

У заходнім гісторыка-этнаграфічным рэгіёне – Гродзенскім Панямонні ў адрозненне ад палескай традыцыі спеваў «з падводкай», дзе асноўны напеў заўсёды гучыць у ніжнім голасе, а сольны верхні кантрапункціруе харавому ніжняму па прынцеце своеасаблівага саборніцтва з ім, шматгалоссе будуюцца па прынцеце гарманічнага суладдзя, калі другі голас узмацняе або афарбоўвае асноўную мелодыю. З такім тыпам спалучэння галасоў звязаны асаблівы характар гучання шматгалосых песень Панямоння: яго вызначае шчыльнасць, кампактнасць, прыгожая стройнасць галасоў па вертыкалі. Нездарма самі спевакі падкрэсліваюць: «Нашы галасы сыходзяцца як гармония».

Функцыянальная адметнасць кожнага з галасоў таксама дакладна асэнсоўваецца самімі спевакімі. Так, ніжні голас называюць «першы», «тоўсты», «грубы», «бас», «ніз»; верхні – «другі», «тонкі/ценькі», «падцяг», «падводка». Аднаводна спяваць ніжнім голасам – значыць «спяваць нізка» («Я магу спяваць любое нізка!»), «басаваць»; спяваць верхнім – «весці ўгору», «падводзіць», «выносіць», «выцягваць», «зацягваць», «паднімаць», «падгукваць», «фтуруваць». Каменціруючы розныя аспекты шматгалосых спеваў, скажучь: «Я пачала басам, як воўк часам», ці «Ты затоўста пачала, мой падцяг не вядзецца», ці «Я панізу буду йсці, а ты вядзі ўгору», «Я буду фтуруваць, а вы ўжо цягніца» і г. д.

Па-сутнасці, паўсюдна на Беларусі, за выключэннем паўночнага рэгіёна Беларусі – Паазер'я, песенная культура якога цалкам манадыяная і дзе пануе адзіночнае спяванне або сумеснае выкананне аднагалосных мелодый ва ўнісон, за функцыямі галасоў у народнай тэрміналогіі замацаваны пэўныя азначэнні: паўсюдна ніжні голас – «бас» ці «втары голас», верхні – разнастайныя ўтварэнні ад слоў «падводка», «падцяг». Так, на Магілёўшчыне зафіксаваны такія народныя тэрміны, як «падымаць», «падцягваць», а таксама «спяваць гарой» і «з пералівам»; у многіх лакальных традыцыях Цэнтральнай Беларусі спяваць верхні голас – значыць «падводзіць».

У цэлым, сістэматычнае даследаванне феномена жывога выканання беларускай аўтэнтчнай песні знаходзіцца ў самым пачатку. Назапашаныя ў экспедыцыях матэрыялы і занатаваныя назіранні павінны быць абагулены і апублікаваны. Адна з актуальных метаў на будучыню будучыні – далейшае вывучэнне народнапесенных традыцый з апорай на разуменне тэхналогіі спеваў, што дазволіць працягнуць жыццё народнай песні і ў новых гістарычных умовах.

Спіс літаратуры:

1. Линева, Е. Великорусские песни в народной гармонизации / Е. Линева – СПб., 1904. – Вып. 1. – 47 с.
2. Можейко, З. Песенная культура белорусского Полесья : Село Тонеж / З. Можейко. – Минск : Наука и техника, 1971. – 264 с.
3. Можейко, З. Аутентичный фольклор в современном мире: пути выживания и критическая грань исчезновения / З. Можейко // Народная культура ва ўмовах сучасных перамен у розных рэгіёнах Еўропы : матэр. VI Еўрап. канф. міжнар. арганізацыі па нар. творчасці (IOV), Мінск, 23–26 верас. 1997 г. – Мінск : БелДПК, 2001 – С. 15–18.
4. Мазюк, И.В. Некоторые особенности песенного исполнительства Белорусского Полесья / И.В. Мазюк // Славянская традиционная культура и современный мир : сб. матер. науч. конф. – М. : Гос. респ. центр рус. фольклора, 2005. – Вып. 7. – С. 43–49.
5. Мухаринская, Л.С. К вопросу о стилистике и диалектах народной музыкальной речи в предреволюционный период / Л.С. Мухаринская // Белорусская народная песня. Историческое развитие : очерки. – Минск : Наука и техника, 1977. – 216 с.
6. Цитович, Г.И. Новые стилевые черты традиционной белорусской народной песни / Г.И. Цитович // О белорусском песенном фольклоре : избр. очерки. – Минск : Беларусь, 1976. – 136 с.
7. Чуркін, М. Беларускія народныя песні і танцы / М. Чуркін. – Мінск, 1949. – 191 с.

Галина Тавлай

О СТАНОВЛЕНИИ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В БЕЛОРУССКОЙ РАННЕТРАДИЦИОННОЙ ПЕСНЕ (в контексте этнических культур народов мира)

Как подчеркивает Е.В.Гиппиус, «коренной оппозицией, определяющей специфическую природу музыки и необычайно важной для построения структурно-архитектонических моделей произведений музыкального искусства устных традиций, является определяемая временной, процессуальной природой музыкального искусства оппозиция движения и состояния» [1, с. 32]. Безусловно, приоритетной для напевов-плачей и кличей, во многом определяющих интонационный строй обрядовой песенной белорусской культуры, становится категория состояния как ощущение, переживание сугубо личного, индивидуального характера, несмотря на то, что и другие, рядом стоящие поющие участники обрядового церемониала впадают в подобное же трансовое плачевое или кличевое бытие.

Омузыкаленный клич, включенный в типовую обрядовую музыкальную структуру белорусской, как и любой другой обрядовой этнической песенности, – явление универсальное, адекватно распознаваемое

музыкальным слухом. Его функция – в установлении слухового контакта, коммуникации с видимым человеческим и невидимым мистическим мирами. В целом классификации напевов-плачей, как и напевов, в которые «вмонтированы» ключевые эпизоды, логике их развертывания в наибольшей мере отвечает метод теории множеств с определенным набором переменных черт-характеристик.

Музыкальное наполнение клича-зова всегда подвижно, оно изобилует непредсказуемыми изменениями в тембровой окраске, бликующей на протяжении всего звукового высказывания трансформацией динамических свойств. Темброво-регистровое своеобразие сигналов-вокализаций связано с использованием высокой части микстового регистра голоса (у мужчин – фальцета) при предельно мощной динамической составляющей. Тесситурно высокие изгибы мелодической линии предполагают для своей реализации мастерское владение голосом как инструментом, ни в коей мере не ограничиваясь возможностями речевого интонирования в комфортном для голосового аппарата среднем диапазоне.

Неповторимость самой звуковысотной линии в ее микротоновом выражении, скольжение, изменчивость, текучесть, живость звучания в значительной мере определяются сиюминутным творческим импульсом носителя традиции, способствуя обогащению как собственного его чувственного опыта, так и музыкального опыта всех воспринимающих, слышащих пение-клич в качестве живой звуковой целостности. Сверкающий тянущийся основной тон и его последующие преобразования с колеблющейся высотой, прохождением почти неразличимых фаз изменений, оттенков, «рассыпанием» – каждый раз по-новому – на непредсказуемые составляющие рожают адекватный опыт восприятия, рассчитанный на созерцание, пространственное бытие во времени, на «переживание музыки как вечно живого, бесконечно творимого мифа, способного воссоединить человека с реальностью (в том числе – с той мифологической реальностью, которая воплощена в традиционной картине мира. – Г.Т.), дать ощущение его места во вселенной, <...> как посредника между его миром – относительным, конечным, ограниченным – и миром абсолютным, бесконечным и иначе не постижимым...» [2, с. 64].

