

На правах рукописи

Савельева Нина Михайловна

Проблема формы в русской народной песне

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва, 2010

Работа выполнена на кафедре истории русской музыки
Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского.

Официальные оппоненты:

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ИИЭиФ НАН
Белоруссии

Можейко Зинаида Яковлевна

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом
этноинструментоведения РИИИ

Мациевский Игорь Владимирович

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки
Уральской государственной консерватории (академии) им. М.П.Мусоргского
Калужникова Татьяна Ивановна

Ведущая организация – Государственный институт искусствознания (Москва).

Защита состоится «14» апреля 2011 года в 16 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной
консерватории им. П.И.Чайковского по адресу: 125009, Москва, Б.Никитская
ул., д.13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Московской
консерватории им. П.И.Чайковского.

Автореферат разослан «16» января 2011 года

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Ю.В.Москва

Общая характеристика работы.

Актуальность темы исследования. Проблема музыкальной формы в искусстве имеет основополагающую художественно-эстетическую значимость. Ее разработка в комплексе музыкально-теоретической системы имеет принципиальное значение, как для музыковедения, так и для всей современной культуры в целом. Одной из важнейших исследовательских задач современной фольклористики является структурный анализ художественного языка народной песни, в системе которого **форма** занимает свое особое место, как явление **художественное**, наделенное собственной эстетической ценностью.

Форма музыкально-поэтической строфы народной песни складывается во взаимодействии всех формообразующих элементов, как итог и кульминация этих процессов, что приводит к неизбежному выводу о роли формы как **элемента высшего порядка**. В музыкальной фольклористике, в отличие от классической теории музыки, проблема формы пока еще не получила глубокой разработки, вследствие которой должно прийти понимание ее особого положения в музыкальной стилистике. Диссертация восполняет существенный пробел в науке и предлагает пути решения одной из ключевых научных проблем.

Основные цели и задачи исследования состоят в том, чтобы, используя опыт и достижения классической теории музыки, доказать, что проблема формы является фундаментальной основой теории музыкального фольклора. Исследование посвящено познанию эстетики и «технологии» формы, системы взаимодействия стиха с напевом, раскрытию механизмов «строфообразования», систематизации способов и приемов формообразования в стиховых и музыкальных закономерностях. В непосредственные практические задачи входит раскрытие неисчерпаемых богатств форм русской народной песни как основы профессионального искусства, введение в научный обиход новых материалов полевых исследований от второй половины прошлого века до наших дней. Важнейшее значение в осуществлении поставленных задач приобретают современные объективные методы структурного анализа.

Методологической основой исследования является концепция Б.Асафьева, которая раскрывает диалектику формы, процесс ее становления, развития и завершения. Фольклористическая школа Московской консерватории выработала плодотворный универсальный аналитический метод, вобравший в себя богатейшие традиции отечественной науки и успешно применяемый на протяжении многих лет, как в специальном учебном курсе консерватории, так и в широких фольклористических исследованиях. В 60-х годах прошлого века А.В.Руднева впервые представила свой авторский метод «объективного эстетического анализа песни, художественных особенностей слова и музыки», позволяющий дать **целостную характеристику** фольклорному музыкальному произведению.

Материалы, привлекаемые к исследованию. Работа выполнена на основе многих тысяч песен, записанных в фольклорных экспедициях под руководством автора в разные регионы России и в зарубежье в течение почти 50 лет, расшифрованных автором и студентами МГК. Среди них особой спецификой отличаются песнопения русских молокан, которые потребовали выработки новых особых методов нотации и анализа.

Наряду с полевыми материалами, привлекаются опубликованные песенные сборники и научные труды многих исследователей.

Научная новизна исследования. В диссертации предлагается новая **концепция формы** народной песни, объединяющая разные научные направления в музыкальной фольклористике, и связывающая ее с классической теорией музыки. Результатом исследования является принципиально новый подход к систематизации строфических форм народной песни, основанный не на **количественном**, а на **качественном** критерии, который - по Б.Асафьеву - позволяет классифицировать формы «не по итоговым конструкциям, а по принципам развития».

Практическая значимость исследования. Результатом исследования является качественно новое осмысление процессов формообразования в народной песне, неизбежно приводящее к осознанию ключевой роли формы в комплексе музыкальной стилистики, и, как следствие, к построению новой научной систематизации и классификации музыкально-поэтических форм, а также для выработки в учебной практике новых принципов преподавания научной дисциплины.

Апробация научных идей и методов их реализации проходила в течение многих лет в докладах на научных конференциях, в статьях, в лекционных курсах, в практической учебной и научной работе, которые отразили достижения фольклористической школы Московской консерватории, творчески претворившей все лучшее, что выработала отечественная фольклористика за 200 с лишним лет. Диссертация обсуждена на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского 25.05.2010 г. и рекомендована к защите.

Основное содержание работы.

Работа состоит из Введения, четырех Глав, Заключения, Библиографии и Приложения в виде Нотных примеров, Аналитических схем и Таблиц.

Во **Введении** определяются основные проблемы музыкальной фольклористики, непосредственно связанные с формой народной песни, намечаются новые пути и методы их решения.

Фольклор является «своеобразной...музыкальной системой... со своим творческим методом... и особыми приемами оформления», в которой тесно переплелись практические и духовные формы освоения мира, творчество, исполнительство, слушательское восприятие, коллективное и индивидуальное начала, что определяет специфику художественного произведения устного народного творчества как целостного объективного явления музыкальной культуры. Выразительные средства музыкального фольклора и особые принципы композиции вырабатывались на протяжении длительного времени, соответствуя на каждом историческом этапе общественным формам жизни и мировоззрению. Отточенность внешних очертаний в сочетании с внутренней сложностью «мудро устроенных» структур характеризует каждое произведение устного народного творчества не как «собрание особенностей, черт и признаков, а как единое целое, и это качество является секретом мастерства и силы идейно-эстетического воздействия...» [124; 14].

Устная форма бытования обусловила жизнеспособность только тех фольклорных форм, которые были отобраны практикой и «узаконены» народной эстетикой. В каждую эпоху складывается свой «исторически определенный тип эстетического восприятия, для выявления своеобразия и исторической преемственности которого необходимо прибегнуть к анализу

понятийного языка, раскрывающего внутренний специфический характер того или иного способа эстетического освоения действительности».

Предметом настоящего исследования стала музыкально-поэтическая строфа, основанная на ранних формах и типах народного стиха, образующих строфичность только в музыкальном распеве. Как следствие, в центре внимания оказываются раннетрадиционные жанры, составляющие основу крестьянского народного искусства.

На протяжении долгого времени филологи вырабатывали основные понятия, терминологию, методы анализа, в которые музыканты вносили свои существенные коррективы. Региональные исследования, составляющие основу современной музыкальной фольклористики, обусловили возникновение разных теоретических направлений, каждое со своей терминологией и методами исследования.

Система строфических форм в русской народной культуре объединяет ее в единое целое. Однако, наряду с общерусскими структурами, в ряде традиций возникли региональные формы, которые в совокупности с другими признаками определяют индивидуальный музыкальный облик каждого региона. Особое место в системе занимают «полиструктуры», в которых «кардинальные несовпадения» стиховых и музыкальных граней находят «свое решение» в соответствии с местными особенностями мышления и исполнительства. В исследовании впервые прослеживается генезис «полиструктур» в связи с региональными и историческими условиями.

К специфической ветви народного искусства относится духовная музыкальная культура молокан, уникальность которой заключается в синтезе народной устной и церковной книжной традиций. Фонографические записи Е.Э.Линевой, «открывшие» в 1910 году музыкальную традицию молокан в Закавказье, выявили ее высокие художественно-эстетические достоинства и перспективность исследований. Однако дальнейшее изучение, научный приоритет которого принадлежит Московской консерватории, возобновилось лишь в 1970 году. Особенно интенсивно работа развернулась в последнее десятилетие под руководством автора в разных регионах России и странах СНГ. Молоканские домашние архивы также дали обширные материалы, позволяющие сделать важные выводы и выдвинуть новые научные гипотезы. Сложные и трудоемкие нотные расшифровки духовных песнопений молокан и анализ музыкальных форм, осуществленные по фольклорной методике, показали глубинные связи с народным искусством, но, в то же время, его коренное переосмысление, наполнившее музыкальные произведения качественно новым содержанием.

В **Главе 1** «Исторические предпосылки и становление проблемы формы русской народной песни» показаны пути развития музыкальной фольклористики, исторические условия и процесс постепенного вызревания проблемы формы русской народной песни, выработка методов исследования.

Структурные закономерности песен начали изучаться в 20-е годы XIX века в многочисленных работах словесников, которые доказывали тесную связь стиха с напевом и преимущества в ней музыкальной стороны. Музыканты же, напротив, больше склонялись к приоритету слова. Начало музыкально-структурному анализу положил **С.Н. Шафранов** (1879), который впервые рассматривал песню в комплексе текста и напева. Исходя из стабильности музыкальной меры и изменчивости стиха, в основу классификации «напевно-ритмических схем песен» он положил «музыкальные меры времени напева».

Основой структуры словесной строфы он полагал «отдел или такт», из соединения которых возникают «колена или члены», «период (стих) образуется из двух и более колен, строфа складывается из периодов». В данной «иерархии» наименее определенным оказалось понятие «колена», так как оно допускает широкое толкование. Впервые Шафранов классифицирует виды повторов, подчеркивая их значение как «главного делительного схематического признака».

А.С.Фаминцын, критикуя положения Шафранова, предложил другие варианты решения тех же проблем. В тактировке песен он рекомендует руководствоваться тоническими ударениями, а в типологии напевов впервые выдвигает идею разделения их «на два полюса с бесчисленными промежуточными степенями», в соответствии с внутрислоговыми распевами.

Особое место в музыкальной фольклористике занимает фундаментальный труд **П.П.Сокальского**, во второй части которого центральное место занимает концепция полустиха как «истинно народного такта, являющегося последней неделимой группой слогов, основой склада и лада песни». Исследование Сокальского аккумулировало в себе достижения фольклористики XIX века, выдвинуло новую историческую концепцию, однако, в разработку теории собственно формы практически ничего не добавило.

Ю.Н. Мельгунов вводит понятие строки, как части строфы, впервые отмечает формообразующие свойства унисонов, «удвоения» и «растяжения» в ритмике, роль одноголосного запева как «зерна» хоровой части песни, а также высказывает замечательную мысль о том, что «русская народная песня содержит в себе зародыш высших разнообразных музыкальных форм».

Важнейшим событием на рубеже веков стало создание Музыкально-Этнографической комиссии (МЭК), которая стала центром собирания, развития научной методологии, исследования песен, инструментов и инструментальной музыки. Изобретение фонографа (1877) совершило переворот в методике собирания фольклора, создало условия для его документально точной фиксации и открыло качественно новые возможности для научных исследований, которые стали основным направлением в деятельности МЭК.

Одним из ярких деятелей МЭК был **А.Л.Маслов**, утверждавший новые подходы к народному творчеству, как к самосовершенствующемуся искусству, в котором происходит непрерывное обновление музыкальных форм. Актуальной задачей музыкальной фольклористики он считал необходимость «проследить развитие музыкальных форм от первичных ее зачатков, переходящих в сложные художественные формы». Осуществление ее мы находим в исследовании о былинах на материале фонографических записей северного эпоса. Основой структуры он определяет «*ритмический период* с одним ударением... Соединяясь между собой, [*ритмические периоды*] образуют *строку* или *стих*, вместе с тем и музыкальный мотив». Маслов впервые называет форму пинежских былин «однострочным напевом», указывая также на «стихотворную форму, называемую *строфой*». Новизна исследования заключается в оригинальном методе, а также в подробных таблицах, типологии кадансов и попевок, картографировании напевов, в утверждении структурной роли тактовых черт и каденционных разделов, соотношении формообразующих свойств мелодии и стиха, определении типов мелодического движения, выработке собственного метода «моделирования» мелодии и принципов систематизации.

Е.Э. Линева вскрывает сущность формы с точки зрения лада, мелодии и ритма, определяет песенный тип, по собственной методике «моделирует» напев, отмечая его характерное «вопросо-ответное» строение. Гармонические функции в напеве, последовательность и расположение устоев фактически «выводят» Линева на проблему «ладово-пространственной» структуры песни, а соотношения сольного запева и хоровой части показывают один из аспектов «фактурной» формы.

Еще в 60-х годах XIX века В.Ф.Одоевский высказал мысль о родственности церковных песнопений и народной песни, а П.А.Бессонов был убежден в прямом воздействии народного пения на церковное. **С.В.Смоленский** выдвинул гипотезу о единстве интонационного словаря русской народной песни и церковного напева на основании «изначального сочетания слова и музыки». Актуальной задачей музыкальной науки он считал составление словаря «мирских моделей, спаек и попевок», который поможет раскрытию «основ последовательности и силлогизации нашего художественного мышления», так как именно в этой области «лежат семена будущего расцвета русского музыкального искусства».

Параллели в методах интонационного анализа песен мы находим в книге **А.В.Никольского**, который осуществляет членение мелодии по «музыкальным стопам» (в отрыве от текста), противоречащее мелодии широкого дыхания в приводимом примере лирической песни. Фразы или предложения (колена) - по Никольскому - состоят из нескольких стопных частей, составляющих простые и сложные предложения, складывающиеся в периоды. В главе III, целиком посвященной строфе, автор приходит к неутешительному заключению: «строфная форма в песне наименее чиста, неопределенна, расплывчата, особенно по сравнению с ясными формами периода и предложения. Строфа, за редким исключением, почти совсем не удалась творцам песни». Тем не менее, Никольский признает, что «песенная форма многостороннее и полнее общемузыкальной», называет строфу высшей формой мелодии, подчеркивает диалектику связей ритма и формы, соизмеримость частей и симметрию особого рода.

В отличие от него **Н.И. Компанейский** утверждал, что «главнейший интерес русской хоровой песни» заключается не в мелодии, а «в формах и контрапунктической обработке», потому что «народ складывал песню артелью». Сопоставляя музыку с математикой, он считает симметрию непременным атрибутом музыкальной формы («музыка без симметрии такая же аномалия, как и архитектура без пропорций в частях»). Мы можем только возразить, что в народной песне присутствует пропорциональность особого рода, связанная, с эстетикой региональной традиции и исторического периода.

