

ПЕСЕННЫЙ ЯЗЫК И СЕМАНТИКА: КРИТЕРИИ МЕТРА, РИФМЫ, ИНТОНАЦИИ (на белорусском материале)

Галина КУТЫРЁВА-ЧУБАЛЯ

Народнопесенные произведения обрядового круга в глубокой древности, в эпоху мифологического мировосприятия, имели вполне определённое «организационно-утилитарное»¹ предназначение. В календарном и свадебном ритуально-обрядовых комплексах они выполняли различные функции в соответствии с целью совершавшегося магического действия. Наиболее известные из этих функций — продуцирующая и её разновидность — симильная, а также очистительная, охранительная (магия оберега) и др. Природа обрядово-ритуальных форм и содержание вербальных магических формул достаточно тщательно изучены этнографами, фольклористами, этнолингвистами и этномузыковедами. Эмпирические сведения, добытые в полевых практиках, с одинаковой заинтересованностью описываются и систематизируются представителями всех областей народоведения.

При этом предметом специального изучения для каждой из наук является лишь определённая сторона магической деятельности. Автономия научных отделов, институтов в освоении народной культуры и языка — закономерна и правомочна. Однако для глубокого и всестороннего познания явлений *синкрезиса древнего искусства* необходим взаимообмен между учёными из смежных областей знания. В последние два десятилетия определённый сдвиг в этом направлении наметился, что было обусловлено универсализацией методов структурной лингвистики (А. Бодуэн де Куртене и Ф. де Соссюр), перенесением её основных положений на этнографию, культур-антропологию (К. Леви-Стросс), а затем и на сферы народной поэтики, музыки и изобразительно-го искусства. Общим посылом для исследователей стало отношение к искусству, культуре как к языку; под «языком» же понимается «всякая коммуникационная система, пользующаяся знаками, упорядоченными особым об-

разом». «Такая постановка вопроса позволяет подойти к искусству с двух различных точек зрения: во-первых, выделить в искусстве то, что роднит его со всяким языком, и попытаться описать эти его стороны в общих терминах теории знаковых систем. Во-вторых, — на фоне первого описания — выделить в искусстве то, что присуще ему как особому языку и отличает его от других систем этого типа» [Ю. Лотман, с. 19–20].

Тема вербально-мелодического синкрезиса как «двуязычия» песни [Грица, 1991, с. 21, 22], ранее определявшая структурно-типологическую направленность сугубо музыковедческих исследований, в последние полтора десятилетия всё чаще затрагивается в работах стиховедов и этнолингвистов семиотического направления. Не только основные структурообразующие компоненты — словесный текст и мелодия, — но и сам «голос» как посредник, языковой медиум изучается в контексте культуры совместно музыковедами и лингвистами².

Согласно традиционным положениям фольклористики, музыкальное и словесное содержание песен жнива также проходят, пусть не синхронно, общий путь родовой трансформации жанра — от драмы к лирике через ряд промежуточных ступеней³. Смены в общественном сознании ведут к родово-семантической «перекодировке» (Б. Путилов) произведений фольклора. Теоретически тема «мелос и поэтика» неоднократно отмечалась в фольклористике как особая, обширная область исследований. «Взаимоотношение музыки и слова — это, в сущности, даже не отдельная проблема, это целая наука» [Кулаковский, с. 203].

Стиховедам и фольклористам-словесникам свойственна проблематика: *текст — образ*⁴, *стих — интонация*, *текст — функция — интонация*⁵. В собственно же музыкальной фольклористике онтогенез песни изуча-

ется, как минимум, по двум направлениям (*текст > напев и напев → текст*) с учётом структурно-семантического взаимодействия указанных планов⁶.

В данной статье мы попытаемся раскрыть в песенном симбиозе текста и напева **звуковые семантико-образующие элементы**, в частности, ритмико-интонационный план претворения стихотворного текста⁷. Для этого обратимся к анализу таких показателей структуры и семантики песни, как стихотворный метр (размер)⁸ и метроритм напева, рифма и интонация. Они рассматриваются нами на двух основных уровнях — напевно-стиховой строки и строфической композиции. Основным материалом исследования составляют белорусские жнивные песни; для анализа общестилевых явлений включены также песни сезонно-смежных циклов весны и лета — весенние *гуканні*, юрьевские, купальские — и некоторые свадебные песни.

Ритмика и семантика. Декламационная специфика заклинательных формул обусловила такое свойство их ритмики, как *квантитативность*, или *времяизмерительность*. Этот род ритмики чаще всего упоминается в связи с античными песнопениями. Однако интерес к нему неоднократно возрождался также в связи с поисками «прототипов форм» [Холопова, 1979] в вокальной музыке — и профессиональной, и народной⁹.

Суть явления в отнесении его к песенно-магическим формам состоит в почти точном соблюдении в определённых традициях (например, в Понёманье и, в особенности, Поднепровье) слогового ритмико-временного норматива-канона¹⁰, так сказать, ритмической «дисциплины», твёрдого «режима» ритмического развёртывания формы песни. Заметим, что в условиях устного бытования, при отсутствии в декламационно-заклинательных формулах регулярной стопной акцентики (она более свойственна жанрам «двигательной динамики» — В. Елатов), соблюдение точных времяизмерительных параметров формы — поистине *искусство*. Оно опирается на многовековую практику словопения¹¹.