Любому кличу предшествует и «постшествует» молчание. Предполагаемая среда, в которой он воспроизводится – тишина (долгий или краткий ее промежуток). Внутренняя организация и коммуникативная сила клича как свободного интонационного высказывания на открытом природном пространстве, как и опосредованных его стилистикой напевов-кличей, предполагает наличие некоего относительно высокого, долго тянущегося тона (нередко с предшествующей ему краткой восходящей интонацией-«разбегом»), который становится центральным среди других в силу своей высотной акустической предрасположенности, выделенности, заметности для слуха среди прочих звуковых объектов с последующим долгим или кратким ниспаданием. Отчасти сходные по функции сигналы-кличи как периодические чередования подъема и спада, как появления некоего короткого звукового комплекса и его исчезновения известны и в животном мире (вой волков, птичий переполох и т.д.). Структура клича как физического явления со всей очевидностью проявляет себя, но уже в развернутом, расширенном виде в самой организации строфической формы ряда обрядовых белорусских напевов с ключевой коммуникативной нагрузкой [3; с. 37, 76].

Наиболее фундаментальные модели музыкального поведения формируются, как известно, самими условиями существования человека. Они опираются на простейшие биологические, психофизические предпосылки. В основе клича лежит первоэлемент музыки – единичный выдержанный тон-сигнал, который возникает, длится и исчезает. Напомним, что любой длящийся звук – сам по себе уже выполняет сигнальную коммуникативную функцию. В традиционной культуре клич становится в значительной мере магическим коммуникативным средством. Широко представлен данный тип обрядового интонирования, к примеру, в традиционной музыке аборигенов Америки, в музыке народов Африки, Индонезии и др. Осмыслиется он, как правило, в качестве «голоса маски» – вообразяемых мифологических представителей иного мира. Некоторые фрагменты обрядовых церемоний представляют собой целый набор разного рода долго тянущихся тонов, становящихся все более активными, поглощающими в своем продвижении моменты тишины.

Эрнст Кассирер, разрабатывая собственную концепцию символической теории мифа, подчеркивал, что мифологическое сознание характеризуется отсутствием ясно очерченного перехода жизни в смерть и смерти в жизнь, неразличением сна и яви, иллюзии и реальности. Циклическое течение жизни может быть нарушено в результате вообразяемого, воплощаемого в ритуале столкновения различных представителей мифологической картины мира, контакта с ними. Эта вообразяемая встреча-столкновение и становится тем значимым моментом, когда возникает единственная возможность постижения реального смысла ритуала – его вообразяемого воздействия на макро- и микрокосм с целью поддержания космического порядка. Именно в этом состоит основная функция ритуала. «Мир мифа – это мир действия сил, конфликтующих могучих начал. Мифическое восприятие всегда насыщено эмоциями. Все видимое и ощущаемое окружено особой атмосферой – атмосферой радости или горя, отчаяния или волнений, подъема или депрессии. Все предметы оказываются добрыми или злыми, дружественными или враждебными, манящими или отталкивающими. Миф это не система догматических верований. Его жизненный принцип... динамичен и определим только через действие» [4, с. 51, 53]. Музыка, сопровождающая драматический танец африканской народности йоруба, «даже если танец не связан с церемониальными функциями, выявляет особый аспект ее драматического использования, поскольку танец йоруба, подобно большинству африканских танцев, это, прежде всего, танец-действие». Музыкально-драматические элементы становятся главными объектами эстетического восприятия [5, с. 397]. Аналогичный выбор всегда дает нам белорусская обрядовая песня. Она всегда обращена непосредственно к чувственной

сфере человека, обрушивая на него столь мощную лавину эмоций, воображаемых действий, выраженной аффектации, что для неподготовленного слуха ее звучание оказывается порой чрезмерным.

Напомним, что произнести имя одного из мифологических существ, кликнуть его – даже не называя по имени, попросту аукнуть или гукнуть означает сделать осязаемым, точнее – слышимым его воображаемое присутствие на обрядовом действе. Во втором случае, как и в известных сербских живных наблюдаем изобилие, превышение возможного числа омузыкаленных кличей в мелострофе – их не 1, а 2, 3, причем хотя бы один из кличей при этом прерывает слово на предпоследнем слоге первого мелостишия. Более традиционно расположение клича в завершении строфы.

В песне, сопровождающей обход, как и в песне-хороводе музыкальная материя более свободна от слова, она всегда самодостаточна, реальна, активна. Слово здесь лишь дополняет мелодию, делает ее более интригующей, ожидаемой, бесконечно длящейся благодаря сюжетному вербальному продвижению (свойство, необходимое для всегда продолжительной хороводной акции). Время, отведенное для такого рода времяпровождения, социально значимо в общинной сельской коммуникации: хоровод выступает как событие, которого с нетерпением ждут – как его вершина. Вербальный текст здесь скорее сопутствует коллективному движению, усиливая выразительность собственно двигательного начала и оставляя за каждым из участников право самому длить, пропевая некий целостный, часто весьма продолжительный поэтический сюжет, «отмеряющий» само время звучания каждой очередной песни, время нахождения человека традиции в плену разворачивающегося мифа. Музыкальная интонация и в этом случае отражает присущий ей активный энергетический тонус, совмещая возможности как внутреннего, так и внешнего динамического выражения уже иного коллективного психического свойства. Данный песенный музыкальный пласт имеет собственную тембровую специфику, свой выраженный ритмический облик, прочно связанный с квадратностью как ведущим признаком развертывания музыкально-строфической композиции. Звуковая материя здесь более телесна, открыта, по-своему энергична, естественна и напориста.

Рисунок 1 – Нотный пример белорусской купальской песни.

Круговой танец-песня (в том числе – танечно-хороводная традиция), доминирующее ее положение в обрядовой и необрядовой культуре многих славянских, балтских, финно-угорских и большинства других этносов как системы видов организованного движения, как способа выражения определенных метафорических ассоциаций, связанных с вегетацией, типологией земледельческой, а в более архаической форме – охотничьей космогонической магии, становится объектом исследования многих современных отечественных и зарубежных этномузыкологов. Во главе угла всего комплекса составляющих кругового танца-песни находится движение. Подобный тип координации компонентов свойствен прежде всего музыкальным культурам, находящимся на ранней стадии общественного развития [1, с. 31]. На движение здесь накладываются, с ним в конечном счете «соизмеряются» все другие компоненты синкретического или синтетического целого. Именно движение предопределяет в песне-танце сам тип музыкального мышления – «как мысли и как слухового ощущения» (Е.В.Гиппиус).

Одним из первых теоретически обосновал специфическую выделенность песенных жанров, обусловленных движением в традиционной песенной культуре, белорусский этномузыковед В.И.Елатов. Предложенное им подразделение песенных напевов на представляющие «жанры речевой динамики» (песенная ритмика, опосредованная словом) и «жанры двигательной динамики» (ритмика, обусловленная движением) – не утратило своей актуальности поныне [6, с. 105].