Фундаментальные труды **Ф.М.Колессы** определили основные научные направления XX столетия. Характерен его масштабный подход к славянскому фольклору как к системе, в которой музыкальному народному творчеству принадлежит важнейшая роль в изучении проблем этногенеза и определении места каждой национальной культуры. Впервые назвав этнографические зоны «музыкальными диалектами», он определил критерии их исследования и картографирования. В основу песенного типа он положил «устойчивую силлабику», форму строфы, и мелодические обороты, присущие обрядовым напевам. В своей классификации он принял за мелодическую единицу «песенное колено» («музыкально-синтаксическую стопу»), которое отличается от полустиха тем, что дополнительно учитывает мелодическую цезуру.

Центральное место в его концепции занимает понятие ритмической формы и песенной строфы как одного из ее структурных уровней. По Колессе - даже наименьшая музыкально-синтаксическая стопа (3 слога) или 2-хсложный припев могут стать отдельной частью формы, в зависимости от мелодии, диктующей расчлененность или слитность стиха и создающей «единообразное строение словесной строфы»; в ней важнейшая роль принадлежит рефренам (припевам) и повторам. Колесса впервые дает определение строфы как понятия, объединяющего слово и напев в единое целое.

В систематизации песенных форм Колесса исходил из текстов, принимая в качестве основного критерия слогочислительность, учитывая также метрику, показывающую временные пропорции песенных колен и соотношения структур словесной и мелодической строф. При моделировании мелодического ритма он взял за основу долготу в силлабических «сегментах», увидев в окончаниях стихов признаки исторической стадильности.

Колесса стремился показать внутреннюю симметрию формы путем деления на одинаковые такты. В результате в его примерах деление на строки продиктовано в большей степени метрикой и законами пропорциональности, чем истинным членением формы в соответствии со стиховыми цезурами и повторами. Противоречия в его систематике песен обусловлены недифференцированностью проблем ритмики, метрики и строфики и отсутствием четкого определения стиха.

На материале украинской народной песни Колесса показал новые пути изучения и аналитические методы. Позднее, К.В.Квитка писал, что, «благодаря Колессе, украинцы имеют образцовую разработку своей народной ритмики, какой не достигла еще научная литература ни у одного славянского народа».

Исследования Ф.Колессы были продолжены **К.В.Квиткой**, который поставил перед собой задачу создания в Московской консерватории научно-исследовательского и собирательского центра, разрабатывающего проблемы музыкальной этнографии, истории и теории музыкального фольклора, развития многонациональной отечественной и музыкальной фольклористики. Главное место в его трудах занимает разработка проблемы ритмики и ритмических форм народной песни, а также сравнительное изучение музыкальной культуры славянских народов, в связи с которым большое значение имеют исследования обрядовых пластов. Квитка создал свой оригинальный аналитический метод («весьма точный и изящный», по выражению В.Гошовского), новизна которого заключалась в применении метода «аналитического выравнивания ритмики», открывающего широкие возможности исследования, систематизации и классификации.

Сравнение вариантов на широком межславянском материале утвердили Квитку в мысли о существовании единой «славянской системы», в которой ритмические формы «дополняют друг друга,... вырастая одна из другой». Свою систематизацию ритмических форм он построил по принципу количественного увеличения наполнения строф стихами, припевами или припевными вставками.

Квитка ввел понятие строфы как единого целого для **музыки, текста и ритма**, для которых многие термины – только литературные и только музыкальные – стали общими. В описаниях строфических форм («двухстрофной», «кольцевой» и др.), содержатся замечания о несовпадениях словесного и музыкально-ритмического строения строфы, которые он рассматривал как художественный прием. В комплексе «несовпадений», так точно подмеченных Квиткой, проявляется изначальная «полиструктурность»

народной песни, которая имеет многообразные формы, в зависимости от исторического периода и особенностей регионального мышления.

Сопоставление напевов со сходными рисунками музыкально-слогового ритма и с учетом мелодических и ладовых свойств подвело его к решению коренных проблем музыкальной фольклористики, таких, как эволюция жанров и форм народной песни, их генезис, заимствования или самостоятельное «изобретение» каждым народом данной структуры, и многих других.

Свою особую страницу в истории музыкальной фольклористики открыл **Е.В. Гиппиус**, применивший в своем фундаментальном исследовании сборников Балакирева собственный аналитический метод реконструкции «народно-певческой строфовой формы». В исследовании изложены многие положения ритмико-стиховой концепции, ставшей одной из основ аналитической практики фольклористической школы Московской консерватории. Во главу угла Гиппиус поставил стихосложение как фундамент «ритмической периодизации мелодии», в которой формообразующие свойства стиха проявляются в «строфовой периодизации», членении, повторах стихов и полустихов, имеющих «постоянную норму музыкально-ритмических длительностей».

К интересным выводам приводит ученого изучение ранних финно-угорских пластов, в которых напев поначалу «произносится» на строго ритмизованные слоги..., и только потом смысловые слова подставляются под ударения» («проза вкрапливается в стих и ритмизуется в напеве»): «несмысловые слова – очень древняя и формообразующая вещь, а полный стих появляется потом, в соответствии с напевом; этот тип восходит к рунической традиции» [цит. по 133, 30-31].

Наиболее существенный вклад в разработку формы народной песни внесла **А.В. Руднева**, взявшаяся в первую очередь за решение проблемы стихосложения, которая «не удалась» Колессе, и которой вплотную не занимался Квитка. Руднева подошла к народно-песенному стиху как к явлению языка, национальные особенности которого неизбежно повлияли на закономерности стихотворной речи. Основопологающими в ее определении трех основных видов стиха стали: понятие стиха-меры с обязательным присутствием двух опор; разграничение первичных и вторичных признаков; соотношения стиха, полустиха, стопы со строкой, что является крайне важным для понимания процессов формирования музыкально-поэтической строфы. Стройная концепция народного стихосложения, объясняющая закономерности как собственно стиха, так и в соединении с напевом, привела ее к строфике как к важнейшему элементу музыкальной стилистики. В определении музыкально-поэтической строфы она впервые подчеркивает понятие строфы-меры, в которой должно присутствовать не менее двух музыкально-поэтических построений. Количественный критерий, примененный ею в систематизации форм, она считает лишь одним из показателей процесса эволюции.

Руднева разработала основные принципы методики «снятия исторических слоев в «распете стихе» (термин Рудневой), исходя из которых, она выдвинула концепцию эволюции стиля в народном творчестве, показывающую плавное перерождение одних типов в другие, стадийность ритмоформул, «время возникновения, становления, развития и «истаивания» данной ритмики... На основе стихосложения и ритмики стиха раскрывается своеобразие мелодики, лада, мелодической ритмики, мелодико-текстовой строфики, многоголосия». Основные этапы этого многовекового процесса она

представила в развернутой таблице, в которой изменяемость каждого отдельного элемента прослеживается по горизонтали, а весь комплекс выразительных средств музыкального языка определенной эпохи в целом – по вертикали. Музыкально-поэтическая строфика занимает в таблице отдельную горизонтальную полосу, которая показывает пути развития народного мышления в области формы.

Целый ряд типов строфы она связывает с определенными жанрами, выдвинув гипотезу о генетических связях «двухстрофной» формы лирической песни с календарным и свадебным циклами. Особенно подробно описаны «хороводные структуры», которые стали «знаковыми» в определенный исторический период, «притягивая» к себе песни других жанров. В качестве «аналитического инструмента», она применила свою собственную систему буквенных обозначений, представляющую новую концепцию формы в виде уникальной 5тистрочной аналитической таблицы, которая составляет основу целостной характеристики произведения народного творчества.

Широкие возможности аналитического метода продемонстрированы ею на примерах песен разных жанров и эпох, из которых особое явление представляет свадебная песня «Из-за лесу, лесу темного» [294, № 81]. Путем сравнения множества вариантов она определила, что первая строфа начинается с середины и потому нормативной становится вторая строфа вопросо-ответного мелодического строения с внутренней повторностью стиха. На примере песенного типа «Камаринской» она показывает яркие проявления полиструктурности, полиритмии и полиметрии, которые допускают разные, но одинаково органичные, способы тактировки с 2-х- и 3-х-дольной метрикой. Руднева также обращает внимание на разные виды несовпадений стиховых и мелодических цезур в Курских хороводных песнях.

Труды Рудневой поставили ее в число самых ярких ученых второй половины XX века, оказали влияние на современников, многие из которых стали последователями ее аналитических методов, используя и развивая их в собственной практике.

К середине XX века особую актуальность приобрела проблема жанра хороводной песни в связи с широкой разработкой вопросов жанровой классификации и систематизации. Книга Рудневой «Курские танки и карагоды» и «хороводная диалогия» **Н.М. Бачинской** стали заметным явлением музыкальной фольклористики 50-х-70-х годов. В своей второй книге Бачинская исследовала особенности жанра с точки зрения стиха, ритмики, мелодики, многоголосия и охарактеризовала наиболее типичные структуры. Бачинская предложила свою систему классификации - по типам стиха в совокупности с региональными особенностями. Признавая, что строфические структуры формируются с текста, главные приоритеты она все же отдала мелодике, что повлекло за собой недифференцированность припевов и частей стиха и, как следствие, обобщенность систематизации.

Идея «единой славянской системы» стала ведущей в трудах **В.Л.Гошовского**, который выдвинул план создания «музыкального славяноведения» в тесном взаимодействии с целым рядом смежных наук. Осуществление идеи тесно связано с поисками новых методов изучения, систематизации, каталогизации, в которых важнейшее значение приобретает понятие песенного типа. В определении Гошовского превалирует критерий ритмики; хотя он признает не менее важную роль строфики и собственно музыкальных признаков с дифференциацией их в системе постоянных и

переменных элементов стилистики. Однако осуществленное им моделирование стиха и ритмики в отрыве друг от друга неизбежно привело к искусственной «подгонке» напева под «правильную» метрику, особенно в сложных примерах русских песен.

В «Указателе песенных форм» Закарпатского «музыкального диалекта» основой классификации стал принцип крупного мелодического членения формы с последующей дифференциацией внутренней слогочислительной и ритмической структуры. Отдавая должное идее создания уникальной антологии песенных форм одной из этнографической зоны Украины, масштабности работы, «изобретению» способов ее осуществления, все же отметим несовершенство всей системы, обусловленное недооценкой проблемы собственно стиха, и, как следствие, невниманием к форме словесной строфы в ее сочетании с напевом, вследствие чего возникают такие своеобразные названия структур, как «мнимые» и «неразвитые» формы. В то же время, стремление ученого «выстроить» систему эволюции форм, зарождения более сложных внутри простых является большим шагом вперед в осмыслении сложных процессов формообразования.

Работы Гошовского по масштабности мышления и охвату материала представляют собой значительное явление отечественной и славянской фольклористики 60х-70х годов XX века.

Статья **Б.М. Добровольского**, посвященная так называемому «цепному стихосложению», относится к числу немногих, непосредственно исследующих проблемы формы. На основе стиха, не имеющего строфичности вне напева, автор выявляет принципы образования словесной песенной строфы, приемы построения текста в связи с музыкальными структурами, жанрами и регионами, и приходит к убеждению, что «за видимыми механическими приемами... скрывается эстетическая функция, осознанное отношение создателей песни к форме... с замечательной логикой построения». В его описаниях содержатся ценные замечания о системе сольных зачинов, смысловой группировке строф, широких мелодических распевах, несовпадениях окончаний поэтических и музыкальных фраз, словообрывах и т.д. Музыкальный склад «двухстрофной» протяжной песни («припевно-зачинной» - по Добровольскому) «по сложности и художественному впечатлению» он уподобляет «разработке сонатного аллегро».

Статья Добровольского представляет собой новое явление в фольклористике, в котором соединились филологический и музыковедческий ракурсы на новом аналитическом уровне.

М.А. Енговатова в статье, посвященной песенному типу «Горы», продолжает изучение замечательных образцов русской протяжной песни на новом региональном материале, выявляет закономерности формы со стороны стиха, ритмики и мелодии в их соотношениях между собой, а также определяет виды и разновидности указанного песенного типа. Статья Енговатовой включает в себе новые подходы к структуре, к которым можно только добавить, что основополагающие приемы формообразования в лирической песне имеют не столько региональные, сколько свойства исторического периода, проявляющиеся в каждом регионе по-своему.

А.С. Кабанов в своем региональном исследовании донской протяжной казачьей песни впервые изучает процессы формообразования с точки зрения многоголосной фактуры. Он определяет функцию каждой голосовой партии в ансамбле и ее роль в формировании структуры, особо отмечая характерную

«длительность развертывания музыкально-поэтической строфы» и яркое ритмическое и фактурное разделение строфы на две контрастные части – речитативный «зачин» и протяжный коллективный распев. Предметом анализа становится «слоговая музыкально-ритмическая форма басовой голосовой партии в протяжно распетых «коленах» песен с тонической организацией стиха». В качестве основы формы Кабанов выделяет «колено», которое обычно повторяется, образуя «двоенную форму». Границы «колена» в соотношении его со стихом определяются в каждой песне индивидуально, в корректировке с другими элементами музыкальной стилистики. В процессе «очищения» стиха Кабанов получает обобщенную модель слогоритмического звена, известную в классической теории музыки под названием «двойное дробление с замыканием и суммированием». Результаты анализа позволяют ему сделать вывод о том, что «эволюция протяжной песни представляет собой последовательный процесс распева стиха», степень которого является признаком «определенного этапа в развитии произведения». Примененный Кабановым метод многоступенчатого анализа вскрывает структуру «по горизонтали» - в линейном развертывании элементов, и «по вертикали» - в соответствии с функциями каждого голоса, принципами их сочетания и выстраивания всей музыкальной ткани.

Концепция формы **Щурова В.М.**, наиболее полно изложенная в книге «Стилевые основы русской народной музыки», включает в себе очень важную мысль о разделении «песенных строф по количественному и **качественному** признакам» (выделено нами – Н.С.). В определении понятия музыкально-поэтической строфы он отдает предпочтение музыкальной стороне, недооценивая один из главных показателей **качества - стиховое наполнение строк**, тесно связанное с формообразующими свойствами собственно стиха. Щуров последовательно описывает целый ряд наиболее типичных структур – от однострочных напевов к многострочным строфам. К ценным аналитическим разделам книги относится разбор структуры сольного запева протяжных песен, описания оригинальных «полиструктур», различных региональных видов «двухстрофности», а также подробный анализ принципов варьирования напева в связи с типами многоголосия, внутренней динамикой и выразительными возможностями. Введение в научную практику большого количества новых экспедиционных материалов существенно расширяет представление о видах и разновидностях строфических форм, но все же многие аспекты проблемы формы не получили должной теоретической разработки, а то и вовсе остались вне его поля зрения. В систематизации структур он применяет разные критерии – то собственно музыкальные, то стиховые, то смешанные, что в результате приводит к самой общей типологии.

