости от ритмики периода, от музыки.

Если рассматривать только нотный текст песни, то бывает трудно определить ударения в цезурированном периоде СМРФ – они могут быть и на первую долю и на опорный тон. И это, вероятно, наводит на мысль о том, что может существовать цезурированный период СМРФ. Даже упорядоченно повторяемые опорные тоны не гарантируют упорядоченную акцентность. Проблема в том, что кажется, будто ударения можно ставить везде и нигде. Можно было бы предположить, что именно это и определяет цезурированный период СМРФ. Но акцентность всегда можно определить по исполнению песни. Весьма сомнительно, что в музыке могут полностью отсутствовать регулирующие ударения, на Белгородчине нам таких практически не встречалось.

В процессе анализов мы выяснили, что если стих и мог бы быть (условно) силлабическим, на основании того, что там меняется ударение в разных словах, то напев не может быть цезурированным в принципе. Ведь он всегда имеет метрику: двоичную или троичную системы счисления. Пение невозможно без сильных долей – они всегда есть, даже если они не совпадают с ударениями слов, или даже противоречат им, будучи фразовыми ударениями.

Если возможный цезурированный РП СМРФ мог бы выявлять количество слогов по «целым» долям (не дробным), то это характерно и для равномерной сегментации, да и для неравномерной тоже. Нет убедительного обоснования для цезурированного РП, если он имеет строго определённый, не варьируемый в разных строфах, объём.

Возможно, цезурированный РП определяется по количеству долей, где нет чётко выраженной системы акцентов. Это кажется нереальным! Акценты всегда есть, но они, как вариант, могут быть не урегулированы, в разных местах РП. Но и это маловероятно. Ещё возможен вариант, когда можно поставить акценты по одной, или по другой регулирующей системе, что встречается не редко. Предположим, можно взять за основу критерий невнятности, нечеткости и «неопределённости» акцентов при исполнении песни (что маловероятно), тогда как количество долей (слогов) всегда останется одинаковым, и считать это критерием цезурированного РП. Т.е., можно было бы считать, что наличие чёткой определённости по временному объёму построений (МРЕ) важнее, чем их акцентность? Едва ли. Народные певцы всегда очень хорошо чувствуют акценты. Они не могут петь «цезурированный» ритм – он всегда регулируется «долями» или «метром». Это относится и к подвижным песням (плясовым, карагодным, хороводным), и к лирическим, свадебным, и другим.

Рассмотрим вопросы сегментации. Очевидно, что понятие сегмента возникло именно по отношению к стиху, но не к ритмическому периоду. В стихе появилась потребность отличить своего рода текстовый «такт» – часть текста, ограниченного акцентами. Налицо всего лишь несоответствие музыковедческих и литературоведческих (филологических) терминов и

трактовок: в музыке – метр, в поэзии – стопа. Проблемой, на наш взгляд, является попытка вывести законы для музыкального фольклора исходя не из законов музыки, а из подходов литературоведения. Вот почему понятие сегмента перенесено от поэтического текста на музыкальный текст. Поэтика стала критерием, объясняющим синтез музыки и слова, а её законы рассматриваются как доминирующие в этом синтезе. Можно сказать, что по причине неразвитости, близости к изначальным «корням», песенный фольклор построен по законам синкретизма, находится на более низком уровне развития, по сравнению с профессиональным искусством. Вот поэтому в нём доминирует слово, а не музыка. Таково вероятное объяснение подобного отношения к трактовкам, в частности, сегментации.

Если исходить из предположения о принципиальной изначальной самостоятельности музыки и текста в их структурировании, то надо признать, что музыкальный текст строится по собственным законам, отличным от поэтического текста. Будучи двумя принципиально разными явлениями (музыка и слово), они и развиваться должны были самостоятельно и параллельно, несмотря на их кажущуюся близость, слитность. И уж тем более надо признать это разделение на более высоком уровне развития, каковой мы имеем в нашем современном состоянии песенного фольклора. Это уже далеко не тот древнейший фольклор, где не было ещё слов, а только некие эмоциональные звуки наподобие междометий, вздохов, вскриков, и т.д. Также не было и звуковысотности зафиксированной в виде тонов, которые могли бы составлять лад, а звуки могли представлять собой глиссандирующие «завывания», выкрики, и др. Надо признать, что слово и музыка давно уже находятся именно в координации друг с другом, т.е. «сотрудничают» путём взаимных уступок. Это значит, что музыка не может развиваться как угодно, равно как и текст, но они взаимно «притираются» друг к другу.

Сейчас уже очевидно, что ритм явился средством пересечения слова и музыки. Вообще надо поставить вопрос: а не вычленилась ли поэзия из песни, как ответвление от общей формы? Это же относится и к музыке во всём многообразии её видов, жанров. Ритм остаётся «общим знаменателем» для слова и музыки. Но ритм поэтического текста (стиха) и ритм музыки строится по разным принципам, и осмысливается по-разному. Если в музыке ритмика получила такое большое развитие, от простейших до самых сложных сочетаний, форм, размеров, тактов, и т.д., то в поэтике ритмика осталась довольно простой.