Пространственные представления о времени – а музыка развертывается по горизонтали во времени, и изменение высоты ощущается слухом как движение вверх или вниз – культурная конвенция, соглашение, которое вырабатывается уже в первые десять лет жизни человека, воспитанного в западной цивилизации. Затем со всей определенностью это представление распространяется на восприятие, потому развертывание музыки переживается как путь. Восприятие любого временного процесса предполагает разбивку его, расстановку условных меток, ориентиров, которые формируют основы наших ритмических ощущений. Г.Орлов приводит в качестве доказательства некоторых своих идей эксперименты Теплова. При этом он замечает, что восприятие

ритма – слуховое, тактильное, визуальное – невозможно при пассивном наблюдении. Это всегда слухо-двигательный процесс, который сопровождается произвольными моторными реакциями голосовых связок (в восприятии высоты звука), головной и дыхательной мускулатуры, челюстей, пальцев ног, всего тела человека с ощущением смен фаз напряжения и расслабления в проживании ритма. Еще И.Павловым было подмечено, что в пору «зоологического» еще состояния человека, подобные реакции концентрировались исключительно в области мускульной деятельности, которая заметно преобладала над другими рефлекторными актами; с ростом цивилизации, у современного человека эти реакции сохранились, но локализовались преимущественно в области сердца, сосудов с реакцией в виде учащения сердечного ритма и ускорения кровотока. В результате такого слышания, восприятия происходят перемены и в психическом, эмоциональном состоянии самого воспринимающего [2, с. 276-277].

Простейшим, древнейшим способом расчленения времени является ходьба как движение в горизонтальном направлении, как измерение равномерно текущего времени с помощью шагающих ног. Данное представление стало базовым для психики, легло в основу обрядовых практик и их музыкальной составляющей.

Наиболее устойчивая отличительная черта песни-танца – одновременность в нем пения и танцевального движения. Это в свою очередь сопряжено с координацией трех типов ритма: двигательного, музыкального и поэтического «Ритмическая организация <...> определяется (в подобных случаях. – Г.Т.) не одним ритмом, а многими ритмами различного качества, находящимися в сложном взаимодействии» [7, с. 119]. Как известно, ритмические образы постигаются не только логическим путем, но даются нам в ощущениях. Ответом на любой ритмический «жест» (как раздражитель, заставляющий на себя «отозваться») становятся последующие психическая и физиологическая реакции нервных окончаний – в виде ответных произвольных рефлекторных движений пальцев и даже внутренних органов человека (все ответные реакции организма изучаются специалистами-нейрофизиологами). Жанры «двигательной динамики» самой направленностью своей стилистики призывают окружающих к соучастию, к действию, к вхождению в танец-песню, приобщают их к столь необходимому жизненному движению с последующей релаксацией, выбросом накопленной негативной энергии, ощущением обретенной мышечной свободы и осознанием коллективного единения, единомыслия в момент реализации танца-песни.

Чтобы сориентировать мысль на возможные пути прочтения совершаемых в круговом песне-танце движений-акций, чтобы разобраться в причинах присутствия в некоторых архаических, в том числе ныне бытующих формах песне-танцев рефренов-звукоподражаний голосам животных, птиц (олень, медведя – у народов северной Азии, птиц – в весенних хороводах ряда славянских, в том числе – у белорусов, финно-угорских этносов), а также хореографических жестов, имитирующих характерные для подобных представителей фауны движения, чтобы распознать направленность неминуемого исторического упрощения, обеднения функциональной многосложности обрядового песне-танца необходимо обратиться к относительно хорошо изученным реликтовым формам этой универсальной области традиционной культуры, к некоторым историко-культурным параллелям.

К примеру, круговой песня-танец (the circular song-dance) – доминантный жанр ритуалов аборигенов Южной Америки и одновременно знак их самоидентификации [8, с. 138-141, 145]. На подобных общинных собраниях, проводимых раз в году, обычно в течение весны и лета – времени обновления в природе и социуме – празднуются военные победы, проводятся обряды инициаций, налаживаются семейные связи, планируется альянс между группами, направленный к заключению брачных соглашений между молодыми членами общины. Культурное предназначение и социальная значимость подобных песне-танцев – обращение к центральным аспектам космологически выстроенного мира, восстановление после последовательного, мифологически зафиксированного разрушения скрытых связей между человеком, природой и нечеловеческими властными сущностями, возрождение различных родовых групп, налаживание гендерных связей, реализация возможности для молодого человека поухаживать за избранной им девушкой (на деле выбор здесь осуществляется по традиции самой женщиной, более того – мужчина не имеет права отказать ей), нахождение будущего обоюдно выделенного сексуального партнера.

Некоторые песни-танцы Мокови и Тоба имеют определенно имитативный характер. В них копируются характерные телодвижения, привычки животных и птиц, воображаемых нечеловеческих сущностей. В частности, такова расшифровка смыслового предназначения песни-танца *Манник* или *Великий Реа* в интерпретации одного из немногих ныне живущих шаманов племени Мокови Модесто Гонзалеза (запись 2004 год). Эта песня-танец была важной частью охотничьего ритуала, приравнивалась в жертве богам, демонстрировала единство и замкнутость группы. Перед началом охоты сами охотники – они же танцоры-певцы, двигаясь кругом, имитировали руками взмахи крыла птицы Реа. Манник-Реа играл центральную роль в мифологии Мокови о созвездии Млечного пути: звезды, согласно данному мифу, были сдвинуты влево могущественным Отцом всех манников (эти действия происходили на протяжении нескольких мифологических эпизодов). Охотники преследовали Его, чтобы помочь людям, которых тот намеревался уничтожить. Темные просторы Млечного пути представлены танцевальными фигурами Манника [8, с. 155].

Другой пример. На медвежьем празднике нивхов обходные шаговые передвижения в форме шеренги и круга – фундаментальные составляющие ритуалов встречи и проводов медведя – сына Хозяина мира (представителя «горных людей» согласно вертикальной трехуровневой модели мира), одного из главных тотемов.

С ним люди находятся в воображаемом кровном родстве. Музыкально-текстовый ритм становится здесь основой не только инструментальной ритмической композиции, но и ритуальной женской пляски под музыку на ударном звуковом бревне, имитирующем голос, походку, повадки, телодвижения, игру «горного человека» – медведя с характерными мягкими, «ломающими» движениями таза, плеч, движущихся в противоположные стороны с одновременным приподниманием пятки одной и пальцев другой ног. Нивхянки воспроизводят, имитируют игру зверя с тем, «чтобы он весело шел назад и весело приходил к выходящему на охоту нивху» [9, с. 20]. Танец на месте в неторопливом, близком к медленному темпе (четверть равна 0,63-1') воспроизводился во все кульминационные моменты многодневного медвежьего праздника под аккомпанемент звукового бревна, выступающего в ансамбле с дополнительным музыкальным инструментом – погремешками из полых кусков дерева с камушками внутри, находящимися в руках танцовщицы. Играли на музыкальном бревне (как и танцевали ритуальный танец, имитирующий движения медведя) только женщины. Символические движения и обрядовый «голос» центрального мифологического персонажа, извлекаемый из звукового орудия-бревна, были свидетельствами его неубиенности, бессмертия, неминуемого и скорого возрождения, которое последует вслед за ритуальным убиением и трапезой поедания медвежьего мяса. Праздник сопровождался играми, спортивными состязаниями. Мифологические тексты, доносимые в форме речевого интонирования (крайне редко – пения в простейшей омузыкаленной двузвучной форме), дополненные танцем в инструментальном сопровождении, становятся центральным компонентом обрядово-мифологической системы.