Заметным явлением в музыкальной фольклористике на рубеже веков стали труды **Б.Б.Ефименковой**, которая в основу своей концепции положила ритм в его широком значении, поставив задачу систематизации ритмических форм не только русского, но и восточнославянского народного творчества. Вместе с оригинальной терминологией она создала развернутую ритмическую концепцию, согласно которой основным принципом формообразования является «сложение ритмических построений из единиц более низкого ранга. На пересечении музыкального и вербального компонентов формируются СМРФ (слоговые музыкально-ритмические формы), мельчайшим элементом которых является *силлабохронос* (слоговое музыкальное время) со строго нормативной величиной. В качестве счетной музыкальной единицы (*протос хронос*) берется музыкальное время короткого и кратного ему долгого слога. Грамматический

фонд традиции составляют формулы музыкально-слогового ритма», разделяющиеся на два ритмических типа – «цезурированные и сегментированные». Взяв за основу типы музыкально-слогового ритма и принципы их соединения в ритмический период, она разделяет все ритмические формы на четыре класса, подробно представляя их в развернутых таблицах, причем, не только в двоичном, но и в троичном счислении, доказывающих автономность их существования. Заключительная таблица «Основных ритмических форм» показывает, что Ефименкова все же опирается на устоявшиеся в музыкальной фольклористике понятия силлабического, тонического и силлабо-тонического стихов. В то же время, в стремлении показать свое особое видение структуры народной песни, она «изобретает» новые понятия и термины, которые, по-видимому, способны более ярко, чем старые, отразить глубинную сущность процессов. В ее системе отсутствуют определения понятий стиха, полустиха, строки, строфы и др., основополагающая структурная роль которых уже определена в музыкальной фольклористике. Предложенные термины и понятия не всегда однозначны по смыслу, например, понятие МРЕ настолько изменчиво и размыто, что порой бывает трудно понять, что оно означает в конкретном случае. Остаются непонятными критерии «архитектонической завершенности» и «строфической формы», а также неясно, как различать группы «цезурированных» и «сегментированных», если указанные признаки не разделяют, а лишь взаимодополняют друг друга.

В книге присутствует целый ряд разделов, посвященных собственно строфическим структурам – «рамочным», тирадным, особым формам протяжных песен. Одна из самых весомых глав - «Воздействие мелодики на ритм» - в большей части оказалась посвященной не столько ритмическим, сколько строфическим структурам песен с ведущей ролью мелодики. Протяжные песни разделяются автором на две типологические группы по способам образования «дополнительных» мелодических разделов (относительно стиховых). Подробно проанализировав несколько примеров, Ефименкова все же признает, что ее выводы носят предварительный характер, так как требуется «тщательный детализированный анализ всего массива материала».

К несомненным достоинствам работы относится классификация словесных песенных строф, в которой много внимания уделено системе лексических повторов и типологии припевов. Однако Ефименкова не соотнесла словесную сторону с мелострофой, что привело к их полной «оторванности».

В своей попытке решения проблемы «ритмической типологии» народной песни на современном уровне и на основе новых материалов Ефименкова вынуждена привлекать другие элементы, вследствие чего ее типологические критерии получились разнородными, «подтянутыми» к ритмике, что в конечном итоге не создало законченной системы. Тем не менее, труд Ефименковой, благодаря подробным описаниям многих региональных ритмических форм, типологии словесных строф в их песенном претворении, глубокому проникновению в ритмические процессы на современных музыкальных материалах является весомым вкладом в музыкальную фольклористику.

Основополагающее значение для понимания специфики музыкального искусства и его связей с общекультурными социальными явлениями имеют труды **Б.Асафьева**, который считал фольклор особым «творческим методом» и «недостижимым образцом». «Музыка устной традиции» – писал Асафьев -

организуется по «общемзыкальным законам «сложения тонов», которые нужно «искать в самом материале». Центральное место в его наследии занимает учение о музыкальной форме, в котором основополагающими для теории фольклора являются: понятие музыкальной формы в диалектике двух ее сторон; эстетика формы; классификация музыкальных форм не по итоговым конструкциям, а по принципам развития; связь со словесной речью, их общность и отличия; формирование метода «целостного анализа» музыкального произведения.

В учебнике музыкальной формы **И.В.Способина** рассматривается ряд теоретических аспектов народной песни: куплетное строение, повторность в мелодии, варьирование, орнаментика, виды многоголосия, своеобразие ладового строения, выделены структуры однофразовые, двойной периодичности «а+а а+а» или «а+а б+б» и некоторые более сложные. В сопоставлении с достижениями музыкальной фольклористики того же периода такое обращение к народному творчеству выглядит весьма обобщенным. В то же время, многие положения учебника, относящиеся к формам профессиональной музыки, имеют общемюзкальное значение и могут использоваться в анализе народной песни.

Чрезвычайно показательным представляется сопоставление «целостного анализа» песни «Эко сердце» **В.А.Цуккермана** и **А.В.Рудневой**. Анализ Цуккермана представляет собой блестящий пример применения классического аналитического метода к народной песне, однако, с другой стороны, песня здесь показана в «статическом» аспекте, как «написанное» произведение. Однако мы знаем, что народная песня «живет» одновременно во множестве вариантов, ни один из которых не имеет преимуществ перед другими. Поэтому для выявления оптимальных закономерностей необходим анализ их совокупности, который осуществила Руднева. Главной идеей ее анализа стало нахождение глубинной основы песни, снятие исторических слоев путем применения метода «моделирования стиха» и текстологического исследования.

Особое место принадлежит книге **Т.Н.Ливановой** [112], отдельная глава которой посвящена канту, как жанру, занимающему промежуточное положение между профессиональной музыкой и устной народной традицией. «В канте» – пишет Ливанова – «зародились многие композиционные закономерности русской профессиональной музыки в связи со строфой русского стиха». Она анализирует и систематизирует структуры, опираясь на понятия строфы, строки, стиха, музыкального периода, отмечая, что музыкальная строка, как законченная по смыслу и синтаксису часть строфы, имеет большее реальное значение, чем такты и музыкальный период. Теоретические разработки Ливановой, осмысление особенностей структуры кантов, оказавших глубокое влияние на традиционные жанры крестьянской песни, имеют большое значение, как для музыковедения, так и для фольклористики.

В **Главе 2** «Принципы формообразования в русской народной песне» излагается авторская концепция формы русской народной песни, в связи с которой выдвигаются новые принципы классификации и систематизации структур.

В **разделе I** определяются общие основы взаимодействия стиха и напева. Музыкально-поэтическая строфа народной песни представляет собой диалектическое единство музыки и слова, в котором облик структуры определяется двумя взаимосвязанными и взаимозависимыми показателями – количественным и качественным. Комплекс элементов каждой из сторон включает в себе как свои собственные (специфические), так и формообразующие свойства. В процессе их взаимодействия складывается

структура музыкально-поэтической строфы со своей особой логикой и динамикой.

При соединении стиха и напева в художественное целое в каждом из них происходят существенные трансформации: в напеве могут переместиться внутренние акценты, измениться фразировка, соотношения ладовых устоев, границы отдельных попевок и оборотов, а в стихе может измениться сама система. Вновь возникшая слоговая ритмика (точнее, слогонотная или ритмика стиха – по Рудневой) является новым и главнейшим качеством музыкально-поэтической строфы.

Основой словесного комплекса является стих, закономерности которого обусловлены национальными особенностями языка. Стих - это особым образом упорядоченная речь, в которой присутствует правильная периодичность, возникающая на основе повторности конструктивных элементов, совместно или порознь присутствующих в стихе в разных комбинациях. В русском народном стихосложении мы знаем три основных стиховых типа - тонический, силлабический и силлабо-тонический, из которых первые два являются основой ранних пластов традиционного крестьянского искусства. В тоническом стихе организующим началом являются два главных (назовем их конструктивными) ударения на третьих слогах от начала и от конца; в многосложных видах стиха обычно присутствует дополнительное (серединное) ударение, не изменяющее общую конструкцию. Второй вид тонического стиха - со вторым конструктивным ударением на предпоследнем слоге - рассматриваются как региональная и историческая разновидность первого.

Силлабический стих включает в себе два определяющих признака – цезуру в постоянном месте и равнотактность. Силлабический стих, в котором присутствуют две равноправные цезуры, является разновидностью основного, как явление исторического и регионального свойства.

Силлабо-тонический стих несет в себе новое качество – стопность, как результат «сплава» тонической акцентности и силлабических цезурованности и равнотактности. В равномерном чередовании ударных и неударных слогов возникла новая структурная единица – стопа, как слог высшего порядка. Мы знаем пять основных видов такого стиха: двухдольные – хорей и ямб, и трехдольные – дактиль, амфибрахий и анапест. Силлабо-тонический стопный стих обычно бывает рифмованным, но сама по себе рифма не имеет конструктивного значения.

На длительном пути эволюции от ранних типов к стопному силлабо-тоническому стиху сформировался огромный пласт видоизмененных стиховых форм, в которых попеременно и одновременно могут проявляться признаки всех трех систем без видимого преобладания какой-либо одной. В таких случаях важнейшее значение приобретают аналитические методы, позволяющие разделить первичные стиховые признаки и вторичные.

Стиховые закономерности находят свое отражение во всех элементах музыкальной стилистики, и, прежде всего, в слогонотной ритмике, в которой устойчивые формулы создают типичные «тонические», «силлабические» или «силлабо-тонические» рисунки. Выразительные свойства собственно музыкальных элементов «усиливают» стиховые закономерности, создавая динамические центры внутри стиха и строфы. В музыкальном распеве тонического стиха установилось множество приемов выделения конструктивных ударений - удлинением всей заключительной 3хсложной группы, долготой третьего слога от конца, «дробной» ритмикой,

контрастирующей с окружением, синкопами и др. Цезура силлабических нечетно-сложных стихов и полустихов подчеркивается долготой заключительного слога или, позднее, в четно-сложных полустихиях - протяженностью двух последних слогов

В Разделе II излагаются основы системы распевания стиха в строфу. Поскольку каждый тонический или силлабический стих представляет собой замкнутую однострочную конструкцию, не скрепленную с другими в постоянную систему группировки, строфичность появляется только вместе с музыкальным распевом стиха, подтверждая тем самым приоритет напева в формообразовании, но в тесной связи со стиховыми закономерностями. Таким образом, сложилась система распевания стиха в строфу, которая в процессе эволюции изменялась параллельно и взаимосвязанно с собственно стиховой, а также со всей системой музыкальной стилистики.

Напев представляет собой комплекс элементов, основой которого являются лад, мелодия и многоголосная фактура, глубинные свойства которых в процессе становления и кристаллизации музыкально-поэтической структуры проявляются по-разному, в соответствии со специфическими и формообразующими свойствами каждого элемента.

Специфические свойства лада заключаются в звукоряде, местоположении в нем главного устоя, возможном наличии нескольких устоев, интервальными и функциональными соотношениями устоев и неустоев и т.п. Формообразующие качества лада проявляются в расположении устоев в строфе, протяженности разделов, в которых они доминируют, в метрическом членении формы в соответствии с этими разделами. Таким образом, в каждой песне складывается своя ладово-пространственная форма, благодаря которой песни с одним и тем же ладовым типом могут существенно отличаться одна от другой.

Мелодия, тесно связанная с ладом, обладает собственной спецификой – формами и направлением движения, его качеством, звуковысотными контурами, ритмикой и др. Ее формообразующие свойства заключаются в том, что мелодия собственными средствами создает завершенные (или относительно завершенные) разделы, грани которых могут совпадать с ладовыми, но далеко не всегда соответствуют стиховым. В ранних слоях «несовпадения» присутствуют в виде ряда признаков обособления мелодии от стиха, но наиболее ярко они проявляются в лирических песнях, как явление жанрово-историческое.

В многоголосной фактуре песни специфические свойства определяются внутренним качеством многоголосия - количеством голосов, способами их сочетания, функциями каждого из них, распределением голосов в ансамбле. Формообразующие средства фактуры заключаются в соотношениях сольного запева и хоровой части, а также частей строфы, отграниченных «унисонными узлами». «Фактурно-пространственное» членение может отличаться от «ладового», «мелодического», «стихового» и «ритмического».

«Наипервейшую» роль (Ф.Колесса) в формировании структуры играет ритмика, к специфическим свойствам которой относятся ритмические фигуры разного типа, а к формообразующим - их последовательность и возможные повторы, создающие «каркас» стиха и музыкально-поэтической строфы. Однако, нужно учитывать, что ритмика является лишь одним из элементов музыкальной стилистики, который во взаимодействии с другими может существенно изменить свои первоначальные свойства.

В каждом формообразующем элементе музыкальной стилистики присутствуют свои собственные критерии завершенности целого и частей.

Приступая к анализу, классификации и систематизации основных типов музыкально-поэтической строфы, необходимо определить и соотнести между собой понятия и термины, которые составляют фундамент аналитического процесса: строфа, строка, стих, полустих, слоговая группа, музыкальная фраза, попевка (мелодический оборот), каданс.

Музыкально-поэтическая строфа представляет собой законченное структурное образование, включающее не менее двух строк. При этом нужно разграничить понятия «законченность структуры» и «завершенность» каждого элемента и всего их комплекса в строфе. Главным критерием «структурной законченности» становится музыкально-стиховая мера, которая определяется в каждой песне индивидуально. Как правило, структурная мера устанавливается в первой строфе, но существуют особые структуры, в которых мера устанавливается лишь со второй строфы, а также и такие, где мера не возникает вовсе.

Строка является частью строфы, ее наименьшей структурной единицей; количество строк определяет внешние очертания формы. Внутренние грани строфы, протяженность каждой строки и ее «содержание» определяются всем комплексом музыкальной стилистики в соответствии с закономерностями каждого элемента, диктующими свои способы членения и завершения. Качественную сторону строфы определяет наполнение строк в тесной связи с жанром, региональной традицией и историческим периодом. В словесной строфе каждая строка может быть заполнена либо целым стихом, либо его частью – полустихом, слоговой группой разной протяженности и строения, припевными словами в «чистом виде» и в комбинации с частями стиха. Особый пласт составляют структуры с 3хсоставным стихом, каждая часть которого может стать отдельной строкой формы. Соотношения строки и стиха наиболее подвижны, причем, их изменение возможно и внутри строфы.