Итак, если сегмент – это часть ритмической структуры стиха, то какой смысл говорить о сегменте в музыке? Можно исходить из предположения, что музыкальный текст изначально мог строиться так же, как и поэтический, на основе «простого» суммирования построений из некоторого количества долей, без их акцентной упорядоченности. Но, по крайней мере, на настоящем уровне развития фольклора подобная форма едва ли возможна. Т.е. некоторое количество долей в музыке, в качестве некоторой структуры, не могут существовать без их акцентной упорядоченности. Но важно и другое. Если в поэтическом тексте ударения могут быть грамматическими и фразовыми, и при этом последние могут преобладать над первыми, даже приводя к «неестественным» ударениям слов в угоду ритмики, и это приводит к реальной возможности довольно широкого разнообразия в расстановке акцентов в СМРФ, то в музыке слов нет. И это значит, что акценты можно ставить вообще как угодно. Зато в музыке есть периодичность долей, которая неизбежно приводит к акцентной системе. Из двух долей одна будет сильной, другая слабой, и это уже система. Наличие парных долей приводит к метрике, поскольку в паре одна доля будет акцентной, другая безударной. Более того, эти пары быстро складываются в системы или группировки разного размера. Можно предположить, что хаотичность акцентов может быть только в устной разговорной речи, в прозе. В поэзии и в песне, где есть ритм и повторяемость из строфы в строфу, эти акценты быстро приобретают системность, упорядоченность, и создают вполне внятную структуру. Очевидно, эта структура и легла в основу будущей поэзии и музыки.

Вероятно, сегмент может быть в стихе, но не в музыке, где есть метрика и такты. Что же касается стиха ритмического, то он, со всей очевидностью, укладывается в структуру музыкального ритма, и значит, едва ли имеет смысл вычислять «специфическую» ритмику стиха, исходя из того, какой вид приобретает стих, когда ложится на ритмику напева. Ведь в

рамках напева стих может приобрести любую другую форму, отличную от «чистого» стиха. Именно это противоречие (попытка найти особую сегментацию в стихе, тогда как он лишь подчинён сегментации напева) лежит в основе тех проблем с определением стиха, и с путаницей в этом определении, о которых мы говорили выше.

Проблема сегментации в ритмическом периоде упирается, как мы выяснили, в проблему метрики. Можно ли считать метрическую единицу сегментом? И зачем это надо? Только лишь для того, чтобы построить музыкальную структуру исходя из обозначений (терминов, структур) поэтической системы, и использовать сегмент только как понятие? А может быть всё должно быть как раз наоборот – поэтическая система в рамках песни подчиняется музыкальной системе? Или в подходе Ефименковой считается, что поэтическая система (изначально, в «чистом» виде) меняется в рамках песни, под воздействием музыки, координируется с напевом, и в результате появляется особый вид поэтического текста? И тогда именно эту особенность надо рассматривать как самостоятельную структуру, и попытаться найти и определить её формулу? Тогда естественно, что формула стиха становится формулой «сегментов» (по сути, метрических групп) ритмического периода, т.е. в формуле стиха выписывается ритмика музыки.

«Стихом называют ритмический период поэтического текста» (с.8). Имеется ли в виду ритмический период музыки, или же ритмический период «самостоятельного» стиха – «чистого», абстрагированного от песни? Вообще, что значит «ритмический период поэтического текста»? Подразумевается, что «ритмический период» является мерой стиха, или его критерием, или же поэтический текст делится на какие-то «ритмические периоды», без которых стиха бы не было? Или же стих имеет внутренние законы организации, например, смысловые, количественные, упорядочивающие? Или ритмический период может быть внемузыкальным? С другой стороны, музыкальный ритмический период можно назвать, например, фразой. Хотелось бы знать, как определяется суть явления, и суть понятия, и где те критерии, которые позволяют отличить стих от «не-стиха»? И как тогда определять границы этого «ритмического периода», если уж он является мерилом стиха? Возможно здесь замкнутый круг: ритмический период – это часть ритмической формы, соответствующая стиху, а стих – часть формы поэтического текста, которая укладывается в ритмический период. Тогда получается, что нет реального определения ни для одного, ни для другого понятия, они «прячутся» друг за друга, и выводятся друг из друга. Это, по сути, означает, что определение понятия выводится из самого себя. Реально мы имеем определение: «стих – часть поэтического текста, которая ограничивается ритмическим периодом, а он, в свою очередь, ограничивается стихом. Т.е. стих ограничивается стихом». Это же относится и к РП. «РП – часть формы, ограниченная стихом, который, в свою очередь ограничен ритмическим периодом. Т.е. ритмический период ограничивается ритмическим периодом». Так не может быть, нужны определения, позволяющие чётко определить самостоятельно как одно понятие, так и другое.

Самой маленькой единицей «сегментации» в музыке надо считать метрическую группу, повторяющуюся часть метрической системы. Метр надо понимать как принцип ритмической организации ритмических долей. Ритмическая доля – это такая «определяющая» или «центральная» длительность в ритме, которая является мерой для всех остальных длительностей, т.е. выступает в роли счётной единицы для определения длительности других ритмических единиц. В метре ритмические доли различаются иерархически, где «первая» доля является главной, а «вторая» («третья» если есть) – второстепенной или подчинённой. Главная доля отмечается акцентом. Появляется равномерное чередование сильных и слабых долей в метре или метрической системе. Тогда метрической единицей надо считать одну из долей метрической системы или метрики. Т.е. метр как явление – это такая форма организации ритмических долей, где равномерно чередуются сильные и слабые доли. Равномерность может быть двухдольная и трёхдольная. Обычно в качестве метрической доли берётся четвертная доля, что характерно как для классической музыки, так и для нотации фольклорных песен (наигрышей). Классическая форма отражения метронома, в виде длительности (четверти,

например), протяжённость или скорость пульсации которой равняется, например, шестидесяти ударам в минуту, применяется и в записи фольклорных песен.

Метрическая группа, очевидно, соответствует долгому слоговому времени, которое состоит из двух коротких слоговых времён (восьмых длительностей) – в двоичной системе счисления, утверждает Ефименкова (с.52-54). В троичной системе счисления долгое время объединяет три коротких (восьмых), и соответственно составляет четверть с точкой. При этом краткое слоговое время здесь может существовать в двух формах: в виде одного краткого (восьмой длительности), либо двух кратких (четверть). Для нас важно то, что долгое слоговое время, как в двоичной, так и в троичной системе счисления, объединяет в себе чётко определённое количество коротких долей.