Мелодика в песне-танце обычно представлена тем типом исторически сложившегося становления, в котором первостепенное формообразующее значение приобрели завершения мелодико-интонационных звеньев. Именно они выполняют функцию условных меток, ориентиров для слуха, напоминающих наступление момента завершения очередного хореографического движения и соответствующей ему музыкально-ритмической фигуры. Теоретически эти точки песенной структуры обозначаются как клаузулы и *мелодические* кадансы, замыкающие продвижение завершающего или срединного звеньев мелодической линии. Широко известно влияние народного танца на становление подобных *кадансовых формул* [10, с. 54-55]. Свое наиболее полное воплощение, оформленные уже в виде аккордовых функциональных трезвучий и их обращений, они нашли в европейской аккордово-гармонической музыкальной системе (влияние народного танца на становление европейской аккордово-гармонической музыкальной системы широко известно. Оно нашло свое наиболее полное выражение в стилистике венского классицизма). Это связано со спецификой любой формы танцевальной музыки, необходимостью замкнуть танцевальное па при его повторениях, отделить одно движение от другого, оформить это хореографическое начало структурно в сопровождающем его музыкальном материале.

Способ организации, характер ритмической пропорциональности, преимущественная бинарность пропорций малого и крупного членения приобретают особую значимость в песенных жанрах, опосредованных движением. Квадратная структура напева отражает запечатленный в ней ритм шага, танца и саму природу человека: наличие двух симметрично расположенных рук, ног, каждая пара которых поочередно должна быть задействована, наконец, симметрией человеческого мозга. Этой биологически predetermined симметрии сопутствует симметрия ритмики стиховых форм, характерных для подобных песен-обходов, песне-танцев, песен-хороводов. Она, уже собственным путем, реагирует на симметричность физического движения. *Квадратность*, опирающаяся на симметрию моторного движения, обладает природной упорядоченностью, естественной соразмерностью и в силу этого легко воспринимается. Она рождается в самой практике различного рода передвижений, обходов, в стихии народного танца со свойственными им предельной простотой и безыскусностью [11, с. 34-35].

Исходя из сказанного выше, считаем необходимым, наряду с предложенным классиком отечественного этномузыкознания Е.В. Гиппиусом выделением в традиционной песенной культуре группы напевов с определяющей «мелодический склад гармонической опосредованностью», обособить еще и группу напевов с очевидными формообразующими функциями в большей или меньшей степени контрастных мелодических оборотов (зарождающегося аутентического и плагального наклонений), выраженных в форме горизонтальной интервалики. Именно эти музыкальные формулы завершения привлекают к себе внимание слуха и организуют форму танцевального напева характерным образом. Факты монодийности или гомофонности (с эпизодическим движением параллельными терциями, реже – включением квинтовых созвучий) такого напева, интервальных, а не аккордовых функций басового голоса в песенно-танцевальной традиции рассматриваемой нами в качестве центральной этнокультурной зоны не дают повода говорить о власти в них гармонической основы.

Сегменты стиха содержат от двух до четырех слогов и координируются с сегментами напева с помощью формул слогового ритма, при этом четырех временная единица является основной для двоичной системы счисления. Наряду с двоичными системами ритма – 1111 1111, широко представленными в белорусских, украинских, польских, сербских обходных колядно-волоческих традициях, в обрядовых песнях-танцах других этнических культур, жанрообразующими оказываются троичные типовые ритмические формы с дроблением: 11112, 11211. Последние практически всегда оказываются заключенными в рамки более масштабных двоичных квадратных структур: 111111 111111 111111 111111. При этом исходным для двоичных форм минимальным пространством развертывания завершенной «малой» – строфической формы становится дважды повторенный «квадрат», для троичных ритмических образований таким минимальным объемом размещения ритмической структуры высшего порядка, ориентированного на тип передвижения, оказывается

один «квадрат». Ритм дробления, лежащий в основе троичных ритмических форм, налагается на исходный двигательный цикл прежде всего еще одним слоем ритмической организации, который предопределяется слоговой структурой поэтического текста. Как правило, именно мелодико-слоговая структура становится базовой для множества форм прочтения исходной двигательной формы в различных классификациях хороводов, других песен-передвижений.

Яркими образцами троичности исходной ритмической фигуры в рамках иной – двоичной системы высшего порядка, свойственной шагу – передвижению колядников или, скажем, имитирующей прыжки ритуальной колядной козы становятся типовые напевы с пятислоговой структурой полустихий: 11112. Сама формула – основа слоговой мелостиховой ритмической формы. Один шаг-прыжок козы приходится на одну долю троичной фигуры (2=11). Другой принцип соотношения движения и собственно музыкально-ритмической формы находим в ритуализированном в гуцульской традиции шаге колядовщиков. Он соотносится уже с тремя дробными ритмическими долями слогового распева. В результате возникает сложная система перекрестных базовых ритмических форм. Различные формы взаимного наложения мелодико-слогового ритма и ритма движения, традиционные способы перемещения в пространстве под музыку колядного распева были продемонстрированы нам в самых разных формах своего ритуально-двигательного воплощения традиционным музыкантом Н.Илюком из г.п. Верховина. В гуцульской украинской традиции существуют четыре разные формы ритуальных колядных построений-передвижений: замкнутым прямоугольником (напоминающим «войско», состоящее из 12-и колядников-«апостолов» и музыканта, стоящего посередине – «как сам Иисус Христос»), полумесяцем, кругом и стрелой.

Образец иного рода троичности запечатлен в восточно-белорусской хороводной традиции «Стрелы», которая, по сути, включает в себе целый комплекс поэтических текстов, распеваемых на формульный типовой напев. Этот род обрядовых песен, знаменующих собой переход из весеннего календарного сезона в летний (на следующий день после Благовещения, к которому приурочен сам обряд, поют уже совсем другой песенный репертуар), функционирует одновременно и как песни под шаг (в передвижении певцов сомкнутыми рядами по улице – в сторону луга), и как круговые хороводные. Ярко запечатленной в их структуре остается характерная для здешней локальной традиции весенняя плачевая интонационность, активно проявляющая себя и в горизонтальном (нижний слой фактуры) и в вертикальном срезах. Звуковая, колеблющаяся в едином котле-форме «магма», когда единственной точкой отсчета становятся заданные очертания строфической композиции – включая выделенные моменты четкой атаки и прекращения звука, задающие параметры строфы, сконцентрировавшей внутри себя колористические эффекты трех-четырёхзвучных кластеров в их сочетании каждый раз с неожиданной, новой по своему местоположению в строфе унисонной разряженностью, сочетание неожиданных звуковых спектров создают обостренное ощущение сонорности, природной мощи.

Среди аудиозаписей, сделанных и расшифрованных нами, есть самые разные сложно распетые варианты простых четырехдольных двоястных формул. По ним очевиден тот факт, что реальное слышание и воспроизведение народным певцом (певческой группой) привычной ритмической и звуковысотной модели песни (или целого жанра) порой бывает весьма неоднозначным (хоровод-шествие на Юрья из Лидского р. Гродненской обл.). В подобных усложненных формах могут прихотливо обыгрываться параллельные ритмические ряды (в вокальной версии могут присутствовать как инструментальная, так и хореографическая ритмическая формы), «напоминать о себе» фактура инструментального многоголосия, характерные способы вокальной, инструментальной, хореографической импровизационности, порой весьма существенно обновляющие напев. Другая белорусская региональная традиция празднования Юрья, представляющая Центральное Белорусское Полесье (Житковичский р. Гомельской обл.) – круговая песня-хоровод. Это магическое продуцирующее действие с соответствующим круговым вращением и одновременным распеванием короткого поэтического текста совершается по порядку следования поющими и одновременно пляшущими женщинами у каждого дома деревни. Само передвижение группы вдоль улицы при переходе к очередному дому преобразуется в пляску под частушки в сопровождении балалайки.