Проблема дифференциации понятий стиха и полустиха долгое время оставалась вне поля зрения фольклористов. Впервые Руднева А.В. предложила считать стихом только такой словесный ряд, в котором присутствуют две опоры, а в определении границ стиха и полустиха руководствоваться структурной мерой.

В музыкальной фольклористике понятия «мотив», «мелодический оборот», «попевка» зачастую употребляются как синонимы. Мы разделяем эти понятия следующим образом: мотив – это часть музыкальной фразы, которая внутри последней может быть структурно выделена, что особенно ярко проявляется в случае повтора. Во фразе может содержаться два-три мотива, но в малообъемных формах мотив может стать идентичным фразе. Мелодический оборот структурно менее определен: он может быть меньше мотива, но может быть и равен ему. Попевка, являясь устойчивым мелодическим оборотом, может выступать как структурный элемент особого «попевочного» типа мелодики, свойственного ранним песенным слоям. Данная мелодическая «иерархия» является условной, и формы ее применения зависят от многих конкретных факторов.

При определении типа мелострофы в малообъемных ладово-мелодических образованиях особо важными становятся критерии тождества и различия фраз и строк, в которых наиболее яркими моментами обычно бывают начало и завершение с важнейшим значением каданса (каденции). Как замечает

Цуккерман В.А., в профессиональной музыке «завершающая сила каданса... настолько велика, что расчленение, противоречащее этому кадансу, оказывается неверным...». В народной песне «каденционная зона», в согласовании со всем комплексом элементов, может начинаться от последнего «узлового» формообразующего момента. При этом, «каденционная зона» и «кадансовый оборот» в лаконичных песенных формах могут совпадать.

Одна из главных проблем формообразования заключена в системе распевания стиха в строфу, которая имеет в своем основании первичные стиховые закономерности, определяющие методы построения словесной строфы. Главными способами ее создания становятся системы повторов и введения в строфу припевных слов, при этом активную формообразующую роль играет слитность или расчлененность мелодической линии.

Первичные способы распевания стиха в строфу тесно связаны с закономерностями «чистых» классических типов стиха. В процессе эволюции стиха, когда возникла необходимость в новых способах реализации, выработалась вторичная система с новыми принципами строфообразования. Между первичной и вторичной системами сложилось множество промежуточных форм, в которых «новое содержание» зачастую оказывается вложенным в старую традиционную структуру. Таким образом, система распевания стиха в строфу включает в себя разные историко-стадиальные слои, вследствие чего способы построения конкретной формы могут служить одним из признаков возраста песни.

В Разделе III. рассматриваются формообразующие свойства тонического стиха и типичные структуры в связи с жанрами и региональными традициями.

Тонический стих представляет собой замкнутый нецезурованный словесный ряд, который в органичном сочетании с одной музыкальной фразой образует однострочный напев. Такая форма особенно характерна для целого ряда жанров на русском Севере – былин, плачей, обрядовых свадебных и др. В каждом жанре и исполнительской традиции возникают свои особенности распределения стиха на напеве, определяющие внутреннюю композицию однострочного напева. Многим былинам свойственны развернутые типы стиха с дополнительным срединным ударением, которым соответствуют протяженные музыкальные фразы. Для однострочных напевов причетов более характерны короткие стихи и недопевание двух последних слогов. В тех причетах, где пропеваются все слоги, цезура между стихами-строками может регулярно перекрываться, объединяя их в своеобразные «тирады». Расширяться может не только вступительная, но и заключительная часть стиха, что влечет за собой существенные изменения в динамике формы.

В однострочных напевах северных причетов нередко глубокая цезура разделяет музыкальную фразу на две части, «искусственно разрывая» бесцезурный стих. Мелодическая повторность создает «строфичность», в то время как стих в едином движении преодолевает мелодическую цезуру.

Однострочный напев стал основой конструкции многих строфических форм, что обусловило их особый облик в системе строфики. Для северных свадебных песен более типичны различные виды 2-х- и 3-х-строчных структур. Простейший вид 2-х-строчной строфы возникает при буквальном или варьированном повторе целого тонического стиха с напевом; такие формы генетически связаны с рунической традицией финно-угорских народов. Яркая жанрово-региональная разновидность 2-х-строчной формы представлена в тех

свадебных причетах, где первая строка включает неполный стих, а вторая – его полную версию.

Введение в строфу второго аналогичного стиха (как правило, с несколько иной ритмикой) обычно тесно связано с принципом «цепного» соединения строф. «2-хстрочная цепная форма» надолго стала «эталоном», получившим распространение во всех русских песенных традициях. Повтор второго стиха внутри строфы приводит к образованию 3хстрочной структуры, в которой все строки заполнены целыми тоническими стихами. Возможна также «репризная» повторность первой части, в результате которой возникает специфическая форма - т.АБА, получившая название «кольцевой» (термин Л.Яначека) и имеющая узколокальное распространение.

Неделимость тонического стиха вносит существенные ограничения в процесс дальнейшего «внешнего разрастания» структуры. Поэтому существенное значение в формообразовании приобретают **припевы**, которые расширяют рамки одно- и 2-хстрочных структур, создают в них контраст особого рода, привносят новое качество в наполнение строк. Припев в 2-хстрочной строфе по протяженности и ритмическому рисунку может быть подобен стиху, но может и существенно отличаться от него. Припев может, как уравнивать стиховую часть строфы, так и быть существенно короче ее. Он может быть расположен как в заключительной части строфы, так и в начальной, причем, местоположение припева в песнях с непрерывным движением зачастую приходится определять, обращаясь ко всему комплексу элементов музыкальной стилистики. Припевная часть строфы может разрастись до двух строчек; превращая строфу в 3-хстрочную. Две строки припева могут «разойтись» в разные части строфы, образуя своеобразный вариант «кольцевой» формы. Ранним слоям народного творчества свойственно распевание в строфу **одного** тонического стиха.

3-хстрочная структура, в которой две строки заполнены тоническими стихами, а третья – припевом, оказалась достаточно редкой. При сравнении двух видов 3-хстрочных строф, в которых в первой присутствует только один стих, а во второй - два, выявляются существенные отличия в их внутренней организации. Наиболее ярко и разнообразно возможности тонического стиха раскрываются в однострочных напевах и разных видах 2-хстрочных.

В **Разделе IV** рассматриваются формообразующие свойства силлабического стиха и типичные структуры в связи с жанрово-региональной стилистикой.

Силлабический стих несет в себе качественно иные возможности формообразования, так как обязательная цезура изначально членит стих на две (три) части; повторы внутри стиха или припева создают отдельные ячейки, каждая из которых может стать отдельной строкой формы. В каждом конкретном случае слитность или расчлененность определяются не только собственно мелодическим движением, но и всем комплексом элементов музыкальной стилистики. Во многих 2-хстрочных строфах прослеживается членение на двух уровнях, связанное с цезурованностью стиха, что заставляет дифференцировать структуру с обязательным определением приоритетов.

Поскольку части силлабического стиха легко отделяются друг от друга, возникают широкие возможности в создании бесконечного многообразия структур путем повторов во всевозможных комбинациях с частями стихов. При повторе первого полустиха возникает 3хстрочная форма с наполнением каждой строки силлабическими полустихиями. Такая форма в совокупности с

«цепным» соединением строк типична, например, для западнорусских свадебных песен. Однако повторенный полустих далеко не всегда становится отдельной частью формы, что определяется мелодией, ритмикой и метрикой.

Другой тип 3-хстрочной структуры образуется при повторе второго полустаха, что характерно для западнорусской календарной лирики в совокупности с другими жанрово-региональными особенностями.

Повторы полустахов не только создали разные виды строфики, но и обусловили возникновение качественно новых видов стиха вместе с новыми типами ритмики. Например, на основе стиха 4+3 образовались 3-хсоставные - 4+3+3, 4+4+3 и их разновидности; сходные явления обнаруживаются и в других видах 3-хколенных стихов. Изначальная двухсоставная природа стиха обнаруживается в припевной части строфы, а также в эпизодической повторности текста. В процессе утверждения новой ритмики первоначальные повторы в стихе постепенно исчезли, и стих переродился в 3-хсоставный, как новый тип, свойственный более позднему стилистическому периоду.

В свадебных песнях со стихом 4+4+3 при повторах 3-хсложника внутри строфы возникают 5-ти-6-тистрочные формы, особенность которых заключается во внутренней группировке строк, создающей строфы высшего порядка.

Система повторности может претворяться в каждом жанре и «музыкальном диалекте» по-своему, и, наряду с универсальными формами, порой могут возникать весьма «изысканные» варианты. Например, в Подмоскowie зафиксированы хороводные структуры, необычность которых заключается в присутствии в одной из полустроф особой конструкции, условно названной нами «стих в стихе».

Наряду со стиховыми повторами, важнейшим формообразующим фактором является введение в строфу припевных слов. В отличие от структур с тоническим стихом здесь припевы выявляют более тесные взаимосвязи со стиховой основой. Они могут быть как цельным самостоятельным словообразованием, так и перемежаться с частями стиха, своеобразно «врастая» в стиховой повтор. Припевы могут замещать целый стих, полустихие, треть стиха и менее. Припевы могут гибко разрастаться в объеме, становясь полностью структурно автономными, превышая по протяженности смысловую часть. Известны также особые жанры («кумулятивные»), в которых объем припева увеличивается от строфы к строфе на протяжении всей песни;

В особых случаях возникает сложносоставная припевная часть строфы, которую можно назвать «припевом в широком смысле слова», в то время, как собственно припевные слова, являются «припевом в узком смысле слова». Тот и другой уровень структуры имеет свой смысл и предназначение. В каждой региональной традиции и каждом жанре могут быть свои особенности в словесном составе «припевов в узком смысле слова», в их роли и местоположении в структуре, в их соотношениях со стихом.

Опираясь в известной мере на систему Ефименковой, мы дифференцируем припевы по следующим критериям:

1. по жанрово-региональному принципу, которая должна быть подтверждена и дополнена многими другими аспектами;
2. по словесному составу. Припевы могут включать: а) только припевные слова; б) припевные слова в комбинации с частью стиха; в) повторяющиеся части стиха, которые приобретают новую, «припевную» функцию; г) смысловые стихи, не связанные с основным текстом.

3. по местоположению припева в форме: а) в конце строфы; б) в начале; в) в середине; г) «разделенные» и распределенные в разные части строфы, а также в разные строфы, что особенно характерно для «полиструктур». Они могут иметь как разный словесный состав, так и повторенные ячейки.

Ведущей в русской народной песне стала 4-хстрочная музыкально-поэтическая строфа, простейшие виды которой образовались при повторах обоих полустихов внутри формы – смежных ААББ и перекрестных АБАБ; такие строфы показывают свою генетическую связь с 2-хстрочными структурами. Реже встречаются 4-хстрочные, ведущие свое происхождение от 3хстрочных. А.В.Руднева выделяет пять ведущих «хороводных» типов со стиховыми повторами и припевами, которые свойственны и другим жанрам песен с действием, как явление исторического периода, в котором происходит сближение жанров и размывание межжанровых границ.

В Разделе У показаны основные этапы эволюции системы распевания стиха в строфу.

Эволюционные процессы на историческом и региональном уровне обозначили два главных разнонаправленных уровня трансформаций, получивших название «тонизации силлабики» и «силлабизации тоники». Одним из важнейших этапов «тонизации силлабики» стало перенесение долготы в нечетносложных полустихиях с последнего слога на третью позицию от конца; однако весьма частые несовпадения ударного слога с новообретенной долготой позволяют в таком стихе обнаружить силлабическую основу. Трансформированный силлабический стих заключал в себе возможности двоякого распевания в строфу - либо по «тоническому», либо по «силлабическому» принципу. Выбор способа распевания находился в прямой зависимости от закономерностей той или иной региональной традиции, а также от жанра и исторического слоя, к которому относилась данная песня. Так, стих 5+5 с «перенесенной долготой» (θ θ η θ θ), ставший характерным признаком жанра хороводных, распевается в западнорусской традиции в 4-хстрочную строфу с припевом и повтором полустиха (т.АБПБ), что подчеркивает цезуру, как основное свойство силлабического стиха. В севернорусской хороводной песне, входящей в местной традиции в систему свадебного обряда, в аналогичном стихе на первый план выходят тонические признаки. Как следствие, в строфу он распет по «тоническому образцу» - в 2-хстрочную (т.АБ) со сглаженными цезурами и наполнением каждой строки целым стихом.

В других типах силлабического стиха перенесение долготы на третий слог от конца могло иметь иные формообразующие результаты. Например, в стихе 4+3 перенесение долготы в 3хсложнике создало незамкнутую ритмическую формулу ε ε ε ε √ θ ε ε , которая «потребовала» повтора полустиха с нормативной долготой для замыкания ритмического ряда. По-видимому, так сложилась структура в песне «А мы просо сеяли», а также во многих других региональных формах, основанных на «игре акцентами и долготами» при многократном повторе 3-хсложника, как в 2-х-, так и в 3-хколенных стихах.

Одним из действенных приемов «превращения» силлабического стиха в тонический являлось перекрытие цезуры внутри стиха, которое мы находим, например, в многочисленных вариантах «Виноградий».

Во встречном процессе «силлабизации «тоники» важнейшее формообразующее значение имело установление постоянной цезуры в

тоническом стихе, что в совокупности со стабильностью музыкальной меры и равносложностью стиха создавало условия для перенесения «силлабических» приемов распевания стиха в «тоническую среду». Характерной чертой таких тонических стихов стало внутреннее разрастание стиха, которое создало возможности его моделирования и нахождения инвариантной основы.

Сложное переплетение силлабических и тонических черт накладывает глубокий отпечаток на весь комплекс музыкальной стилистики. Особенное многообразие форм таких «переплетений» свойственно казачьей песне, которая впитала в себя признаки разных традиций.