Если есть долгое и короткое слоговое время, то значит, оба они находятся в определённом соотношении друг с другом, скоординированы, т.е. долгое слоговое время существует постольку, поскольку есть два (три) «наполняющие» его короткие. И наоборот, короткое существует как часть раздробленного долгого времени. Тогда долгое слоговое время является формой более высокого уровня, по отношению к короткому. Долгое слоговое время измеряется короткими, и оно упорядочивает или систематизирует, организует короткие времена. Это значит, что соотношение долгих и коротких времён не хаотичное, а системное. И «шагом» всей метрической системы становится долгое слоговое время, а долей метра – короткое. Это и есть либо начало метрики, либо основа её, ведь если вести метрическую пульсацию по долгим временам, то они становятся «акцентными», а когда разбиваются на две (три) короткие, то появилось соотношение сильных и слабых долей, притом, равномерное, где первая короткая доля является сильной, а вторая – слабой.

Выходит, что долгие слоговые времена выступают в качестве метрической системы или метрической группы, где содержится полный комплект долей – сильной и слабой (или сильной и двух слабых). Далее в ритме этот комплект повторяется неизменно, тиражируется. Здесь именно короткое слоговое время выступает в роли счётной музыкальной единицы (хронос протос, мора – с.53), т.е. в роли метрической доли. И у нас налицо противоречие: если метрической долей считать восьмую длительность (в нотации фольклорных песен), то и указание темпа надо давать по восьмой, а этого нет. Но при этом и мыслить ритм надо было бы по восьмым длительностям, т.е. считать метрику восьмыми, а этого часто тоже нет, поскольку слишком мала (быстра) эта длительность в качестве метрической единицы. Поэтому считают обычно четвертными (за исключением некоторых случаев). В абсолютном большинстве Белгородских песен удобнее считать метрику, или измерять ритм, ориентироваться в нём по четвертным долям, а не по восьмым. Надо сказать, что восприятие исполнения песни и метрического мышления может быть и субъективным, но по нашему мнению очень ясно слышно, что исполнители считают длительности именно «четвертными», а не «восьмыми» долями. Последние слишком «частят» и для охвата ритмической картины были бы неудобны, тормозили бы темп характер исполнения.

В классической музыкальной системе под тактом понимают некоторое повторяемое целое количество метрических групп (от одного до четырёх, и более), где первая доля выступает в функции сильной доли такта. Бывают и относительно сильные доли (третья в четырёхдольном такте, четвёртая в шестидольном, и др.). В фольклоре любое количество долгих слоговых времён (почти метрических групп) могут составлять такт.

Как уже говорилось, во многих песнях (на Белгородчине – в большинстве) долгие слоговые времена, в свою очередь, объединяются в группы по два (а иногда и по четыре), и составляют уже самый настоящий метр, как и в классической музыке.

Сам факт соотношения метрики и сегментации в музыке (и в поэтическом тексте) вызывает некоторые вопросы. Если рассмотреть выражение «равномерная сегментация», то равномерность явно выражает метричность, т.е. это то же, что «метрическая сегментация», или сегментация по метрическим долям (системам метрических долей). Означает ли сам факт наличия метра то, что данный музыкальный текст (напев, мелодия) имеет сегментацию?

Странная постановка вопроса, поскольку возникает и другой: а зачем собственно нужно сегментировать мелодию, имеют ли эти сегменты какое-то значение? Очевидно, что сегменты нужны для обозначения структур текста, но не мелодии. Если формально и можно рассматривать сегменты напева, то практически они, скорее всего, не нужны. С другой стороны особенность метрики музыкальной заключается именно в том, что она как некая сетка накладывается на ритм (как сетка на географическую карту), с целью помочь осознанию, воспроизведению и восприятию этого ритма, но никак не с целью «разрывать» этот ритм на сегменты. В общем, мы подходим к выводу: напеву сегменты не нужны, они нужны только поэтическому тексту. И ещё один вывод: неправильно определять сегменты стиха по метрическим группам напева.

Приведём примеры соотношения метрики и сегментации у Ефименковой (с.85).


На мо-   ре   ву-ти   ца   вы-мы-   ва-ла   ся,   (2)
Йна сво-   им   крылыш-   ком   лю-бо   ва-ла   ся.   (2)
3        +        3        +        5

Внизу выписаны слоговые группы (3+3+5), вверху отмечены сегменты (6 по 3 восьмых). Пунктирными тактовыми чертами отмечены сегменты, сплошными – такты. В этой системе странно определяются такты в последней слоговой группе (вымывалася). Если это явный сегмент, а не слоговая группа, то, что означает такая странная тактировка, которая не соответствует слоговой группе? С другой стороны, понятно, что тактировка составляется по двум сегментам, или же по двум метрическим группам (по 3 восьмых), а каждая метрическая группа отделяется пунктирной чертой, как сегмент. Так что же, сегментами считать метрические группы? Это равносильно тому, что в классическом такте размером в четыре четверти ставить пунктирную тактовую черту после первых двух четвертей. Зачем?

Особо отметим, что в троичной системе счисления тактировка и сегментация по метрическим группам имеет более-менее «благообразный» вид. А что если бы этот же ритм был в двоичной системе, например, так:


На мо-   ре   ву-ти   ца   вы-мы-   ва-ла   ся,   (2)
Йна сво-   им   крылыш   ком   лю-бо-   ва-ла   ся.   (2)
3        +        3        +        5

Сегментация по четвертным долям, не слишком ли это «мелко», и не слишком ли демонстративно выделяет метрические группы? Любую последовательность ритма можно тогда сегментировать по долгим слоговым временам, это будет вполне понятно. Но в чём же тогда заключается система? В чём смысл сегментации как таковой, если подобный принцип можно применить к любому силлабическому РП, стиху, СМРФ? В чём разница между силлабикой и тоникой, в таком случае? Как минимум придётся признать, что цезурированных РП в природе не существует.