В целом ряду традиционных культур песни, связанные с разного рода телодвижениями, хореографическими элементами, хороводом, ритуальным танцем, выделены еще и специальной терминологией, предназначенной для обозначения специфической сферы, обособленной жанровой области с особым рода музыкальной стилистикой. Так в абхазской культуре такого рода пение называется «аркушагишьа» (буквально «танцение»). Таковы песня-танец праздника урожая «Аркушаги», продуцирующий охотничий танец-пение с хлопками «Яирума», «Атлар-чопа» – жанр песне-танца, применяемый для излечения от болезни Святого Витта [12, с. 168].

В обрядовой традиции двух тунгусских народов – эвенов и эвенков круговые песне-пляски специально выделены как важные составляющие обрядовой сферы. Они совершаются в день летнего солнцестояния – эвенкийский Новый год. У эвенов они подразделяются на *хэдьэ* и *нергэн*. Каждую фразу мастера-импровизатора повторяют, выкрикивают в условно музыкальной манере все участники хоровода. Форма разворачивается в чередовании сольного и группового пения. В этих жанрах используется особый тембровый тип *нергэн* – горлохрипение, имитирующее харканье оленей. Основой поэтических текстов становятся двух-трехсложные возгласные мелоформулы: *хээдзэ-хээдэн-хэдзэнэ*. Эпизод, вся круговая песня-танец строится на идущих попеременно одна за другой (в двух смежных группах поющих) повторных бинарных ритмических фигурах – речитативных, скорее речевых, нежели музыкальных. Двусложные припевы-

выкрики выступают друг по отношению к другу в виде регистрового антифона. Эти слегка омузыкаленные выкрики образуют в сумме парную квадратную ритмическую форму: 11-11 11-11 11-11 11-11. Запевала, а затем группа в фактуре многотембрового кластера повторяют одну или несколько заданных импровизатором-солистом коротких мелодических формул. В других случаях – это две противостоящих одна другой группы-антифона разного состава без выделения солиста. Декламационного плана двусложные партии-выкрики, в паре дают четырехсложный повторный ритмический цикл 11 – 11 (если слогов три, то они располагаются, дробя пополам первую длительность пары). Мощный динамический акцент, приходящийся на первую из четырех долей цикла, потом сбивается третьей долей, становящейся ведущей, выполняющей поначалу функцию синкопы внутри ранее заданной четырехдольной группы. Группа-антифон (втора) в процессе продвижения материала перенимает на себя запевную – главенствующую в паре функцию, а ее зачин вместе с мощным динамическим акцентом на ее первой доле (она же – третья доля начальных проведений) может стать ведущим.

В темброформе отмеченного типа безраздельно господствует природное (из области местной фауны) начало, однозначно воспринимаемое участниками праздничного сбора как имитация голоса оленя в ее наиболее приближенном к натуре темброинтонировании. Сами выкрики, каждый из которых многократно повторяется, функционально близки жанру окликаний-команд, подаваемых человеком животным: *Хэдя! Хидо! Хандэ! Хурья! Ихо, ихо, ихотам!* Их структурирование на базе простой разнотембровой, разнорегистровой повторности – путь к образованию целостной многосоставной композиции на основе окликаний (в данном случае – оленей).

Ритмические формы, свойственные песне-танцу эвенов – собирателей и охотников обнимают собой все три ранее выделенные и на белорусском материале ритмических типа. Это кроме выше описанного первого – и вторая форма, основанная на троичном вербальном слоговом ритмическом продвижении с «затактом» и сильной первой долей в каждой ритмической группе формульного мелодического построения: 1 111 111 1. Отделяет каждый последующий ритмический цикл, его начало и завершение, четвертная пауза-молчание, позволяющая жестко соблюсти закон симметрии. В своей исходной музыкально-ритмической форме перед нами все тот же парный четырехдольник, сопровождающий разного рода ритуальные обходы и иного типа передвижения, но уже с сознательно заданной асимметрией в акцентном строе движения и слова. В своей простой двигательной «шаговой» форме они встречались и в приведенных выше образцах с затактом-пред'иктом: 1 1111 111. Интонационно данный напев представляет собой простейшее песенное одностиховое построение (4-III-III-II-I-II-I), выдержанное в равномерных длительностях с заметным динамическим акцентом на первой доле второй трехслоговой силлабической группы. Данный короткий напев многократно пропевадается группой и солистом без каких-либо интонационных преобразований – в манере спокойного последовательного нисхождения по ступеням большетерцового ряда с повторением третьей и первой ступеней.

Сам по себе такой внеличностный тип мелодики свойствен скорее инструментальной танцевальной музыке, нежели песне. Его задача – сопроводить движение. Спорадически появляющиеся резкие динамические акценты активизируют внимание, соотносясь и выражая собой очередное активное кинетическое самовыявление-игру людей, шагающих или бегущих по кругу. Мелодическое продвижение вглубь строф лишено каких-либо новационных интонационных событий, определяя само деление хоровода-кружения, который постепенно преобразуется в прыжки (с имитацией уже не только голоса, но и движений, бега животного-первопредка – оленя). Следом начинается экспозиция еще одной, третьей моноритмической формы – шестислоговой с пред'иктом, равным величине одного слога-доли. Этот раздел выступает как последующий эпизод того же перформанса. Он занимает время-пространство, соответствующее музыкальному полуквадрату (недостающая седьмая доля квадратной формы замещается цезурой, восполняющей симметрию формы): 1 1111 11(1) и выступает как своего рода игровая переключка-речитатив двух противостоящих групп. Их партии спаяны звуковысотным противопоставлением заключительных тонов и образуют бесконечную диалогическую цепь. Смежные разделы-партии музыкально-речевого диалога с обязательным активным толчком-иктом (каждая включает в себя два четырехдольника) могут отстоять друг от друга на малую секунду, оставаясь внутри себя одновысотными. В сумме они образуют простейшую, снова-таки предельно краткую завершенную двухзвучную интонацию.

Другие виды круговых песне-танцев эвенов – это 2) *дзяхурья* – ритуальная хороводная сюита, исполняемая вокруг шеста-хорея. Она состоит из пяти программных частей, каждая из которых маркируется собственными запевными словами. Трижды повторенное слово *моонды* символизирует «отлет пернатых», *ани-ани-аникан-аникан* – связывается с «трудной зимой», *оти-оти-отишкан* – «наступление весны», *иеко-иеко-юекэл-юекэл* – «благоухание лета», *дааво-дааво-дааво* – «рождение олененка». Каждая из частей интонируется на собственную мелодию и имеет свой набор движений; 3) *нергэн* – ритуальная песня-пляска, исполняемая вокруг костра, сопровождаемая горлохрипением на вдох и выдох с артикуляцией с применением горлового сжатия, дающего особую тембровую краску-звукоподражание голоса оленя. Разные песни-пляски исполняли или мужчины – старейшины рода, или только женщины – «хранительницы очага» (как правило – от двух до четырех человек), или представители разных половозрастных групп [14, с. 43]. В сумме описанный тип музицирования в хороводном движении отражает идею времени в циклической форме, символизирует собой магию последовательного благополучного прохождения, а в будущем – проживания всех природных календарных сезонов, центральных смысловесущих моментов в бытии этноса. Воспроизводимая подобным образом циклическая модель мира позволяла ощущать события прошлого, настоящего и будущего в одном ограниченном и защищенном пространстве, воссоздавать идею регенерации и необратимости движения самой жизни.