Новые типы стиха, в том числе развернутые нецезурованные стихи со свободно варьирующимся количеством слогов (10-12-тисложные «тактовики», основанные на музыкальной мере), восприняли те же способы распевания стиха в строфу, претворяя их по-своему в каждом жанре и в каждой региональной традиции. В бесцезурных тактовиках вычлняются и неоднократно повторяются 3-х- и 4-хсложные части стиха, нередко с мелодическим перекрытием цезур. В ритмике стиха зачастую проявляется равномерная акцентность, что позволяет рассматривать такие стихи как важнейший этап на пути к утверждению силлабо-тонической системы.

Существенную роль в формообразовании сыграл характерный процесс выравнивания неравносложных полустихов в музыкальном распеве, которое стало одним из путей перехода от асимметрии ранних форм к симметрии более позднего периода.

Особые свойства заключают в себе песни, попавшие в несвойственную им среду, приобретающие в процессе «адаптации» внешний облик, свойственный местной традиции. В северных песнях сложилась целая система способов изменения силлабического стиха в его движении к «облику тонического». Первая задача заключалась в создании непрерывности движения, и, особенно, в «зоне цезуры», путем разрушения долготы в конце полустиха, которая дробится вместе с введением «дополнительных» слогов. Достигнуть этого можно словесным способом, либо сдвинув окончание первого полустиха на начало второго, либо начало второго полустиха на конец первого. «Перевоплощение» стиха завершается ритмическим выделением слога, который приходится на третью позицию от конца, но необязательно оказывается ударным.

Многовековой процесс эволюции народной песни постепенно привел к обновлению системы формообразования, опирающейся на новые стиховые закономерности, которые, в свою очередь, потребовали новых средств реализации. Сформировались новые способы выделения тонических ударений, подчеркивания силлабической цезуры, а также новый вид повторности с выходом за пределы строфы, приведший к образованию новых форм – двухстрофных и внешне сходных с ними полиструктурных.

Качественно новый прием выделения третьего слога от конца стиха – словообрыв с последующим допеванием 5-тисложника – стал «эталонным» для лирических песен всех региональных традиций. В песнях донских казаков неоднократно повторенный словообрыв стал основой в выстраивании протяженных развернутых строфических структур. В одних случаях вместе со словообрывом возникает новый раздел формы, а в других он только расширяет границы музыкальных фраз. Нередко в связи со словообрывом внутри тонического стиха образуются ритмические рисунки, подобные частям силлабического стиха («стих в стихе»). Возникнув как новый способ «усиления

тоничности», словообрыв стал широко применяться, как в тонических, так и в силлабических стихах. Прием распевания стиха со словообрывом прочно утвердился в позднетрадиционных жанрах, но, в то же время, проник и в обрядовые пласты, например, в свадебные песни, что можно рассматривать как процесс сближения их с лирическими песнями не только по содержанию, но и по структурным признакам.

Новые способы подчеркивания силлабической цезуры представлены в «двухстрофных» формах, становление которых тесно связано с традиционным приемом цепного соединения строф. На путях возникновения этой качественно новой структуры прослеживаются два основных способа ее построения: в первом случае при неполном повторе стиха вторая и последующие строфы оказываются короче первой. При втором способе повтор стиха или его части добавляет новый раздел к уже имеющейся структуре; таким образом, вторая и последующие строфы становятся протяженнее первой. Тот и другой способы образования «двухстрофности» присущи западнорусским календарным и свадебным песням, для которых характерно варьирование количества слогов в началах строф, вынесение в запев разных частей стиха попеременно, в результате чего строфы группируются по две и образуют структуры высшего порядка. Применение таких структур в раннетрадиционных жанрах (свадебных, календарных, хороводных) в западнорусском регионе можно считать одним из признаков региональной стилистики.

Поскольку повтор заключительного полустиха, начинающий новую строфу, является качественно новым способом подчеркивания стиховой цезуры, возникает предположение, что «двухстрофность» первоначально возникла в регионах с доминирующей ролью силлабики. В дальнейшем она повлияла на песенные пласты с тоническим стихом, окончательно закрепившись во всех региональных традициях.

Одним из ярких проявлений нового качества повторности являются **сдвоенные** формы, признаком которой является почти буквальная повтор завершенной формы внутри строфы. В совокупности с «двухстрофностью» они более всего распространены в казачьей протяжной песне, а также встречаются в южнорусской лирике. Сдвоенность структуры, в известной мере, можно считать региональным признаком казачьей песенности, так как «пение в два колена» является излюбленной формой исполнения казачьих «тягальных» песен.

Существенную роль в формообразовании приобретает прием изменения счетной единицы, с которым тесно связано метрическое соотношение частей строфы и возникновение в ней симметрии или асимметрии. «Регулирование» протяженности строк при помощи изменения счетной единицы как внутри строфы, так и с выходом за ее пределы чрезвычайно распространено в народной песне и применяется в каждом жанре и в каждой региональной традиции по-своему. Для 4-хстрочных хороводных и плясовых песен чрезвычайно типичен контраст полустроф, из которых одна изложена крупными, а другая - вполнину меньшими длительностями. При этом, уменьшение счетной единицы не вносит изменений в конструкцию самого стиха и его ритмику, но образует асимметрию на стыках полустроф.

В лирических песнях сольный запев обычно излагается быстрым речитативом в ритмическом уменьшении, в результате чего хоровая часть по протяженности намного превышает сольную. Такая форма стала типичной и для городской песни.

Чрезвычайно разнообразно изменение счетной единицы представлено в календарных и свадебных песнях, что связано с региональными свойствами музыкальной стилистики. Например, уникальна форма распева стиха 5+3 с троекратным изменением счетной единицы на протяжении строфы в одном из русских старообрядческих сел Украины.

Наряду с общерусскими структурами, которые объединяют народную музыкальную культуру в единое целое, в региональной традиции могут сложиться особые формы, не встречающиеся в других регионах, определяющие «творческое лицо» той или иной традиции.

Глава 3 «Региональная строфика русских народных песен» посвящена региональному и историческому аспектам строфики песен раннетрадиционных жанров, генезису и регионально-историческим формам «полиструктур».

Региональные традиции в русской народной музыкальной культуре существенно отличаются друг от друга, так как формирование каждой из них связано с определенными этапами истории и локальной территорией. К коренным русским региональным традициям мы относим западнорусскую, севернорусскую, традицию средней полосы России, донскую казачью и южнорусскую, которые к XVIII веку уже существовали как самостоятельные музыкальные диалекты. Переселенческие традиции русских сел Поволжья, Приуралья, Сибири, бывших союзных республик, русских диаспор в дальнем зарубежье являются производными и несут в себе черты какой-либо одной или одновременно нескольких коренных русских традиций.

Западнорусская традиция оформилась раньше других, на исконных восточнославянских землях, и потому она несет в себе общие для трех народов раннетрадиционные слои музыкальной культуры. Из этого следует, что ее нужно рассматривать в тесной связи с украинской и белорусской песенностью во всем многообразии исторических связей и взаимовлияний.

Становление севернорусской традиции связано с Новгородом, который в IX-X вв. был столицей «Верхней Руси», представлявшей собой раннегосударственное образование северной ветви восточных славян. Новгород на протяжении долгого времени соперничал с Киевом, а позднее – с Москвой, вплоть до XV века, когда обширные северные пространства были присоединены к Московскому государству. Следовательно, начало формирования севернорусской традиции мы можем отнести к раннему этапу русской истории, однако, ее окончательное оформление во всей совокупности субтрадиций по северным рекам произошло позднее. Немаловажно и то, что ее становление происходило в тесном контакте с северными и прибалтийскими нерусскими племенами и народностями.

Традиция средней полосы России складывалась в период возвышения Москвы, сложения государства и нации. Она представляет собой сложное многообразное переплетение характерных черт, и поэтому, возможно ярче других выражает национальный русский характер.

Начало становления донской казачьей традиции относится к середине XV века в условиях стихийной «вольницы» и неземледельческого жизненного уклада. В дальнейшем, она стала ядром и основой всех казачьих войск, защищавших российские рубежи на всем их протяжении. Казаки, служившие русскому царю уже с середины XVI века, оказались замечательными воинами, отличившимися во многих военных кампаниях. Южнорусская традиция начала складываться позднее, в период, когда уже окрепшее Московское государство стало активно защищать свои южные границы. Становление и развитие обеих

традиций происходило в условиях полувоенного, полужемледельческого жизненного уклада, что наложило глубокий отпечаток на музыкальную культуру, и, в частности, способствовало возникновению устойчивой мужской общины, а вместе с ней – специфических жанров и форм мужского пения.

Так как наиболее ранние слои восточнославянской музыкальной культуры находятся, прежде всего, в западно- и севернорусской традициях, основное внимание мы уделим особым формам, бытующим именно в этих регионах. «Полиструктуры» встречаются во многих русских песенных традициях и представляют собой явление не только региональное, но и историческое, приобретающее в каждом регионе свой особый облик.

В Разделе 1 рассматриваются специфические структуры западнорусской традиции - «кольцевые», «кантовые» формы свадебных песен, «вожожанье».

а) «Кольцевые» формы.

Впервые на «кольцевые» формы обратил внимание К.Квитка, который высказал предположение об их заимствовании от западных славян. Современные материалы позволяют сделать вывод о том, что «кольцевые» формы присущи восточнославянским народам в неменьшей степени, чем западным и южным, но у каждого народа они приобрели свои яркие национальные и региональные черты.

Символ «кольца» наиболее зримо проявляется в самых древних слоях русской народной песни, более всего сохранившихся в западнорусском регионе. Проявления «кольца» и «круга» наблюдаются в круговых хороводах и плясках, в праздничных катаниях вокруг села, узорах на одежде, ритуальной еде и во многих других формах. Те же магические функции несут в себе собственно музыкально-поэтические формы. Многократные повторения музыкальной строфы, незамкнутость песенного цикла дают ощущение бесконечности самой песни и жизненного круга, частью которого она является. Внутри формы признаки «круга» заключены как в структуре музыкально-поэтической строфы, так и в ее отдельных элементах.

«Музыкальное кольцо» может быть выстроено разными способами, в зависимости от свойств каждого из основных элементов музыкальной стилистики. На типичность «музыкального кольца» в северных свадебных песнях с тоническим стихом указывал Гиппиус Е.В. в своей статье о заонежской песенной традиции. В «двухстрофных» формах протяжных песен создается замкнутое движение «по спирали», «движение по кругу» в донской казачьей традиции возникает в «сдвоенных» формах при пении «в два колена». Словообрывы и несовпадение стиховых и мелодических цезур, которые нередко приводят к возникновению разного типа «полиструктур», сглаживание и перекрытие цезур силлабического стиха также можно рассматривать как проявления «кольца» и «круга».

Наибольшей спецификой обладают собственно «кольцевые» формы, отличительным признаком которых является репризная повторность внутри строфы. Обрамляющие повторы слов и мелодии создают «круг», как особую форму завершенности и замкнутости структуры. Одновременное присутствие точной репризы во всех элементах музыкальной стилистики образует «полную кольцевую форму» (наш термин), которая составляет фундамент большой группы весьма разнообразных структур. Наиболее компактный тип «кольцевой» содержит три строки (т.АБА), но намного чаще строфы разрастаются до 4-х-, 5-

ти, 6-тистрочных путем повторов или структурного сдваивания строк. В одной из масленичных песен Брянской области (Хожу ли я) присутствует 4-хстрочная форма (т.ААБА) с обособленной третьей строкой, которая «распета» более других и имеет иной ритмический рисунок. «Моделирование» стиха приводит к инвариантной схеме 3+3+4+3 (словов):

θ	θ	η	∴	θ	θ	θ	η
∴	∴	θ	θ	η	∴	∴	
	Хо-жу я	∨	хо-жу я,	∨	во-кол до ма	∨	хо-жу я,

в которой первые 3+3 (слога) самостоятельного стиха не образуют и потому ядром структуры становится стих 4+3. На основе данного песенного типа выстроен структурный цикл, объединенный политекстовыми напевами. Нередко в 5-тистрочных (т.АБВАА) 6-тистрочных (т.ААБВАА) структурах срединные строки контрастируют с «дважды увеличенными» крайними частями. Сопоставление множества вариантов русских, украинских, белорусских, словацких, сербских, болгарских песен показывает общее свойство славянской песенности – выделение 3-хсложников разнообразными способами, которое у каждого народа проявляется в своих национальных формах.

В «кольцевых» формах с обрамляющими припевами словесный состав припева указывает как на жанр, так и на определенную региональную традицию, что создает условия для картографирования. Таковы, в частности, купальские песни, которые сохранились на ограниченной территории пограничья Белоруссии, Украины и западной России.

Припевы в «кольцевых» формах нередко отличаются особой архаичностью, например, «лялиё» в Брянской петровской «рельной» песне, который можно рассматривать как раннюю форму широко распространенного «алилешного». Характерной особенностью данной формы является присутствие в строфе только одного полустушия силлабического стиха, не имеющего своей «структурной пары». Отсутствующее второе полустушие уравнивается припевным 3-хсложником:

ξ	ξ	θ		ξ	ε	ξ	θ	
ε	θ		ξ	ξ	η			
	Ля-ли-ё,	∨	ля-ли-ё,	∨	пад и-гру-ше-ю,	∨	ля-ли-ё.	

Третья строка является самой изменчивой частью, которая проявляет устойчивую тенденцию к активному внутреннему расширению и свертыванию. Нередко 5-тисложник превращается в 9-тисложник, внешне похожий на тонический стих, а затем «сжимается» до лаконичной 5-тисложной формулы, указывающей на родство с жанром хороводной песни.

«Кольцевые» структуры концентрируются вокруг главных дат солнечного и лунного календаря – летнего солнцестояния (купальские, иванские, петровские) и смены времени года «зима-весна» (масленичные). В Брянской и Смоленской областях они зафиксированы в масленичном и купальском циклах, а в Псковской – еще и в свадебных. «Кольцевые» формы распространены на довольно ограниченной территории соприкосновения русских, белорусов и украинцев; по нашим наблюдениям, эпицентр их распространения находится в Псковско-Белорусском пограничье.

В словацких свадебных песнях мы наблюдаем тот же контраст крайних и срединных частей, укрупнение длительностей в обрамляющих 3хсложниках. Однако, строение срединных строк, а также собственно музыкальная стилистика существенно отличаются от таковых в западнорусской традиции. «Кольцевые» формы в Словакии также встречаются лишь в определенных песенных зонах, причем, «кольцо» во многих песнях и танцах проявляется только на уровне мелострофы. Таким образом, мы можем заключить, что речь идет не о заимствовании, а об общих слоях славянской песенности, сохранившихся с глубокой древности в отдельных регионах.