Можно решить проблему так. Если есть долгое и короткое слоговое время, и если при этом оба они находятся в определённом соотношении друг с другом, скоординированы, т.е. долгое слоговое время – производное от суммы коротких, то тогда долгое слоговое время – это форма более сложная, высшего уровня, по отношению к короткому. Долгое слоговое время измеряется короткими, оно «упорядочивает» или «систематизирует» короткие времена. Это значит, что соотношение долгих и коротких времён не хаотичное, а системное. И «метрической группой» системы является долгое слоговое время. Это и есть «зачатки» метрики, ведь появилось соотношение сильных и слабых долей, притом, равномерное. Но признать факт наличия метрики надо ещё и потому, что существует (в Белгородских песнях) реальная метрика, где сгруппированы чаще два, либо даже четыре долгих слоговых времени. Обычно они отражены четвертными длительностями, а короткие – восьмыми. В Белгород-

ских песнях (и не только) часто видна внятная парность долгих слоговых времён, и они выступают в роли сегмента для РП. Именно эта сегментация составляет основу для сегментации поэтического текста СМРФ. А значит, она может быть основой сегментации и для «чистых» стихов, хотя последние могут регулироваться по-разному. Надо сказать, что существует немало примеров, где сегменты состоят не из двух, а из четырёх долгих времён (четвертей). И здесь явно наблюдается возможность разбить их на более мелкие, двухчетвертные, «подсегменты». Четырёхчетвертные сегменты характерны для стихов с более крупными слоговыми группами (от 6 и более слогов), а двухчетвертные – для более мелкослоговых (от 6 и менее слогов).

Исходя из вышерассмотренного мы можем увидеть, что в нотации фольклора остаётся сделать лишь один шаг до такта по метру. Чаще всего, значит, будут 2-дольные и 3-дольные такты. Но тогда при чём тут сегменты? Они будут объединять «такты» в виде метрических группы в такты более высокого уровня – такты-«сегменты». Или же такты составные, например, 4-дольные, где метрика 2-дольная проведена дважды. Как ни крути, а такты классической музыки реально подходят к народной музыке, которая претендует на оригинальность и неповторимость, и не сводимость к принципам и законам классической теории музыки.

### Вопросы тактировки

Как ставить такты: по стихам и слоговым группам, или по сегментам, т.е. по «фольклорной» или по классической системе?

Мы исходим из того, что «истинный народный такт – есть полустих» (с.71 – 24, с.280). Поэтому тактировка делается исходя из основных описанных принципов (с.71): «Графика цезурированных напевов должна отражать их ритмическую структуру: 1) каждый ритмический период песни записывается на отдельной строке; 2) тактовые черты используются в качестве разделительных знаков (о чём писали ещё П.Сокальский и К.Квитка – см. 15, 24) и ставятся в местах цезур, показывая границы малых и больших ритмических единиц СМРФ песен; 3) в разных ритмических периодах все подобные компоненты ритмической формы соотносятся в вертикальном ранжире (сходное пишется под сходным)».

Из всего сказанного мы можем взять только принцип тактировки по границам малых и больших ритмических единиц, т.е. по слоговым группам (если они крупные) или по стихам (если они мелкие). То, что каждый РП должен записываться на отдельной строке, и что сходное пишется под сходным не имеет смысла, если учитывать практическую необходимость публикации нотных расшифровок фольклора. В сборниках приходится учитывать верстку, удобство расположения материала на строчках партитуры и на страницах. Часто имеет смысл «подогнать» нотный текст под определённый объём, например, на одну, либо две страницы. Здесь практичность имеет большее значение, чем «красота» или «наглядность». Эти вещи нужны в учебной литературе, но не в сборниках песен. Кроме того, бывают очень большие, либо очень маленькие РП, и тогда либо нет возможности, либо нет смысла выписывать их на отдельных строках.

Если с цезурированными РП всё понятно, то с сегментированными возникают вопросы. Так мы выяснили, что песни с большими слоговыми группами (по 6 слогов и более) могут иметь цезурированный стих и равномерно-сегментированный РП (чаще всего). Тогда тактовые черты могут и должны ставиться по слоговым группам. Но как же быть с сегментами? Ефименкова формулирует принцип: в равномерно сегментированных напевах с сегментированным силлабическим стихом каждой слоговой группе отвечают два сегмента (с.80). «С этим связан способ тактировки напевов: границы каждой пары сегментов маркируются сплошной тактовой чертой, граница между сегментами внутри пары – пунктирной линией». Но почему же сегменты идут парами? Почему слоговой группе соответствуют два сегмента, если мы видели примеры, где их три, и др.? Наконец, как определить пару? Самое главное: откуда взялся этот принцип, из чего он выведен? Если есть какие-то законы или за-



кономерности, то хотелось бы их увидеть, рассмотреть их объяснение. Но этого нет, нас призывают поверить на слово, что это так.

В некоторых случаях (в тонических стихах) сегменты могут группироваться не парами, а тройками, и такт объединяет 3 сегмента, разделённых внутри пунктирными тактовыми чертами, тогда как тройка отделяется сплошной тактовой чертой (с.104). Таким образом, понятно, что тактировка может происходить в соответствии с любым количеством сегментов в такте: два, три, и более. Остаётся выяснить, как определить это количество, есть ли какое-то правило или принцип. Вероятно, принцип такой: такт должен охватывать по возможности слоговую группу или стих. Но при этом ясно, что часть слоговой группы или стиха останутся «отрезанными», за тактовой чертой, особенно это относится к началу (анакрузе). Тогда какой же смысл пытаться выстраивать такты «приблизительно» соответствующие стиху или слоговой группе, если они всё равно будут «порезанными»?