Круговой танец "ёхор" был известен многим народам Восточной Сибири (якутам, бурятам, эвенкам, эвенам, долганам и некоторым другим). Он представлял собой непрерывное движение участников, крепко взявшихся за руки, по кругу (вслед солнцу) и сопровождался исполнением различных обрядовых песен. «Ёхор» неизменно исполнялся во всех случаях, связанных с переменной состоянием космоса и социума – в обрядах календарного цикла, в свадебных, при посвящении шамана и т.п. Являясь обрядовым элементом солярного культа, танец символизировал процесс божественного творения, возрождения космоса и сообщества людей. Сомкнутый круг ёхора олицетворял гармонию космического порядка, целостность мира и человеческого коллектива (рода, общины), в то время как включенный в рисунок танца разрыв круга семантически соотносился с разрушением Вселенной и социума.

У одного из монгольских этносов – бурят коллективный круговой танец-песня ёхор исполнялся в самых разных обрядовых контекстах [15, с. 163]. Прежде всего, его воспроизведение приурочивалось к летним и осенне-весенним обрядам жертвоприношения родоплеменным божествам и духам: взявшись за руки, девушки и юноши образовывали круг, движение которого было соотнесено вначале со спокойным вращением «по солнцу», затем постепенно ускоряясь, заканчивалось прыжками. Танцующие одновременно, естественно, были и певцами, распеваящими хороводную песню с несложной, легко запоминающейся формой-структурой: *авелв2*. Качества тончайшей микроинтонационной вариантности, сложной орнаментальной техники, перемены звуковысотности отдельных ступеней лада (шестая ступень, пониженная на четверть тона свободно может замещаться пониженной на полтона пятой в другом строфическом варианте, четвертая ступень в следующем своем варианном появлении станет на четверть тона пониженной четвертой). Различия микроразделов *a* и *b* кроются в простом сжатии верхней границы попевок, сужении ее объема с секстового на квартовый. Поэтому напев в принципе можно рассматривать как моноинтонационный. В разделе *в1* в результате свободной интонационной работы в пределах заданного мелодического варианта - постепенного нисходящего движения от вершины-источника (секстового тона) может измениться порядок следования тонов в пределах ранее заданного тонового ряда. Мелодическая линия совершенно незаметно преобразуется в простейшую, вопросно-ответную микрокомпозицию с начальной позицией на нижнем опорном тоне. Выражением последующей строфической формы-структуры может стать, таким образом, и буквенный ряд *авсв1* [15, с. 89].

Запомнить и свободно воспроизвести подобную, простейшую моноформу способен человек даже с минимально развитым слухом и музыкальными певческими способностями. Поэтическая строфа *ёхора* четырехстиховая с двухстрочным припевом. Музыкальная строфика характеризуется меньшим объемом и вмещает в себя только два мелостишия (каждое из них, в свою очередь, состоит из двух симметричных меньших интонаций *ав*, *св-1*), скоординированных симметрично в своей протяженности с полным запевом-припевом поэтической строфической формы и трижды в ней вариантно проводимых. Как и в песнях-танцах других народов, ведущую роль в мелодическом «наизывании» интонаций сходного типа играет в меру жесткая ритмическая парно-симметричная квадратная модель, характерная для любых обходов и простейшего рода движений-танцев, начинающегося «в такт», с сильной доли, без подготовительного «замаха». Преобладающий тип интонирования песенно-распевный, мягко-закругленный, без акцентной жесткости, связан скорее с женским сущностным началом.

Как полагает известный бурятский этномузыковед, исследователь шаманизма Д.С. Дугаров [16], круговой коллективный танец-песня *ёхор* не просто отдельный обряд, а некая важная единица акционального кода. Круговой танец западных бурят представляет собой не только общий элемент совокупности обрядов, но ядро целого культа, главный ритуал белого шаманизма, связанный с культом неба, земли и плодородия. У восточных бурят его эквивалентом является танец *нэрэлгэ*, исполняемый двумя шеренгами - мужской и женской.

Круг – знак, изоморфный египетскому и древнекитайскому иероглифам, обозначающим «Солнце». Круг ограничивает, отсекает «чужое», вводит в мифологическое пространство первотворения, в котором посредством ритмической упорядоченности, действий дуальной мифологической близничной пары, персонифицирующей Небо и Землю, сопровождаемых вибрацией, вспышками света и звука, происходит преобразование хаоса в космос, упорядочение пространства и времени [17]. Вселенская кодировка природных циклов накладывает свой отпечаток на предметы и явления, воплощающие круговую символику: шаманский бубен, чум, хороводное круговое действо, обрядовые венки, неотделимые от истории мировой культуры любых эпох и народов. Особыми функциями наделялся центр пространственной модели вселенной в виде круга или квадрата. Пространственные ориентиры, размещающиеся в нем, астральные объекты, находящиеся в тесной связи с производственным циклом, мифологически осмыслились как окаменевшие предки – представители первого человечества, тотемные центры [17, с. 14]. В обрядовом кружении, в многослойной полисемантической плоскостной модели мироздания, в рисунках на земле, на днищах сосудов, корзин, циновках, в венках из цветов, трав, листьев, ветвей естественным образом соединилась символика вечного возвращения тотемного животного-первопредка, растительной жизни, небесно-космического круговорота, тайна жизни и смерти. Магические функции венков чрезвычайно разнообразны: величальная (увенчание головы победителя или надевание цветочной гирлянды на шею); дожиночная, связанная с завершением сбора урожая; свадебная (откуда возникло само понятие «венчание»); погребальная (похоронные венки, надеваемые на усопшего или возлагаемые на могилу) и т.д. Магический смысл имеет уже сама форма венка – круг, тор, колесо, что полностью соответствует магической семантике Солнечного Коло и распространяется на другие круглые предметы с отверстием посередине: кольцо, обруч, звенья цепи,

навершие ключей, выпечка – калачи, бублики, баранки и т.п. С осторожными свойствами круга связано множество древних ритуалов: очерчивание круга как защита от невзгод и несчастий, доение или процеживание молока сквозь венки, а также пролезание, протаскивание, наблюдение, переливание, умывание, еда и питье – и все это сквозь венки.