На базе «кольцевых» структур выстроились жанровые циклы внутри «календаря» и «свадьбы». Особенно яркую цикличность обнаруживают масленичные песни, которые, на первый взгляд, представляют собой пеструю картину с разным текстовым содержанием и строфической. Детальный анализ выявляет глубинную основу, обусловившую закономерность нахождения каждой из песен в данном цикле. «Показательной» оказалась структура масленичной песни «Давно я давно у батюшки была», широко распространенная на обозначенной территории:

	ε		ε		ε		ε		θ	э
ε					ε		ε			ε
θ	э		ε							
			Дав-но	я,	дав-но		же	∨	ў	ба-
								ε		тдюш-
										ки бы-
										ла, ой,
ε			ε		ε			ξ		ξ
ε						ξ				ε
ε			ε		η	э		/		
			У-	же	ма-	и	стёж-	ки	да-	ро-
									жки	му-
										раж-
										ком
										за-
										рас-
										ли.

В словесном тексте заключены признаки жанра женской лирической песни, в то время как ее музыкальный склад несет в себе региональные «календарные» признаки. Третья «длинная» строка (условно - «ключевая») в 4-хстрочной строфе создает особые стиховые пропорции (5+5+8+5). Ее обрамление однотипными 5тисложниками несет в себе признаки «кольцевой» структуры, которая проявляется на уровнях ритмики и количества слогов. В процессе активного стихового и ритмического варьирования в «ключевой» строке по совокупности вариантов выстраивается система постепенного перехода от 8-ми- к 4-хсложнику, которая выравнивает строки и тем самым нивелирует главную структурную особенность формы. Первый 5-тисложник уже во второй строфе сокращается, заменяется не смысловыми слогами, а то и вовсе исключается. В одном из Курских вариантов оказались исключенными оба 5-тисложника, а в другом варианте припев заместил собой «длинную» строку. Сохранение в таких структурах прежних метрических пропорций указывает на генетическое родство с «головной» структурой и, следовательно, не случайность отнесения их к масленичному циклу.

Изменчивость третьей строки привела к выработке специфического сложносоставного припева, который состоит из повторенного полустиха и прибавленного припевного слова. Для Псковского масленичного цикла такой песенный тип стал основным.

Сравнительно легкое превращение «головной» структуры в разные виды строфы побуждают нас к поиску некоей «общей» формы, которая органично объединила бы все варианты в единую систему. Такой конструкцией становится вновь выявленная инвариантная стихо-ритмическая основа 3+3+4+3 (слогов).

Сопоставление множества вариантов масленичной песни «Давно я давно...» привело к выводу, что «головная» структура 5+5+8+5 представляет собой **вторичную** композицию, закрепившуюся в конкретном регионе на определенном историческом этапе. **Первичной** же композицией является инвариантная стихо-ритмическая основа 3+3+4+3. Таким образом, первичная и вторичная композиции представляют собой два исторических этапа одной структуры. Между этими двумя «крайними точками» находится множество промежуточных форм, многие из которых несут в себе яркие локальные признаки. Найденный нами инвариантный стих 4+3 в одной из типовых структур трансформировался в сложносоставной припев, что привело нас к инвариантной стиховой основе 3+3, которую можно считать конечным пунктом изысканий.

Таким образом, инвариантный песенный тип становится признаком жанра, а структура музыкально-поэтической строфы приобрела роль знаковой и кодовой для региональной традиции.

б) Кантовые структуры свадебных песен.

Западнорусские свадебные обрядовые песни несут в себе черты восточнославянской общности, как на уровне построения всего обрядового цикла, так и в музыкальной стилистике. Наряду с традиционными структурами заметное место занимают специфические многострочные, проявляющие признаки родства с кантами. Чтобы понять природу жанра и специфику формы, нужно обратиться к истории канта в Украине, Белоруссии и России, выявить их основополагающие закономерности и сопоставить с народной песней.

Жанр канта зародился в Украине и Белоруссии в середине XVI века, в период завершения процесса сложения наций. Кантовая культура оказалась явлением интернациональным, которое у каждого народа нашло яркое национальное претворение.

В качестве национальных истоков украинского канта указываются: «духовные стихи, знаменное пение, народнопесенное творчество, европейское музыкальное демократическое искусство, польские духовные песни... Возникнув в грамотных слоях городского населения, кант постепенно распространяется в самых широких кругах третьего сословия и крестьянства». Новая музыкальная стилистика канта стала основой качественно новых слоев русской городской культуры.

Поскольку истоки русской кантовой культуры находятся в украинских и белорусских пластах, взаимовлияния канта и народной песни ярче всего выражены в западнорусской традиции, расположенной на путях миграции жанра в Россию. Учитывая историческую, жанровую и стилевую многослойность канта, мы сосредоточим наше внимание только на тех, которые стоят ближе всего к народной песне. Исследователи канта неоднократно указывали на черты «народности», проявляющиеся в комплексе признаков. Наиболее полная характеристика музыкальных особенностей белорусских кантов содержится в работе Л.Костюковец, которая систематизирует их по всему комплексу музыкальной стилистики. Те же характерные черты присущи и украинскому канту вплоть до того, что многие канты являются общими. Т.Ливанова добавляет в характеристику русского канта ряд других признаков. По совокупности стилистических черт кант предстает перед нами как особый пласт музыкальной культуры, который, хотя и впитал в себя многие черты

народной песни, но остался «явлением оригинальным и глубоко самобытным, заложившим основы культуры нового типа. В русском канте зародились и откристаллизовались многие формы профессиональной музыки».

Выразительные средства народной песни, творчески претворенные в канте, выявляются в сопоставлении конкретных образцов того и другого жанра. В русском канте «Ах, коль я цвела» соотношения стиха и мелодии выявляют «сдвоенность» частей: [5+5] + [5+5] + [4+4] + [4+4] + [6+6] слогов. Исключив структурные повторы, мы получим «одинарную» структуру – 5+5+[4+4]+6, поразительно похожую на таковую в масленичной песне «Давно я давно...». Возможно, утверждение в народной песне такой формы явилось результатом влияния кантовой культуры на раннетрадиционные пласты. Для обоих жанров влияние было взаимным и неоднократным, к которому более всего подходит определение «взаимопревращение» (термин Л.Ивченко).

Кант стал неременным атрибутом, как повседневного быта, так и обрядовых действий, в том числе свадебного. Сосуществование в обряде не могло не оказать влияния на народную песню, которая, сохранив самобытность, восприняла от канта некоторые формы. Так, в Брянской песне «А что у тебе, Танечка» организация строфы оказалась похожей на кантовую: силлабический стих 4+3 в первых двух строках структурно повторяется (в канте – это экспозиция), средняя часть состоит из двух дробных строк по 4 слога с разным ритмическим рисунком; заключительная часть – суммирующий 7-мисложник с ритмическим торможением:

ε	θ	ε	θ	η	э	∴	
	ε	θ	ε	θ	∴		
	ε	θ	ε	η	∴		
А что ў те-бе,	∪ Та-ня-чка,	ка-мен-на-е	∪	сер-де-чка,	[4+3] + [4+3]	ε	
θ	ε	θ	ε	θ	∴		
Ве-чор си-дишь	∪ – не за-пла-чешь,	∴	[4] + [4]	θ	ω	∴ ∴ ∴ ∴	
ε	ε	ε	ε		θ	∴ ∴ ∴ ∴	
Та-та-чки не раз-жа-(лишь)					[7]		

В песне происходит активное стихо-ритмическое варьирование, в результате которого 4-хсложники легко превращаются в 5-ти- и 3-хсложники, а заключительный 7-мисложник с недопевающимся последним слогом - в 6-ти- и даже в 5-тисложник. Количество частей в таких песнях может быть увеличено за счет структурных повторов срединных и заключительных строк, а также может быть уменьшено за счет полного исключения «дробной» части.

«Кантовые» свадебные песни во всем их многообразии распространены исключительно в русско-украинско-белорусском пограничье. Процесс постепенного исчезновения прослеживается, например, в южнорусских вариантах, где заключительный бесцезурный 7-мисложник заменяется припевными словами, но с сохранением счетного времени и ритмических контуров. Такая структура с «разделенным» припевом напоминает не столько кантовую, сколько южнорусско-украинскую форму с припевом «Ладу, ладу..., душель моя».

в) «Вожоканье».

В календарных и свадебных песнях Псковской области зафиксированы оригинальные приемы пения, носящие народные названия - «вожоканье», «оканье», характерные для свадебных, вечерочных песен и календарно-

обрядовых «опеваний-окликаний». Особенности исполнения заключаются в том, что несколько певцов в ансамбле «водят голосом», то есть поют без слов на «А-а» или «О-о», причем, такой «вокализ» в объеме стиха становится равноправной частью формы. Прием «водить голосом» используется певцами как художественно выразительное средство.

Пение с текстом и без него, попеременно или параллельно, создает своеобразные «полиструктуры», которые существуют в нескольких разновидностях. Самый распространенный способ исполнения «с вожоканьем» присущ припевкам «на полевой голос», в которых строфа делится на речитативный сольный запев и хоровой «подхват» на «О-о» примерно одинаковой протяженности. В календарных песнях (жнивных, яринских) нередко встречаются 3хстрочные структуры, в которых 3я строка исполняется без смысловых слов. В свадебных песнях и причетах бывают и иные структурные варианты. Например, в двухстрочной форме с повтором стиха (т.АА) второй голос с «вожоканьем» вступает в конце первой строки, а затем повторяемый текст поется всеми певицами со словами. Если «вожоканье» присутствует на протяжении всей песни, то его мелодия либо полностью повторяет основную, либо воспроизводит ее в общих контурах. Известны также варианты, в которых «вожоканье» по ритмике и структуре контрастирует первому голосу.

Исследователи Псковского «музыкального диалекта» и народные исполнители связывают «вожоканье» с местной традицией коллективных хоровых причитаний. Исходя из этого, многочисленные примеры сходных явлений в свадебных и календарных песнях ряда других регионов можно рассматривать как «остатки» ранних слоев песенности, а также как свидетельство глубинных связей региональных традиций.

Учитывая узкий ареал собственно «вожоканья», можно предположить, что подобные формы пения могли быть общим древним слоем с прибалтийскими соседями, традиционные и многовековые связи с которыми взаимообогатили славянские и неславянские культуры. Мы находим похожие формы в многоуровневых структурах латышских свадебных песен.

«Голосовая подводка» в псковской песне выполняет функцию своеобразного припева, который звучит параллельно с основной музыкально-поэтической строфой и «живет» своей автономной жизнью. Сходные явления обнаруживаются в литовских сутартинес, которым особенно свойственна яркая индивидуализация партий. Автономность лада и мелодии в каждой из них, несовпадение ритмики и метрики, объемные и разнообразные припевы, звучащие одновременно со смысловым текстом в строгом каноне тряине, отсутствие внутрислоговых распевов в совокупности с уникальностью способа исполнения определяют ярко национальный колорит этого древнего пласта литовской народной музыкальной культуры. Ареал сутартинес, ограниченный небольшой территорией пограничья с Латвией и Белоруссией, еще раз подтверждает, что творческие контакты соседних народов всегда помогали сохранению глубинных пластов народного творчества и взаимообогащению национальных культур.

В Разделе II рассматриваются специфические структуры северных свадебных песен.

Северный свадебный цикл базируется на тонической системе стихосложения, которая реализует свои формообразующие свойства не столько во внешних факторах, сколько в усложнении «внутренней жизни» стиха и

строфы. На основе композиционного приема - недопевания двух последних слогов - возникла целая группа причетных структур, каждая из которых бытует в ограниченной певческой зоне. Перекрытие межстиховых цезур, наложение начала новой строфы на окончание предыдущей нередко объединяют строки в своеобразные тирады, которые проявляют признаки «кольца» в особых жанрово-региональных формах.

Одной из специфических особенностей структур северных свадебных песен является **усеченность** первой строфы во множестве конкретных проявлений. В одних случаях «усечение» не затрагивает структуру стиха, но существенно изменяет ритмику, в других вместе с напевом исключается начало стиха. Масштабы «усечения» могут быть очень разными: от одной-двух длительностей до полустрофы и более. Принцип «усечения» может проявиться в любой структуре, с припевом и без него, как с тоническими, так и с силлабическими стихами, принимая в каждом жанре свои формы. Один из самых распространенных видов «усечения» обнаруживается в 2хстрочных формах, которые начинаются со второй половины строфы. Нормативной становится вторая строфа, что внешне сближает «усеченную» структуру с «двухстрофной», однако, принципы их внутренней организации существенно различаются.

Величальные песни нередко начинаются с припевных слов, что можно рассматривать либо как перемещение припева внутри строфы на первое место, либо как «усеченную» структуру, начинающуюся с половины строфы. Окончательно проблема решается в конкретной песне в комплексе всех условий.

«Усеченные» формы встречаются не только на русском Севере, но и в тех традициях, которые имеют исторические связи с ним. Например, у старообрядцев - «поляков» на Алтае в 2хстрочных свадебных такие явления встречаются довольно часто, что можно рассматривать в качестве одного из показателей корневых региональных связей. Другие яркие примеры мы находим в казачьей донской традиции, целый ряд признаков которой также указывает на родственные связи с русским Севером.

В **Разделе III** рассматриваются «полиструктуры», их генезис и региональные формы.

«Полиструктурность» народной песни является ее коренным свойством, обусловленным синтезом поэзии и музыки. Формообразующие свойства элементов внутри музыкального и словесного комплексов подчиняются разным законам, в результате чего возникают несоответствия, как в членении формы, так и в ее внешних границах. В проявлениях «полиструктурности» мы различаем исторические слои:

1. в раннетрадиционных жанрах несоответствия граней формы не выходят за рамки музыкально-поэтической строфы («полиструктурность по вертикали»);
2. в более поздних пластах возникает «полиструктурность по горизонтали», в которой мелострофа заканчивается либо раньше, либо позже стиховой.

Оба вида «полиструктурности» тесно связаны с закономерностями стиха и системой его распевания в строфу. Их возникновение и плавное перерождение одной формы в другую прослеживаются на многочисленных примерах из разных региональных традиций, которые выявляют не только изначальную «полиструктурность» народной песни, но и «региональность» исполнительского мышления.