В нашей практике мы ставили до сих пор такты, как если бы они были с цезурированным РП, т.е. по стихам или слоговым группам. Если есть сегментация, то она может обозначаться пунктирными тактовыми чертами, хотя и не всегда, иногда они просто отсутствуют.

Как уже говорилось, если разделять такт на сегменты, то это равносильно тому, как если бы в классической системе ставить пунктирную тактовую черту после первых двух четвертей в 4-четвертном такте. Что дают эти сегменты, если они реально являются метрическими группами метра? Только то, что они, как и в классической музыке, «режут» стих? Но ведь стих, таким образом, не становится особенным, не приобретает особую значимость и смысл, только лишь по причине сегментации РП. Кажется, что всё это добавляет излишнюю «суету» и знаковую перенасыщенность в тактировке за счёт метрики, которая и так очевидна. Вероятно, метрические группы не всегда нуждаются в особом отделении пунктирными линиями в виде сегментов. Тогда и стих не нуждается в обозначении сегментной «нарезки». Тем более что такая сегментация несколько сомнительна, учитывая её «парность» или «троичность», и др. виды.

В практике публикаций песенного фольклора мы используем простой принцип тактировки: такты ставятся по слоговым группам (или стихам), а сегменты обозначаются пунктирными тактовыми чертами. В такой системе получается, что тактовые черты (сплошные) не соответствуют сегментам, и в тактах образуются довольно странные размеры (8, 9, 10, 11, 13 четвертей, и др.). При этом понятно, что в напеве равномерная сегментация ритмики, что видно из пунктирных черт, а при их отсутствии – по логике напева. Также можно ставить пунктирные тактовые черты только перед первым сегментом, возможно и перед последним. Внутри слоговой группы (стиха) их можно и не ставить, поскольку метрика там очевидна.

## Выводы

Мы рассмотрели ряд вопросов по стиху, ритмическому периоду, сегментации и тактировке. В начале был изучен вопрос определения границ стиха и слоговой группы. Мы пришли к выводу, что не существует внятных критериев для определения вида стиха. А без этого невозможно чётко определить, является ли данная часть формы маленьким стихом, либо большой слоговой группой силлабического стиха. Не существует как чёткого определения для понятий стиха и слоговой группы, так и правил для выявления их структур. В результате, невозможно определять размер стихов и слоговых групп по имеющимся критериям. Мы привели ряд примеров, подтверждающих разные трактовки форм для схожих стихов. Определять тип и размер стиха приходится по косвенным признакам, по аналогии с другими стихами, и по схожим структурам композиционных единиц.

В случае с вопросом выбора между крупнослоговым силлабическим или мелким тоническим стихом мы предлагаем, для Белгородской традиции, трактовать их как крупнослововые.

Далее мы рассмотрели вопрос: как определять количество слогов в стихе, и как отличить обычный стих от временника. Относительно первой части вопроса мы выявили следующее. Приведённые правила (снятие пунктирного ритма, возвращение времени пауз, сня-

тие сверхсхемных слогов) не возможности совершенно точно и конкретно определить количество слогов. Нет правила, позволяющего отличить «сверхсхемные» слоги от нормативных, а значит невозможно определить и нормативный размер стиха. Само понятие «нормативный» размер становится условным, субъективным, гипотетическим. Мы предлагаем решение вопроса путём выявления ритмического инварианта – по большинству строф. По нему же вычисляем «нормативное» количество слогов в стихе. Появляется понятие «инвариантный норматив». Приведённые принципы записи формулы стиха с ненормативными отклонениями в виде нижнего индекса также вызывают вопросы, главный из которых: как отличить ненормативные отклонения (мелизматические расщипления) от временника? Чётких критериев нет, поэтому и приводимые формулы надо считать условными, гипотетическими. Мы предлагаем решение вопроса через ритмический инвариант, по которому можно конструктивно вычислить (воспроизвести) условный инвариант количества ритмических долей, как ритмической конструкции для слогов. Тогда небольшие отклонения (1-2 слога) можно считать мелизматическими расширениями, или ненормативными слогами. Большие отклонения (более 3 слогов) считать критерием для временников. Мы высказываем идею о том, что количество слогов в стихе не имеет принципиального значения, и может выводиться чисто «технически» по ритмическим долям инварианта. Сам факт возможности «плавающего» размера снимает актуальность точного определения стиха: любая цифра будет либо условной, либо выражать статистическое большинство. Поэтому в идеале надо вычислять цифровой инвариант (среднее арифметическое) для количества слогов и формулы стиха.

Рассмотрев вопрос о том, как определить тип стиха, мы сделали следующий вывод. Все стихи можно рассматривать в двух ипостасях: в письменном выражении, либо в звучащем: речевом или поющемся. Во втором случае оба вида будут иметь стих в координации с ритмом: речи или музыки. В первом случае мы видим «чистый» (внепесенный) стих, во втором – ритмический стих (РС). Оба они существуют параллельно, и могут иметь различные трактовки стихового типа. Так в приведённых примерах ясно видно, что стихи, трактуемые как силлабические, можно произносить с упорядоченными акцентами, и они становятся сегментированными силлабическими. В дальнейших примерах мы доказываем, что акценты можно ставить в разных местах стиха, и тогда формула его будет меняться. Учитывая множество примеров «несостоявшейся» (гипотетической) силлабики мы приходим к выводу, что чисто силлабических, вероятно, не существует: все они как минимум сегментированные силлабические.

В приведённых примерах мы видим, как крупные слоговые группы силлабического стиха могут представлять в виде двух маленьких тонических стихов. В разных приведённых примерах есть и силлабические, и тонические трактовки, сходных по структуре и размеру стихов. Мелкослоговые силлабические стихи также укладываются в один тонический стих из двух слоговых групп. Мы делаем вывод, что стих, вероятно, нельзя рассматривать отдельно от музыки, в «чистом» виде. Надо рассматривать его в звучащем виде: как поющийся, или произносимый. По его звучанию надо определять и тип стиха.