Экспедиционные видеоматериалы с комментариями самих носителей традиции – индейцев Мексики, выполненные в 2012 году Ю.С.Барковой, позволяют наблюдать реальное совмещение вращательного движения модели вселенной в форме квадратной площадки, находящейся на высоте 30 метров, венчающей столб из пальмового дерева (мировое древо, священная гора, камень, столб, центр вселенной), со стоящими на ней четырьмя мужчинами-индейцами в одеянии птиц. Каждый из них охраняет и представляет собой одну из четырех сторон света, четырех небес, через которые, согласно мифологической картине мира, прошло данное племенное объединение индейцев, прежде чем спуститься с неба на землю. Затем, после того, как находящийся поначалу без движения, музицирующий в центре площадки пятый участник этой, обращенной к Солнцу обрядовой церемонии, тоже облаченный в костюм некоей «райской птицы» с диадемой из разноцветных перьев на голове, повторит несколько раз четко ритмизованную мелодию на флейте в регистре третьей октавы (имитирующую пение птицы-медиатора, обращенное к Солнцу) в сопровождении исполняемых одновременно им же на небольшом барабане симметрично организованных ритмических формул, конструкция начинает вращаться. Четыре статиста – каждый на одной из сторон квадратной площадки – начинают медленно опускаться на веревках-канатах на землю в сопровождении одновременного вращательного движения самой площадки – подобии карусели, имитируя вращение вселенной вокруг солнца, акт «первотолчка» с приведением в движение воображаемых планет, звездных систем, самой жизни. Проведение этого обряда олицетворяет собой реализацию мыслимой магической связи музыкального, симметрично организованного ритмического ансамблевого (в одном лице) инструментального интонирования с выполнением музыкантом-«птицей» некоей продуцирующей магической функции вселенского масштаба. Ритм, симметричное его развертывание в музыкальной композиции становится аналогией воображаемого первотворения, мифологического акта упорядочения хаоса, преобразования его в Космос. Музыкальный ритм как повторяемость сходных ритмических явлений мыслился как организующее начало, посредством которого восстанавливался порядок, связывались воедино отдельные части Вселенной [17, с. 15]. «Пространственная определенность времени, конкретная направленность лет и дней к каждому из четырех направлений Вселенной, по представлению мезоамериканских мыслителей, привела к появлению движения (*и-олли*). Характерна связь этого понятия с понятием *и-олло-тл (сердце, душа)*» [18, с. 39]. Именно в связи с мифологической пространственной ориентацией исследователями отмечается повышенная роль ритмического начала в музыке индейцев, особое предназначение мембранофонов в их культуре. Число *два* символизирует в их воззрениях идею верховного божества: двоичность, симметрия, пронизывая музыкальную культуру в целом, проявляет себя и в именах главных божеств индейцев Центральной Америки, представляющих собой всегда словосочетание из двух слов.

Поддающееся большинство белорусских календарных весенних, купальских, летних, уникальные локальные формы жнивных, колядных хороводов, как и обходы – медленные кружения вокруг стола, других ритуальных объектов в обрядах индивидуального жизненного цикла белорусов – при условии рассмотрения особенностей их структуры с точки зрения первичного для их строфической песенной формы ритма движения (что само по себе предполагает процедуру снятия более дробных и весьма разнообразных, «вписанных» в двигательный ритмический базис слогоритмических форм) – оказывается при внимательном изучении выражением простейших бинарных форм. В подобные двоичные и троичные, симметрично представленные в строфе ритмические фигуры высшего порядка «укладываются», им же подчиняются типовые жанрово определяющие обрядовые хороводные слогоритмические конструкции. Объектом описания, мыслимого коммуникативного общения в обрядовой песне становятся находящиеся в центре замкнутого круга, образуемого участниками ритуала, антропоморфная фигура Масленицы, кукла-Купала, шест-Рогулька, солнечный символ – пылающее на живом растущем дереве или столбе купальское колесо, жнивная «борода» и прочие, имеющие весьма определенные структурно-семантические характеристики, предметы. Совершенно неожиданным образом на съемках видеопленки «Купале» в Полоцком районе Витебской области (1999 год) нами неожиданно была выявлена твердо устоявшаяся местная традиция вознесения рук, остающихся замкнутыми в хороводном коло, к небу, солнцу одновременно всеми участниками купальского хоровода. Этот обрядовый жест соотносился с ритмическим продлением долгого каденционного тона-фермато в завершении каждой песенной строфы, не вызывая какого-либо торможения в самом движении ног хороводниц вокруг пылающего в ночи купальского костра. Таким образом, на исходный ритм привычного неторопливого хороводного движения – всегда в более крупных единицах ритмического продвижения, нежели типовой слоговой ритм, накладывались еще два вида ритма: замедленный ритм поднятия сомкнутых в круг сцепленных над собой рук (его следующему появлению предшествовало пропевание целостной мелострофы) и ритм пропевания типовых музыкально-слоговых формул – базовых для структурно-ритмической типологизации.

Общим свойством всех композиций, характерных для литовской ритуальной этнохореографии, также естественным образом является симметрия. Ею означена не только хореографическая картина танцев, игр, но также собственно музыкальная структура, как и любое обусловленное ею движение. Эта симметрия является частью символизма, тесно связанного с двухполюсностью системы, на которой базируется балто-славянская картина мира. Вся литовская обрядовая хореография может быть подразделена на две главные группы в

соответствии со значением движения и акций: хореография первой группы ассоциируется со стимуляцией и защитой гармонии и витальности; вторая выражает оппозиционное состояние трансформации, момент преобразования. Некоторые акции, обладающие одной и той же формой, в их числе - движение в контуре круга, могут принадлежать обеим группам, поскольку их значение может выражать различные смыслы в разных обрядах [19, с. 449]. Главный хореографический символ первой группы – круг. Движение по кругу ассоциируется с универсальным порядком, состоянием магического благополучия и успеха. Оно является символом солнца, передвижение которого стимулирует универсальную продуктивность в природе. В дополнение к тому круговые танцы, акции символизируют и законный брак. Круг не только защищает от темных сил, но гарантирует обряду успешный результат.

Богатейший материал в плане сравнительного изучения семантики, способов функционирования игерманландско-финской *röntyskä* могли бы дать литовские вокальные *sutartine*, имеющие аналогичную руническую стиховую ритмику. Тоже связанные с космогонической и земледельческой магией плодородия, выраженной к тому же еще и в движении, они обладают подчас весьма близкими словесными рефренами. Традиция *sutartine* отражена многочисленными нотациями, графиками, фотографиями [20, с. 294]. Тут, на этом перекрестье кроется, возможно, гораздо больше подвижек для настройки ума, поиска путей для дальнейших исследований *röntyskä* – столь же важных, как и на векторе, обозначаемом как полска (танец польского происхождения в культуре карел).

Отличительным свойством большинства хороводно-игровых и плясовых русских песен камско-вятского междуречья является их тенденция к объединению в циклы и закрепления песенных «блоков» за определенным календарным временем. Как считает С.В.Стародубцева, «по степени распространенности и популярности песни, связанные с движением, составляют одну из ведущих культурных сфер наряду со свадебными и лирическими песнями» [21, с. 8]. Различные виды хороводов, игровых и плясовых движений свойственны и другим песенным жанрам местной традиции – качельным, подблюдным, некоторым свадебным песням, частушкам, песням для детей. Как видим, основная направленность еще одной современной работы с близкой нашей малоизученной тематикой – рассмотрение способов координации пения и кинетики, других компонентов хороводно-игровых и плясовых песен данного региона, поиск специфических свойств жанровых дефиниций в столь сложно организованном культурном феномене, адекватное изучение контекста исполнения хороводных песен. Отметим, что в западном и северном этнокультурных ареалах исполнители осознают и называют себя русскими, хотя, как полагает исследователь, не исключена возможность их удмуртских или коми-пермяцких корней.

Комплексный взгляд на изучение Псёльской этнографической традиции, внимание к смежным видам искусства, таким как хореография, костюм, орнамент, характеризуют работу И.Н.Карачарова [22], способствуют более глубокому пониманию специфики песенного фольклора местной традиции. Разнообразные сочетания форм ритмической пульсации, характерный шаговый бинарный пульс (в том числе – ритмические формы рунического типа (44) (4444), вывод об особой суггестивной, энергичной манере артикулирования большинства хороводных песен, сотворческое восприятие и осознание песни как живой, звучащей, функционирующей мистерии проходит через весь текст исследования.