В тоническом стихе «зона второго удара» часто становится либо динамическим центром структуры, либо ее «каденционной» частью. Как следствие, происходит сдвиг граней мелострофы относительно стиховой, что закладывает основу для превращения формы в «полиструктуру». Словообрыв с последующим допеванием стиха, образующим дополнительную музыкальную часть, мы рассматриваем как этап процесса формирования полиструктур, на котором несовпадение стиховых и мелодических цезур не выходит за рамки строфы, но существенно изменяет ее внутреннюю организацию.

В «полиструктурах», основанных на тоническом стихе, грани мелострофы соответствуют главным конструктивным ударениям. В «полиструктурах» с силлабическим стихом обязательная цезурованность создает возможности для возникновения двух уровней членения строфы, которые, как правило, присутствуют во всех элементах музыкальной стилистики. Возникает «многоярусная» конструкция, в которой одновременно представлены два типа структуры: одна - в «мелком» плане и другая - в «крупном», как строфа высшего порядка.

«Крупная» мелострофа группирует «мелкие» строки в соответствии с закономерностями жанра в той или иной региональной традиции. Одна и та же словесная строфа может быть мелодически организована по-разному. Например, в классическом варианте песни «А мы просо сеяли» словесная строфа включает шесть ячеек, которые мелодия организует в двухстрочную строфу высшего порядка. В брянской весенней хороводной песне «На улице девки гуляли» аналогичные шесть ячеек образуют в крупном плане 3хстрочную строфу. Другой брянский вариант «Проса» приобретает вид «полиструктуры», благодаря смене счетной единицы внутри строфы и вынесению повторяемого 3хсложника в сольный запев следующей строфы. Слоговые группы образуют три непропорциональные музыкальные фразы, которые включают в 1й строфе - 5+5+7 слогов, во 2й - 3+10+7 слогов.

Признаки «полиструктуры» явственно обозначаются также и в тех формах, в которых внешне все стиховые и строфические грани совпадают. Например, стих 5+3 обычно распевается в двухстрочную строфу с внутренним повтором стиха (смоленская форма) или со «стиховой цепью» (брянская форма). Однако отграниченность первого полустиха изменяет группировку строк (5+ [3+5]+3 слогов) и создает предпосылки для возникновения «полиструктуры», в которой окончание мелострофы смещается вперед на полустих. Такая форма в западнорусской традиции сосуществует равноправно с обычными структурами.

«Вертикальная» и «горизонтальная» виды «полиструктурности» в каждой региональной традиции претворяются по-своему. Например, в Оренбургском Заволжье одна из распространенных свадебных песен приобрела особую строфическую форму:

1. Зиму лето √ сосенушка √ была зелена, |
Ох и лели, √ лели, лели. // √
2. Была зелена, |
А в пятницу √ Мариюшка √ была весела, |
Ох и лели, √ лели, лели.//

В поволжских «полиструктурах по горизонтали», отличающихся от оренбургских, на ряде примеров можно проследить сам процесс постепенного преобразования обычной формы в «полиструктуру». Присутствие «полиструктур» особого вида зачастую становится одним из отличительных признаков конкретной традиции.

В **Главе 4** «Духовная музыкальная культура молокан как часть народно-песенной традиции» исследуется музыкальная духовная культура молокан, как специфическая часть народной традиции.

В **Разделе 1** рассматриваются исторические условия формирования¹ и музыкальные истоки песнопений.

Молоканское вероучение основывается на почитании Библии как главной священной книги, которую верующие толкуют иносказательно, признавая право каждого члена общины на собственное ее понимание. Вместе с учением молокане создали особую систему песнопений, которая в корне отличалась от православной церковной музыки тем, что была основана на народной песне в ее живом бытовании. При соединении напевов с библейскими текстами произошло их коренное переосмысление, которое превратило песни в духовные гимны. Наряду с псалмами, в музыкальную систему молокан входят песни на тексты из духовных песенников (песни на избранные слова).

Раздел 2 представляет систему жанров и наиболее типичные музыкальные формы песнопений.

Главное место занимают «собранные» песнопения или поучительные, которые можно петь в любой обстановке. Значительный пласт составляют пасхальные псалмы, и, особенно, поющиеся на Страстной неделе. В связи с этим интересно высказывание одного из певцов, которое объясняет суть расхождения молоканского учения с православным: «Мы в пасхальные дни **скорбим** о том, что Христос был «заклан» за нас, а православная церковь **празднует** его воскресение». Таким образом, даже в праздничных песнопениях присутствуют мотивы страдания и скорби. По-видимому, с этим связана протяженность и внутренняя «многожанровость» похоронного обряда, в котором наиболее полно реализуется стремление к скорби и через нее – к возвышению духа.

Молокане «распели» Библию практически в полном объеме, однако тексты псалмов не обязательно поются полностью. Например, из второй главы книги Ионы (поют в пост) распевается лишь третий стих, в котором наиболее ярко выявляется предназначение песнопения – войти в определенное душевное состояние и вознести молитвы к Богу. Аналогично народно-песенным строфам, текст разделяется на «взводы» («зводы»), перед пением которых (кроме первого) слова читает «сказатель», определяя объем и напоминая слова поющим. По традиции тексты могут произноситься по-старославянски. Протяженность текста в каждом взводе варьируется, иногда довольно значительно, что находится в прямой зависимости от исполнительской традиции данной общины. Например, первый взвод псалма 41 в пос. Калинино (б. Воронцовка – центр «постоянных») включает слова «Как лань желает к потокам воды», в то время как в Дилижане текст того же взвода в два раза протяженнее – «Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!». Поскольку музыкальная форма взводов идентична, слова под напевом располагаются либо плотно, либо рассредоточенно. Промежутки между слогами

¹ Вероучение молокан активно заявило о себе в середине XVIII века, чрезвычайно быстро распространившись из Тамбовской губернии по всей России. В 1805 году молокане получили разрешение на поселение в Таврической губернии на реке Молочные Воды (ныне Запорожская и Донецкая области Украины), но уже в первой половине XIX века их начали в массовом порядке ссылать в Закавказье, которое вскоре превратилось в сильный молоканский центр. На рубеже XX-XXI веков центр молокан переместился в Ставрополье. К началу XX века молокане оказались разбросанными по всей территории Российской империи и за ее пределами.

заполнены гласными, бессмысловыми слогами и повторами смысловых, а огласовки и произнесение текста на диалекте живо напоминают народную песню. В результате смысл слов настолько затушевывается, что без знания текстовой основы понять что-либо весьма затруднительно. Такая манера распевания текстов могла возникнуть под влиянием как народной песни, так и церковной традиции рубежа XVI-XVII в.в., которой было свойственно «засорение книг хомонией, аненайками и хабувами...».

В народной песне огромную роль в формообразовании играет стих, конструктивные закономерности которого во многом определяют тип музыкально-поэтической строфы. В молоканских же песнопениях, где стих как таковой отсутствует, слова, нередко не имеющие смысловой завершенности, приспособляются к потребностям музыкального распева. Ведущая роль принадлежит собственно музыкальному комплексу, в котором структура взвода определяется ладово-мелодическими и фактурными закономерностями, и, таким образом, именно **музыкальная форма** приобретает значение **кода**.

В молоканских песнопениях выявляются различные виды 2-х- и 3-хчастных форм, своеобразные «периоды» повторного и неповторного строения (в том числе усложненные), а также строфические структуры, заимствованные из народной песни. Например, в псалме «Из чрева преисподней» (книга Ионы, глава 2, стих 3) форма членится на три части посредством кадансов, два из которых совпадают. При этом все цезуры максимально сглажены вторгающимися каденциями, и взвод льется непрерывным потоком вплоть до своего завершения. Характерная неквадратность формы (18 тактов) и несимметричные пропорции частей сочетаются с преобладающей 4хдольной пульсацией, которая тесно связана с акцентированным произнесением всех слогов и вставных гласных. Размеренное энергичное движение «перебивается» тактами на 5/4 в «узловых» моментах формы, которые выделены также и музыкальными средствами. В крайних частях преобладает гетерофония (почти унисонная), а в средней части появляются элементы контрастного 2-хголосия. Музыкальное членение никак не соотносится со словесным, поскольку смысловые слоги рассредоточены по всей форме неравномерно, наиболее плотно заполняя заключительную часть.

Псалом «Во день возвах и в ночь пред Тобою» (псалом 87, стих 2) представляет иную певческую традицию и, предположительно, иной исторический пласт. В нем, в отличие от двух предыдущих, нет моторного 4-хдольного движения, и потому структура выглядит более аморфной. Тем не менее, здесь также обнаруживается 3-хчастная композиция, которая определяется по ладово-интонационным признакам. В бесконечном нанизывании квартово-трихордных оборотов в мелодических линиях всех голосов «зависающая скорбная кварта» выступает как средство членения, маркирующее начало каждого крупного или мелкого раздела.

Во многих псалмах музыкальная форма становится подвижной, так как в зависимости от количества слов певцы могут ее удвоить или утроить. В псалме 115 (Я веровал) в первом и третьем взводах структурная мера повторена, а во втором взводе присутствует только одна мера. Основным средством членения выступают ладово-интонационные признаки, согласно которым «базовый» тринадцатитакт делится на две контрастных части с внутренней асимметрией и признаками «кольца». Примечательно, что при повторе меры словоразделы не совпадают с гранями музыкальной формы.

В Дилижанском распеве слова распределяются равномерно с неоднократными повторами смысловых слогов, несмысловыми вставками; огласовками и произнесением на диалекте. Благодаря ясной ладовой функциональности и метрике создается радостно-энергичный характер псалма, напоминающий казачью походную песню «в седле», в которой асимметрия частей сглаживается моторным движением.

В формах с внутренним повтором части взвода могут соединяться двумя способами: *последовательно*, как в народной «сдвоенной» строфе или *слитно*, когда на заключительное слово первой половины накладывается музыкальное начало второй. Оба способа соединения вуалируют музыкальную цезуру и, таким образом, реализуют стремление к «бесконечности» напева.

Если музыкальная мера не отграничена четкими цезурами, в псалме может возникнуть особая «круговая форма», в которой конец и начало меры сливаются в едином движении. Одним из таких ярких примеров является псалом «Я Господь Бог твой» (Вторая книга Моисея, глава 20), в котором первый взвод, кроме вступления и заключения, содержит четыре «круга», второй взвод — два «круга», третий взвод — один «круг», при этом структурная мера остается неизменной. В псалме «Стоящие на море склянном» (Откровение Иоанна, глава 15) количество «кругов» от взвода к взводу не изменяется, но варьированию подвергается сама музыкальная мера.

Музыкальная стилистика наших примеров не всегда согласуется с определениями и замечаниями Линевой, так как записанные нами новые обширные материалы существенно расширяют представление о молоканских песнопениях и, кроме того, обнаруживают региональные признаки.

В Разделе 3 сравниваются варианты псалма для выявления признаков региональной стилистики.

Каждая из русских региональных традиций обладает своими типом мышления, музыкальной стилистикой, приемами исполнительства и другими отличительными признаками. В каждой общине система песнопений была основана на каких-либо слоях *местной* народной певческой традиции, под воздействием которых в молоканской культуре неизбежно должны были возникнуть «музыкальные диалекты». Косвенные подтверждения этому мы находим в трудах прошлых лет, например, Ф.Ливанов пишет о слышанных им молоканских духовных песнях «в роде наших деревенских кантов...происхождения *тамбовского*, которые поются большею частью на напев народных песен, но необыкновенно протяжно и заунывно». В связи с этим становится важным определить тот коренной регион, с которого началось формирование музыкальной системы. Можно предположить, что наиболее ранний слой молоканских песнопений с достаточно цельной музыкальной стилистикой сложился в регионе Тамбовско-Воронежско-Саратовском (Т-В-С). Для подтверждения гипотезы чрезвычайно плодотворным, а иногда и единственным инструментом исследования оказывается сопоставление вариантов песнопений.

Из четырех вариантов 129 псалма (Из глубины взываю), записанных в разное время от представителей разных социальных слоев и разных молоканских толков, наиболее совершенным по форме представляется Дилижанский вариант. В нем устанавливается равномерное энергичное движение с «перебивками» в виде расширенных или усеченных тактов. Основными средствами формообразования и членения являются ладово — мелодические признаки в совокупности с метрикой, благодаря которым

складываются четыре части с пропорциями: 6+6+6+3 тактов с соответствующим количеством счетных единиц $23+26+26+12=87\theta$; при этом яркая цезура присутствует лишь на грани первой и второй частей. Структурное отграничение заключительного 3-х такта, типичное для псалмов, напоминает отсечение 3-х сложников силлабических стихов в народной песне. В метрическом членении напева возникает некая *магия чисел* (6+6+6+3 тактов), которая в песнопениях неоднократно встречается в различных вариантах.

Вариант из села Красное в целом повторяет контуры дилижанского, но в нем имеются усечения, которые, хотя и изменяют количество счетных единиц ($22+24+26+12=84\theta$), но не оказывают существенного влияния на общие пропорции формы. Неслучайность «нарушений» подтверждена другими записями, сделанными нами в том же селе от разных групп исполнителей. Количество слов, распетых в первом взводе, совпадает с дилижанским вариантом, но смысловые слоги здесь размещены «блоками» и слова произносятся менее акцентированно.

Третий вариант записан в Тамбове, в котором традиция собраний возобновилась всего лишь несколько лет назад. Многие псалмы поются на «новые» напевы, более простые по стилистике и исполнителству. Тем большую ценность представляет каждый «старый» напев, в том числе напев псалма 129. Сравнивая его с двумя предыдущими, мы обнаруживаем поразительную устойчивость музыкальной формы, несмотря на некоторые изменения числового ряда. Ладово-мелодическая форма выявляет идентичность основных контуров и важную роль *квинты* в мелодическом движении и формообразовании. Существенные же различия наблюдаются в принципах соединения текста с напевом (в два раза больше слов во взводах, мало вставок), а также в мягкой манере пения, лишь отдаленно напоминающей энергичную акцентированность дилижанского варианта. Зато здесь присутствует своя оригинальная система выделения слогов – голосовые «крещендо», иногда намеренно «падающие» на самые слабые доли, которую народные исполнители называли *пением с буйством*. Обращает на себя внимание и чрезвычайно медленный темп, который существенно меняет весь характер и эмоциональный настрой псалма.