Мы сделали вывод о том, что именно ритмический период является средством для определения типа стиха, а не «чистый» (в виде письменного текста) стих. Сегментированный ритмический период делает сегментированным и стих, даже если он (гипотетически) силлабический. Одноэлементный стих рассматривается как силлабический, но РП делает его сегментированным. Кроме того, этот стих явно может трактоваться как маленький тонический стих, в соответствии с ритмикой и её акцентами.

Мы предложили записывать формулу (условного) силлабического сегментированного стиха в виде тонических слоговых групп, например: «1.3.1+1.3.0».

Кроме того, мы предложили выявлять не условный «чистый» стих, а его ритмическую форму – ритмический стих (РС) или стих СМРФ. Мы определили, что даже звучащий в устной форме стих (без пения) тоже имеет ритмическую упорядоченность.

Общий вывод такой, что силлабический стих невозможен, т.к. всегда есть ударения. Тонический стих возможен только в «чистом» виде, т.е. как абстракция, а в песне он тоже

невозможен, т.к. регулируется метрическими акцентами, а не стиховыми. В результате остаётся только сегментированный стих, а он не имеет смысла, т.к. сегменты стиха определяются по метрике РП. Значит, есть только метрический стих, т.е. музыкальный. Таким образом, теряет смысл попытка выявить тип стиха. Любой стих в песне становится сегментированным или метрическим, или попросту музыкальным стихом. Даже самостоятельное количество слогов в песенном стихе чётко не определяется: размер «плавающий», и реально может быть высчитан по количеству ритмических долей, каждая из которых может дробиться, добавляя «лишние» слоги. Вся система «рассыпается». Добавим сюда ещё и то, что невозможно внятно отличить стих от крупной слоговой группы. Теряется или размывается само понятие стиха. Всё это требует определённого переосмысления, уточнения.

Особо надо сказать о путях выявления стиха и ритмического периода. В существующем определении («Стихом называют ритмический период поэтического текста» – с.8), мы констатируем явное противоречие, поскольку здесь одно понятие выводится из другого, и наоборот. А это означает отсутствие определений как для одного, так и для другого. Невозможно самостоятельно и конкретно определить стих и ритмический период.

Все рассмотренные проблемы в выявлении типа и формулы стиха делают невозможным и бессмысленным анализ стиха, поскольку результаты условны, «размыты», и непонятно, как и куда, с какой целью их можно потом применять.

Отдельно мы рассмотрели вопросы сегментации ритмического периода. Мы определили, что практически не встречается (на Белгородчине) таких ритмических периодов и напевов, где совсем не было бы упорядочивающих акцентов. Человек не может исполнять мелодию или речевой текст абсолютно ровно, как робот – обязательно будут акценты. Даже не упорядоченные (плавающие) акценты не могут быть критерием для цезурированного РП. Ведь меняющиеся акценты всё равно стоят на каких-то постоянных местах, а значит, можно выявить их инвариант по большинству.

Рассмотрев вопросы сегментации, мы пришли к выводу, что сегмент – часть поэтического текста, а в ритмике ему соответствует метрическая группа. Возможно из первоначального синкретизма позднее вычленились как поэзия, так и музыка. Неправильно музыку измерять структурой поэзии, наделяя РП сегментированностью, тогда как он реально имеет метрику. Недопустим замкнутый круг, когда по метрике ритмического периода определяют сегментацию стиха, а по сегментации стиха (ударениям в стихе) определяют метрику РП. Метрической группой можно считать долгое слоговое время, которое разбивается на два (три) коротких, объединяя их. Тогда метрической долей надо считать короткое слоговое время, поскольку из него складывается долгое слоговое время. Первое короткое время будет сильной долей метра, второе (и третье) – слабыми. Мы получаем «метрическую сегментацию». Отсюда вывод, что с точки зрения сегментации или метрики напева, цезурированных РП не существует. Учитывая, что метрика (сегменты) также группируются часто по парам (либо по тройкам, и др.), то мы видим прообраз классических тактов.

Мы рассмотрели ряд вопросов по тактировке народных песен. Если в условных цезурированных РП (стихах) надо формировать такты по слоговым группам или стихам, то в сегментированных (тонических) – по сегментации, притом по парам (тройкам, и др.) сегментов. В этом мы видим противоречие: поскольку реальных цезурированных РП мы всё-таки не находим, а вместо них реально есть сегментированные, то мы не видим смысла в том, чтобы в одних случаях отмечать РП как цезурированный, а в других – как сегментированный. Тогда надо выработать единый принцип, либо исходить из структуры стиха (по слоговым группам или стихам), либо из структуры РП (по сегментам или по метрике). Во втором случае мы приходим к реальным классическим тактам, в которых нет смысла пунктирными линиями отражать сегменты. Кроме того, тактировка по сегментам всё-таки стремится охватывать реальные слоговые группы или стихи, даже если они немного выходят за рамки сегментов, как если бы песня начиналась из затакта. Получается, что такты всё-таки «подгоняются» под структуру стиха (соответствуют слоговой группе или стиху), но при этом отражают и структуру метрики (сегментацию). Мы склоняемся к мнению, что для отражения фольклор-

ной специфики записи песен, стоит во всех случаях исходить именно из разделов стиха (слоговых групп и стихов) для тактировки, а сегменты можно отмечать внутри большого такта дополнительными пунктирными тактовыми чертами (вертикальными линиями). При этом нет необходимости отмечать ими все сегменты, а только самые основные – в начале и в конце стиха. Вероятно, можно вообще не отмечать сегменты пунктирными линиями, если они очевидны, как это делается и в классической системе тактировки.