Проблема ритмического структурирования – одна из наиболее разработанных в отечественной этномузыкологии. Здесь есть своя история, теория, свои апологеты. В отношении песен, определяемых движением – в песнях-танцах главенствующей становится архаическая, строго слоговая декламационная форма донесения поэтического текста с достаточно простым соотношением длительностей, преимущественно равномерной пульсацией сильного и слабого времен (как и спорадическим их нарушением), ритмом восходящей и нисходящей интонаций, минимумом распевов, несложными бинарными формами дробления основной счетной единицы для «сверхнормативных» слогов. Два важнейших «обычных» компонента ритмики песен – ритм стиха и ритм напева, выраженные в чередовании длительностей, их акцентировании, в «стабильном слоговом нормативе» и стабильности цезуры, в песнях, связанных с движением, дополнены громадным влиянием ритмической формы напева на структуру стиха.

В изучении важнейших средств ритмической и звуковысотной организации хороводно-игровых и плясовых песен-танцев основными задачами становятся описание ритмических типов (включая характер группировки, координацию слогов в текстовых формулах), ладового строения, видов фактуры, выяснение координирующей роли артикуляции между звуковысотным и ритмическим планами песни, влияния моторики на некоторые компоненты музыкального стиля. Жесткая песенная ритмическая форма оказывается вписанной в глубинной структуры времени, отмеряемой календарем.

Внутри слова, внутри пения, повторяя то же постоянно из года в год (начинается такой процесс постижения с детства), человек своим участием в обряде в предельной погруженности в со-слушание, в особой интенсивности внимания, фиксируя затем все происходящее в собственной рефлексии, постигает, внимает потаенные смыслы культуры, в которой он живет.

Список литературы и примечания:

1. Гиппиус, Е.В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий / Е.В. Гиппиус // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л., 1980.

2. Орлов, Г.А. Древо музыки / Г.А. Орлов. – Вашингтон; СПб., 1992. – С. 63. – (Susanne, K. Langer. Feeling and Form. Charles Scribner's Sons. – New York, 1953).
3. Тавлай, Г.В. Белорусское купалье: Обряд, песня // Г.В. Тавлай. – Минск, 1986.
4. Кассирер, Эрнст. Философия символических форм / Эрнст Кассирер // Мифологическое мышление. – М., СПб., 2001. – Т. 2. – 280 с.
5. Эуба, А. Новые выразительные средства музыкальной драмы йоруба / А. Эуба // Музыка народов Азии и Африки. – М., 1980. – Вып. 3.
6. Елатов, В.И. Ритмические основы белорусской народной песни / В.И. Елатов. – Минск, 1966.
7. Гиппиус, Е.В. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный / Е.В. Гиппиус Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса. – М., 2003.
8. Индейцы Гран Чако, собиратели и охотники, кочевники и полукочевники, проживающие в субтропических лесах с богатой флорой и фауной в нынешних государственных границах Аргентины. Парагвая, Боливии, а также небольшого региона в Бразилии, относятся к восточным Тоба и южным Мокови языковой семьи Guaugu. Этноним Чако происходит от слова Quechua, означающего «охотничья земля», характеризует свойственный им тип хозяйствования. Космология Чако базируется на представлениях о властном бытии под опекой «отцов» и «матерей» различных видов животных. Подобного рода бытие - центральный мотив различных мифов о происхождении и обновлении мира, руководство, дарующее успех в охоте столь же надежно, как это делают шаманские практики и обряды излечения от болезней. Раз в году – в период созревания бобовых и начала сбора дикого меда (оба продукта используются для приготовления ритуального алкогольного напитка - с его помощью затем происходит легитимизация лидера племени) отмечается общинный праздник-встреча, на котором присутствуют все составляющие родовые группы (из нашего перевода с англ.: Silvia Citro, Adriana Cerletti «Aboriginal Dances were always in Rings»: Music and Dance as a Sign of Identity in the Argentine Chaco // Yearbook for Traditional Music. The Australian National University. Canberra. 2009. Vol.41. P.138-141, 145, 151, 158, 160. В статье учтены все предшествующие публикации по данной теме).
9. Крейнович, Е.А. Нивхгу: Загадочные обитатели Сахалина и Амура / Е.А. Крейнович. – М., 1973. – Цит. по кн.: Мамчева Н.А. Обрядовые музыкальные инструменты аборигенов Сахалина. – Южно-Сахалинск, 2003.
10. Котляревский, И. И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания / И.И. Котляревский. – Киев, 1983.
11. Холопова, В.Н. Музыкальный ритм / В.Н. Холопова. – М., 1980.
12. Судакова, О. Традиционное хоровое пение в профессиональных коллективах Абхазии / О. Судаков // Народная музыка СССР и современность. – Л., 1982.
13. Музыкальная культура Сибири : учебник для учеб. завед. сред. спец. проф. (муз.) образования. – Новосибирск, 2006. – (Аудиоприложение. Диск 1. – № 38).
14. Шейкин, Ю.И. Музыкальная культура народов Северной Азии / Ю.И. Шейкин. – Якутск, 1996. – 360 с.
15. Дугаров, Д.С. Исторические корни белого шаманства / Д.С. Дугаров // На материале обрядового фольклора бурят. – М., 1991. – 360 с.
16. Дугаров, Д.С. Круговой танец в Европе и Азии. К проблеме культурно- и этногенеза в некоторых странах Евразии // Традиционный фольклор в полиэтнических странах Евразии / Д.С. Дугаров. – Улан-Удэ, 1998. – С.143.
17. Модели вселенной у индейцев Калифорнии // Открытие Америки продолжается. – СПб., 1994. – С. 5–30.
18. Лисовой, В.И. Современная музыка: Этнические музыкальные традиции и творчество композиторов Центральной Америки : учеб.-метод. пособие для студ. муз. ф-тов спец. фак. искусств / В.И. Лисовой. – М., 2008. – 360 с.
19. Urbanavičienė, D. Lietuvių apėiginė etnochoreografija / D. Urbanavičienė. – Vilnius, 2000. – 240 p.
20. Račiūnaitė-Vičinienė, D. Sutartinė atlikimo tradicijos / D. Račiūnaitė-Vičinienė. – Vilnius, 2000. – 294 p.
21. Стародубцева, С.В. Русская хороводная традиция камско-вятского междуречья / С.В. Стародубцева. – Ижевск, 2001. – 360 с.
22. Песенная традиция бассейна реки Псёл: Белгородско-Курское пограничье. – Белгород, 2004. – 422 с.

Ірына Грамовіч

ЗАСВАЕННЕ НАРОДНАЙ МАНЕРЫ СПЕВАЎ, ЯК АСНОВА ЭТНАКУЛЬТУРНАГА ВЫХАВАННЯ Ў КАНТЭКСЕ ПАДРЫХТОЎКІ КІРАЎНІКОЎ ФАЛЬКЛОРНЫХ КАЛЕКТЫВАЎ

Засваенне народнай манеры спеваў у кантэксце падрыхтоўкі кіраўнікоў фальклорных калектываў з'яўляецца асновай этнакультурнага выхавання. Этнакультурнае выхаванне ўключае фарміраванне этнапеўчай культуры асобы будучага спецыяліста, заснаванай на этнапеўчых паводзінах. Этнапеўчыя паводзіны ў сваю чаргу разглядаюцца як інтэлектуальная дзейнасць, якая праяўляецца ў этнамузычным мысленні, гукаўзнаўленні, сфарміраваным у працэсе вакальнага навучання і выхавання. Этнапеўчыя паводзіны фарміруюцца, дзякуючы засваенню тэхналогіі народных спеваў, са сваімі трывалымі стэрэатыпнымі кампанентамі, характарам ўспрыняцця народнай музыкі спеваў і эмацыянальных праяўленнях.