Четвертый вариант, записанный в селе Кочубеевка Ставропольского края отличается от остальных своей двухчетвертной метрикой, хотя такты полностью соотносятся с четырехчетвертными предыдущих примеров. Музыкальная форма строится по образцу «сдвоенных» народных структур, типичных для казачьей традиции. При рассмотрении каждой из половин обнаруживается 3хчастное строение с лакуной на месте 9-го и, соответственно, 30-го тактов. Количество смыслового текста уменьшилось в половину и слова распределились «блоками» в самых важных частях формы – в конце шеститактов (такты 4-6 и 25-27) и в 3хтактных заключениях (такты 18-21 и 39-42). Манера исполнения напоминает дилижанскую, но акцентированность здесь более мягкая, хотя и с обязательным дроблением основных счетных долей. Яркое отличие варианта заключается также в насыщенном типе многоголосия с двухголосной основой и бурдоном на значительном протяжении в средних частях каждой половины взвода, в противоположность почти унисонной гетерофонии других. Как следствие, в нижнем голосе намного ярче выявилась ладовая основа с переменностью I-III ступеней, эпизодически дающая ладу мажорную окраску. В совокупности всех особенностей кочубеевский вариант «объединил» все четыре примера в единый цикл.

Сравнение вариантов выявило как общность структуры, так и региональные отличия, проявляющиеся в манере исполнения, благодаря которой один и тот же псалом звучит совершенно по-разному – дилижанский чрезвычайно близок донской казачьей протяжной песне «в седле», тамбовский имеет характер светлой самоуглубленной молитвы, а кочубеевский напоминает красивую лирическую песню позднетрадиционного пласта.

В **Разделе 4** рассматривается молоканская система песнопений как неотъемлемая часть народной традиции.

Музыкальные формы песнопений, взятые молоканами «в готовом виде», были выработаны и отшлифованы в народной практике в течение многих веков. Замена народных стихов на библейские тексты наложила глубокий отпечаток на духовное содержание и принципы формообразования, однако генетические связи псалмов с народной песней проявляются на уровне многих элементов музыкальной стилистики. Сама система «отмеривания слов» для взводов ориентируется на «куплетную» форму, «вписываясь» в нее и воздействуя на нее особым образом.

Наиболее близки народной традиции духовные песни, для которых выбирались тексты, в основном, из песенников. Молокане распели их в соответствии с закономерностями народной системы, что выявляется, в сравнении текстов оригинала и в молоканском распеве, например, «собрáнной» песни «Храбрые воины»: молоканский текст распет в соответствии с народной хороводной формой (т. А Б аб аб), с произнесением текста на диалекте – «выхадитя», «беритя». Другая песня - «Мы сидели за убранным за столом» («благодарственная» после обеда) в каждой молоканской общине имеет свой вариант напева и текста, но с неизменной 11-тисложной основой стиха «типа Камаринской» и повтором строк внутри строфы. С народной традицией песню также связывают диалектное произнесение текста («ешья-пейтя», «сыздалней стараны» и др.), малообъемная мелодия ведущего голоса с тонкой мелизматикой, октавные дублировки вверх и вниз от основной мелодии, «висящая квинта» в середине многоголосной фактуры, характерные ходы в нижнем голосе. Особый характер песнопению придает сочетание довольно подвижного темпа со степенностью и неторопливостью.

Глубинные связи псалмов с народной традицией обусловили почти полное их соответствие тем признакам, которые определяют устное народное творчество: проверка временем; идейное содержание, близкое и понятное народу; устность бытования напевов; анонимность напевов и книжных текстов; варьирование и импровизация, исполнительские варианты, индивидуальные приемы исполнения, местные манеры пения, особая структура хоровой партитуры. Варьирование становится основным принципом изложения, так как, согласно вероучению, в псалме не должно быть буквальных повторов (только подобие). Варьирование присутствует на всех уровнях музыкальной стилистики – в диалектном произнесении текстов, в распределении текста на напеве, в количестве слов во взводах, а также в музыкальном варьировании, правда, весьма ограниченном канонами веры, и при неизменности формы. В рамках этих ограничений большое значение приобретает творческая индивидуальность певца, который «поет» (ведет) псалом по поручению пресвитера. Так же, как и в народной песне, у молокан имеются исполнительские школы выдающихся певцов, основанные на устной передаче. Коллективность творчества и «шлифовка» песнопений направлена не на «улучшение», а на максимально точное воспроизведение песнопений, переданных предыдущими поколениями.

В **Заключении** подводятся итоги и намечаются перспективы дальнейших исследований.

Проблема формы в народной песне, как и вообще художественной формы в искусстве, является одной из самых сложных и всегда вызывающих дискуссии, не теряющие своей остроты в современном музыкознании. Одно из фундаментальных понятий - музыкальной композиции – включает в себе множество значений, в том числе и важнейшее из них - архитектоники музыкального произведения. К настоящему времени наука подошла вплотную к решению этой ключевой проблемы музыкальной стилистики. В музыковедческой и фольклористической литературе сложились все условия для создания стройной концепции формы народной песни и всеобъемлющей классификации музыкальных форм с единым оценочным критерием,

Проблема критериев становится основополагающей в исследовании механизмов мышления, в вопросах структурной иерархии. В фольклористической практике большинство исследователей руководствуется собственными критериями и методикой, которые «диктует» сам анализируемый материал. Каждый исследователь в соответствии со своим пониманием одну и ту же структуру может трактовать совершенно по-разному. Это приводит к возникновению множества «собственных аналитических языков», которые требуется привести к некоему «общему знаменателю», способному превратить «собрание частных» в единую универсальную аналитическую систему. Создание ее тормозится несовершенством понятийного аппарата, разнообразием в терминологии, а также преобладанием фактора субъективной оценки членения музыкальной формы, что приводит к существенной разнице в оценке структуры, в систематизации и классификации.

Важнейшая роль в создании всеобъемлющей системы принадлежит методу исследования, как средству теоретического познания, осмысления, способу реализации глубинных закономерностей, как форме практического освоения действительности. Метод дает в руки исследователя **аналитический инструмент**, позволяющий построить фольклорную теоретическую базу.

Исследование закономерностей музыкальной стилистики показало, что в русской народной музыке сложилась единая структурная система с яркими национальными признаками. Наряду с общерусскими структурами, в региональной традиции может сложиться своя особая строфическая система с характерными структурами, не встречающимися в других регионах. Немаловажное значение имеет фактор исторической сохранности одних форм и исчезновения других. Кроме того, индивидуальность регионального облика той или иной формы тесно связана с жанровыми закономерностями, в рамках которых возникает своя собственная специфика, определяющая «творческое лицо» той или иной традиции. Закономерности региональных традиций выявляются как на уровне отдельных элементов музыкальной стилистики, так и в их комплексе. При этом, во многих фольклористических исследованиях традиционно основное внимание уделяется ритмике, ладовым основам, мелодике и многоголосию народных песен, которые служат основой классификации, систематизации и картографирования «музыкальных диалектов». В этом ряду строфика должна занять свое достойное место, которое определяется «собирающей» функцией музыкально-поэтической строфы, сплавляющей все элементы в качественно новое единое целое. С другой стороны, сквозь призму формы свойства каждого элемента приобретают новые качества и смысл.

Диссертация предлагает один из путей решения самых насущных теоретических проблем музыкальной фольклористики: определение эстетических, художественных, архитектурных критериев формы, выработка основных понятий, как инструмента анализа народной песни, терминологии, точно передающей суть каждого понятия, их корректировки, обобщения и унификации; выработка универсального метода анализа народной песни, который применим ко всем русским традициям и к родственным музыкальным культурам.

Богатейшие научные традиции фольклористической школы Московской консерватории позволяют выполнить эти нелегкие задачи на должном уровне, собрать все лучшее, что создали к настоящему времени фольклористика и классическая теория музыки, соотнести между собой разные концепции, найти точки соприкосновения между ними, объединив разные точки зрения и разные школы.

Обращение к молоканским песнопениям, как к специфической области русской народной музыкальной традиции неслучайно, так как молокане взяли из народной традиции вместе с песней готовые музыкальные формы, которые вырабатывались в соответствии с ключевой ролью стиха в формообразовании. В этом кроется причина устойчивости музыкальных форм псалмов, которые объединяют молоканские региональные традиции в единую систему. В современных условиях активного разрушения и перерождения традиционных форм народной музыки молоканские песнопения остаются «островом стабильности», своеобразным заповедником традиционного народного искусства.

Диссертация не претендует на полный обзор строфических форм русской народной песни, да это и не представляется возможным, так как структуры неисчерпаемы, так же, как и сама жизнь, породившая народную песню. Работа имеет методологическую направленность, уточняющую и расширяющую метод анализа, выработанный отечественной наукой и фольклористической школой Московской консерватории, примененный к новому фактологическому материалу. Предложенная концепция объединяет формы в систему, объясняет «импульсы формообразования» [110], процессы эволюции структур и ее этапы в конкретных проявлениях каждой эпохи.

Работа выполнена на кафедре истории русской музыки Московской консерватории и в Научном центре народного творчества им. К.В.Квитки.

По теме диссертации опубликовано более 30 работ в виде книги, статей, песенных сборников, тезисов конференций, аннотаций с CD, из которых основными являются следующие:

1. Савельева Н.М. Региональная стилистика русской народной музыки. Русско-белорусско-украинское пограничье. Исследование. / Н.М. Савельева. М.: «Композитор», 2005. 191 с. (12 п.л.)
2. Савельева Н.М. Духовная музыкальная культура русских молокан Закавказья. Принципы формообразования в песнопениях. // Материалы международных конференций памяти А.В.Рудневой. М.: МГК, 1999. с. 255-271 (1 п.л.).
3. Савельева Н.М. Е.Э.Линева и современные записи музыкальной традиции молокан. / Н.М. Савельева. // По следам Е.Э.Линевой. Вологда: ОНМЦ, 2002.с.89-95 (0,5 п.л.).
4. Савельева Н.М. «Кольцо» в русской народной песне. (в печати) (1 п.л.)

5. Савельева Н.М. Музыкальная культура русских молокан в Армении. / Н.М. Савельева. // Народное творчество и композиторское искусство. Ереван: «Арчеш», 2006. С. 49-60 (0,5 п.л.).
6. Савельева Н.М. Музыкальная традиция молокан в Тамбовской области. // Народно-певческая культура: региональные традиции, проблемы изучения, пути развития. Тамбов: ТГУ, 2002. с. 67-76 (0,7 п.л.).
7. Савельева Н.М. Музыкальная традиция рязанских переселенцев в Оренбургской области. // Этнография и фольклор Рязанского края (Первые Лебедевские чтения).- Рязань: 1996. с. 95-98 (0,5 п.л.).
8. Савельева Н.М. Музыкально-поэтическая строфика русских народных песен. Региональная стилистика. / Н.М. Савельева. // Материалы международных конференций памяти А.В.Рудневой. М.: МГК, 1999. С. 72-83 (0,5 п.л.).
9. Савельева Н.М. Обряд «Похороны стрелы» в России. Ареалы. Музыкальная стилистика. / Н.М. Савельева. // Етно-культуролошки ЗБОРНИК, книга II.- Сврлиг: 1996. С. 187-195. (0,5 п.л.).
10. Савельева Н.М. О музыкальной стилистике песен курских поселений Поволжья (вопросы формообразования). / Н.М. Савельева. // Экспедиционные открытия последних лет. СПб: РИИИ, 1996. С.201-213 (0,5 п.л.).
11. Савельева Н.М. О некоторых строфических формах свадебных песен (к вопросу о местных песенных традициях). / Н.М. Савельева. // Проблемы стиля в народной музыке. М.: МГК, 1986. С. 29-55 (1 п.л.).
12. Савельева Н.М. О региональных и локальных разновидностях типовых русских песенных структур. / Н.М. Савельева. // Проблемы композиции народной песни. М.: МГК. 1997. С.41-70 (1 п.л.).
13. Савельева Н.М. Региональная строфика русских народных песен. Полиструктурные формы в свадебных песнях Оренбургской области. // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Вып. 6: Русский фольклор в инокультурном окружении. М.: ГРЦРФ, 1995. С.132-139, 171-175 (0,5 п.л.).
14. Савельева Н.М. Региональные традиции в песнопениях русских молокан. // Фольклор: Современность и традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А.В.Рудневой. М.: МГК, 2004. с.203-214 (1 п.л.)
15. Савельева Н.М. Ритмика стиха и напева в свадебных песнях Брянской области. // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке. М.: МГК, 1980. С. 185-211 (1 п.л.).
16. Савельева Н.М. Строфическое строение народных песен Брянской области. Рук. деп. в НИО Информкультура Гос. Биб-ки СССР им. Ленина. М.: сер. «Музыка», 1982, № 255. 72 с (3 п.л.).

Публикации в журналах, рекомендованных ВАК:

1. Савельева Н.М. «Давно я давно у батюшки была». Генезис западнорусской календарной формы. (Вопросы формообразования в русской народной песне). / Н.М. Савельева. // Музыковедение, № 7. М.: ООО Изд-во «Научтехлитиздат», 2009. С.36-43. ISSN: 2072-9979. (0,5 п.л.).
2. Савельева Н.М. Музыкальные структуры духовных песнопений молокан. / Н.М. Савельева. // Научный альманах «Традиционная культура». М.: ГРЦРФ Мин. Культ. РФ, 2004. № 2 (14). С. 48-62. ISSN 5-86132-034-9. (1 п.л.)
3. Савельева Н.М. Олиготоника в календарных и свадебных песнях Брянского Полесья. / Н.М. Савельева. // Вестник Адыгейского гос.ун-та: серия

- «Филология и искусствоведение». Вып. 1. Майкоп: изд-во АГУ, 2009. С. 210-214. ISSN 1999-7159 ISBN 978-5-85108-173-6. (0,5 п.л.)
4. Савельева Н.М. Островок русской культуры. / Н.Савельева. // Музыкальная академия. М.: Композитор, 2009. № 4. С. 123-128. Индекс 70840 ISSN 0869-4516. (0,5 п.л.).
 5. Савельева Н.М. Региональная стилистика русских народных песен в строфических формах. / Н.М. Савельева. // Вестник Адыгейского гос.ун-та: серия «Филология и искусствоведение». Вып. 2. Майкоп: изд-во АГУ, 2009. С. 249-254. ISSN 2074-1065 ISBN 978-5-85108-195-8. (0,5 п.л.).