Итак, обобщая проблемы ритмического периода, мы приходим к общему выводу о том, что цезурированный РП невозможен, т.е. в нём будут неизбежно акценты. Сегментированный РП также невозможен, поскольку реально он имеет метрику. Сегмент – часть стиха, но не РП, в музыке сегменту соответствует метрическая группа. Остаётся только метрический РП, как и в классической музыке.

Из всех выводов мы можем вывести самые основные. На сегодняшний день невозможно однозначно и внятно вывести ни тип стиха (силлабический или тонический), ни его размер (количество слогов «плавает»), ни даже принцип выведения типа стиха (по «чистому» стиху, по произносимому, или по поющемуся). В результате этого весь анализ «ползёт», не имеет чётких выводов, является «субъективным», т.е. представляет собой лишь условную трактовку или гипотезу о структурах стиха, напева, ритмического периода.

### Проблемы методологии

Все приведённые несоответствия и проблемы, конечно же, требуют объяснения, возможно, и переосмысления, уточнения. Но надо обратить внимание на другое.

Нам кажется не случайным тот факт, что структурно-типологическое направление в изучении и анализе народных песен почему-то не получает широкого развития в среде специалистов, исследователей фольклора. Ведь выведенные, пусть и условно, формулы и типы, ритмические схемы трудно как-то применять для дальнейших исследований, они практически не приводят к каким-то внятным обобщающим выводам. Из них невозможно делать практические выводы, делать продвижения вперёд в виде каких-то гипотез по осознанию развития или состояния песенных традиций региона (района). Главное, из них невозможно вывести понимание особенностей каждой песенной традиции.

В исследовании фольклора (и не только песенного, но и обрядового, инструментального, танцевального, и др.) принято считать, что главной задачей является выявление локальных особенностей: стилевых и жанровых, или жанрово-стилевых. Это значит, что надо искать в традициях то индивидуальное, непохожее на другие, что составляет их «сущность», «самость», их оригинальность, и значит их ценность. Это нужно для «практического» освоения, описания каждой традиции. И для этого нужны особые научные инструменты в качестве средств и приёмов исследования. А структурно-типологическое направление исследований направлено на выявление не индивидуального, а общего. Этот инструмент разработан для другой задачи, и он не подходит для первой задачи. Для каждой из них нужны свои инструменты.

Кроме того, вероятно, мы подошли к такому состоянию, когда надо научиться более глубоко и подробно осмысливать разные составляющие «элементы» фольклора, оценивать и анализировать их. Только после этого можно уже обобщать их в виде разных типов. В музыкальной фольклористике этого пока ещё нет. Возможно, у филологов, где зародилось это направление, предмет изучения «проще» – в виде только лишь «абстрактных» текстов. И этих текстов у них набралось очень много. На особенности исполнения филологи вообще не обращают внимания: для них не существует тембра, ритмики, интонации, чувств, созвучий, голосов, партитуры, и т.д. Им остаётся лишь измерять цифрами текст письменный, что они и делают. Не случайно, что именно в рамках филологии зародилось направление структурно-типологического анализа. Для музыкантов же существует огромное количество средств выразительности, тонкостей исполнения, которые надо бы сначала зафиксировать, «уловить», а потом уже научиться описывать. И только после этого их можно структурировать, систематизировать и типологизировать. Например, далеко не полностью выявлены и описаны раз-

ные вокальные приёмы в виде гуканий, выкриков, свистов, глоссандирований, спадов или подъёмов голоса, и т.д. Не изучены голосовые особенности звуковоспроизведения, манеры пения, тембра голосов, что составляет важную часть в особенностях разных традиций. Что мы знаем об агогике (исполнительском ритме), об отклонениях как в ритме, как и в интонировании? Что мы знаем о разнообразии динамики (громкости, силы) звукоизвлечения в связи с жанровыми и стилевыми особенностями? Огромным вопросом остаётся осмысление говора, диалекта исполнения. Отдельным большим вопросом остаётся чувственно-эмоциональное наполнение песни, переживания и чувства певцов в исполнении фольклора. Вероятно, всё вместе это и составляет особенность каждой традиции, её непохожесть на все остальные, и поэтому всё это нуждается в выявлении, обобщении, и осмыслении.

В целом мы видим, что, не решив вопрос определения отличительных особенностей, мы вряд ли можем начинать анализ общих особенностей. Сначала надо выявить и научиться описывать элементы, а затем уж их систематизировать. По этому принципу можно было бы сначала в структурах стиха и в ритмике научиться находить индивидуальное, отличительное, а уж потом выводить из него общее.

Мы не можем согласиться с трактовкой типизации Ефименковой, которая согласна с идеей К.Квитки (с.56): «Описание всех индивидуальных форм не может быть задачей музыкальной фольклористической морфологии, – писал ещё в 20-х годах нашего века известный этномузыколог К.Квитка, – систематизация заключается в установлении типичных признаков» (15, с.50). Возможно, в то время фольклор не был так востребован, и изучение не могли вести в направлении, выявляющем ценность каждой фольклорной традиции. Надо было как-то абстрагироваться от самого фольклора, его яркости, своеобразия, и его ценности, чтобы не проявлять своего положительного отношения к нему в 20-х годах 20 века, и позже. Ведь в большевистской идеологии фольклор и традиционная культура воспринимались как нежелательный конкурент, и даже враг для новой советской идеологии и культуры. В изучении фольклора можно было хотя бы показать его «схематичность», пригодность его хотя бы для научных выводов, пусть даже в виде абстрактных схем и формул.

В настоящее время мы имеем совсем другое отношение к фольклору. Перед нами стоит насущная необходимость именно в описании всех индивидуальных форм, поскольку давно признана ценность, как и уникальность каждой фольклорной традиции. Только после сколько-нибудь полного описания форм, т.е. видов, разнообразия текстов по жанрам, регионам, их можно обобщать и систематизировать, типизировать. Помимо количественного объёма имеющихся фольклорных материалов по каждому региону, которое, как правило, многими исследователями считается недостаточным, неполным, есть ещё и ряд внутренних качеств, параметров или анализируемых элементов в этих материалах. В данном случае установление типичных признаков относится только лишь к очень небольшой части этих элементов фольклорного «тела» – только к ритмике и структуре стиха (а также к ладу и мелодике). Притом, они взяты в абстрактном виде, в отрыве от специфики региона или жанра. Создаётся впечатление, что изучение типов нужно для развития самого типологического подхода, для выявления наиболее общих законов, не важно какие для этого использованы тексты, жанры, регионы. Получается, что мы имеем развитие научного направления, которое пока не даёт результатов практических, и может быть когда-нибудь, при синтезе с другими направлениями, послужит развитию каких-то практических потребностей.

Вероятно, данное направление, будучи начатым в начале 20 века, теперь закономерно принесло плоды в виде структурно-типологического подхода. Но уже в наше время запросы скорректированы, и нужны другие подходы. Однако для их развития нужно время. Выходит, наука «запаздывает» – даёт результаты, пригодные для прошлой эпохи, а приходится пользоваться ими в настоящей эпохе, когда стоят совсем другие задачи. Получается, что для нашей эпохи и наших задач инструментов пока не разработано. Таково положение с наукой во все времена: задачи появляются новые, а средствами приходится пользоваться старыми.

Таким образом, очевидно, что развитие исследований фольклора должно происходить в двух направлениях. Во-первых, надо расширять круг изучаемых явлений, для чего надо

фиксировать как можно больше конкретных фольклорных текстов, относящихся к разным жанрам и регионам. Это нужно для полноты картины состояния фольклорных традиций. Во-вторых, надо углублять знания по типологии для разных составляющих, «элементов» фольклорного текста (ритм, поэтика, мелодика, приёмы исполнения, эмоциональность и выразительность, и др.). Скорее всего, надо будет делать и синтез выводов от изучения всех этих направлений (элементов). Пока этого нет. Каждое направление делает лишь первые шаги в своём развитии, как видим, пока ещё полном противоречий, нестыковок, условностей, предположений. Что же касается синтеза разных направлений, то об этом пока ещё рано и говорить. Нет соответствующих наработок, механизмов, приёмов, правил. Соответственно, нет и предполагаемых результатов: мы даже не представляем, какими должны быть эти результаты, как они должны выглядеть. Единственное, что мы реально представляем – это главная цель в изучении фольклора. Заключается она в описании и изучении неповторимости и своеобразия каждой фольклорной традиции.

Типизация, в частности, ритмоструктур и структур стиха (да и она, как мы видели, неполна, условна, гипотетична) не может давать оценки фольклорным текстам в целом, где очень много разных других средств выразительности, элементов для анализа. Вероятно, поэтому структурно-типологический подход к анализу песенного фольклора не получил должного распространения среди специалистов. Это принцип используют пока ещё лишь формально, отрывочно, без практических результатов, без возможности сделать какие-то внятные, хотя бы промежуточные, выводы о состоянии традиции.

Надо сделать вывод относительно самого структурно-типологического направления в исследовании фольклора. Иногда его называют «методом», но, вероятно, пока он таковым не является, а является именно направлением. Чтобы оно стало методом, его надо доказать и опробовать. Суть этого подхода (или направления исследований) заключается в моделировании фольклорных текстов разными средствами (они ещё не разработаны полностью), затем в этих моделях надо найти определённые структурные «типы», которые и создадут, в дальнейшем, типологию (систему типов). Пока не разработаны общие принципы и критерии анализа. Не разработаны «модели», с их формой и содержанием. Тем более, не разработаны «типы» в предполагаемых моделях. И уж совсем далеко пока до «типологии» из этих типов.

Мы рассмотрели некоторые вопросы и проблемы структурно-типологического направления в изучении песенного фольклора. Основной задачей было поставить вопросы, и попытаться найти подходы к их решению, осмыслению. Сделанные выводы вовсе не направлены на отрицание значения структурно-типологического подхода в изучении народных песен. Они лишь должны способствовать уточнению понятий, конкретизации, либо развитию механизмов, правил анализа, а также попытке осознать дальнейшее направление изучения фольклора. Пока понятно, что надо развивать как само это направление, придумать путь применения результатов этого направления, так и придумать формы его взаимодействия с другими направлениями. Кроме того, главная мысль заключается в том, что нужно рассматривать и изучать другие составляющие элементы песенного фольклора, помимо ритмики и стиха (лада и мелодики) а также научиться делать синтез выводов из исследования разных элементов, чтобы составить «общую» картину локальной традиции. Хотя, вероятно, это задача для других инструментов изучения фольклора, а не для структурно-типологического анализа.

## Содержание

Введение .....	3
Проблемы определения структуры стиха.....	3
Проблемы определения количества слогов в стихе, и отличия «обычного» стиха от временника.....	5
Проблемы определения типа стиха.....	7
Проблемы сегментации ритмического периода.....	11
Вопросы тактировки .....	16
Выводы.....	17
Проблемы методологии.....	20

Котеля Валентин Анатольевич

**Ритмика и стихосложение  
песенного фольклора**

**Проблемы методологии исследования  
в структурно-типологическом направлении**

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

Подготовлено к печати 27 июня 2016 года

Государственное бюджетное учреждение культуры  
«Белгородский государственный центр народного творчества»  
308006, г. Белгород, ул. Широкая, 1. E-mail: [bgcnt@rambler.ru](mailto:bgcnt@rambler.ru) , [bgcnt@mail.ru](mailto:bgcnt@mail.ru) , [bgcnt.ru](http://bgcnt.ru)