Наличие акцента — качественно иного принципа ритмического закрепления формы — также закономерно. Речь идёт не о грамматическом (удлинение ударного гласного)¹², а прежде всего об *эмфатическом* акценте (хотя возможно и совмещение обоих акцентов на отдельных участках песенно-линейной формы). Эмфатический акцент — один из жанрово-видовых песенных заклинаний¹³.

Наличие *акцентной* ритмики в белорусских песенно-магических формулах — явление не столь уж редкое, почти повсеместное. Однако степень его распространения неодинакова в различных жанрах и в различных зонах. В жнивной песне чистый тонический стих прослеживается фрагментарно, превалирует же стих *силлабо-тонический*. Возможно, это признак «повзрослевшей» — собственно *песенной, лиричной* (а не декламационно-заклинательной) — ритмики. Анализ различных поэтических культур показывает, что «силлабо-тоническая чистота¹⁴... достигалась только в песенной лирике» [Гаспаров, с. 66].

Рассмотрим тонический акцент на вариантах одной и той же стихостроки. Он присутствует в строках с численно различным слого-составом (6, 7 и 8 слогов):

Йду я | дарогаю
Пайду я | дарогаю
Да пайду я | дарогаю

В последующих же строфах часто замечается несовпадение эмфатического фразового акцента с грамматическим ударением (см. 3-ю и 4-ю строки). Фразовые акценты выделены и подчеркнуты:

Да пайду я | дарогаю,
Пушчу голас | дуброваю.
Нехай голас | галасуе,
Нехай мая | мамка чуе.

В пропеваемом стихе заклинательных формул место акцента постоянно. Оппозиция

двух планов акцентики — грамматического и напевно-фразового — явление постоянное.

Вариантов расположения *акцента* в жнивной стихо-напевной строке всего два. Они имеют определённую географическую локализацию. Из трёх выявленных нами ареальных типов напевной стихостроки (*двинской-манской*, *полесской* и *сожской*) в первых двух акцентирована, либо каким-то способом выделена 3-я от конца слогонота — яркий признак тонического типа стихосложения. Предположительно, он и составлял в прошлом основу большей части весенне-летних зовов-заклинаний.

Третьему ареальному типу жнивной строки — сожскому — также в значительной мере свойственна ритмическая асинхрония стиха и напева. Здесь опорной является *предпоследняя* слогонота: второй полустих представляет собой 3-й пеон $\cup\cup - \cup$, часто каталектический: $\cup\cup - [..]$. Реально интонируемые акценты подчеркнуты:

Да па-йду я ¹ да-ро-га — [ю]
Пуш-чу го-лас ¹ ду-бро-ва — [ю]

Причина структурной устойчивости формул, при всех «разногласиях» в грамматико-языковом и стихо-музыкальном ритмовании, кроется в наличии в каждой традиции издавна сложившихся «ритмозаготовок», слогоритмических формул. В некоторых традициях наблюдается совмещение регулярной акцентики и квантитативной (времяизмерительной) сетки. Это качество составляет феномен жнивнопесенной стилистики (в меньшей степени — иных жанровых групп)¹⁵. Важнейшим фактором сохранения в памяти поколений стихо-напевных формул является инвариантное, устойчивое *метрическое сечение* [Жирмунский, с. 130] стихостроки, неизменно соблюдаемое напевом.

Итак, с укоренением тонического стиха словесное (грамматическое) ударение уступило место «синтагменному (фразовому)» [Томашевский, с. 47]. В дальнейшем, со стабилизацией слогового ряда стиха, на смену

тоническому приходит силлабо-тоническое стихосложение, в котором «равенство строк по количеству слогов обеспечивало простейшую временную соизмеримость между речевыми отрезками. ... В речевом потоке возникала ритмичность и известная гармония, ласкавшая слух., противопоставляя стих прозе» [Калачёва, 1986, с. 78].

В силлабическом варианте за формулами заклинательно-зовных песен весенне-летнего комплекса закрепляется 8-сложный стих¹⁶, при этом сохраняется «константное ударение силлабического стиха ..., в пределах [которого] ударные и неударные слоги эквивалентны» [Томашевский, с. 47]. Сказанное в определённой мере относится и к стопному содержанию стиха. Звучание различных стиховых стоп в процессе пропевания оказывается также ритмически «эквивалентным», само различие их в пении стирается. В большинстве традиций напев «не реагирует» на словесно-стиховую метрику, равно как и на чередование различных стоп в строке и строфе. Напев по-своему «редактирует» поэтический метр стиха. Возникает полиморфная ритмоструктура, в которой возрастает выразительная роль напевного музыкального ритма. Всё это, по мнению отдельных исследователей, ведёт к «возмущающим последствиям для ритма словесного» [Федотов, с. 57].

Ритм, при котором различное число стоп в стихах не влияет на неизменность метроритма песни, называют *метаболическим* [Мельгунов, с. 46]¹⁷. Именно таков он в большинстве белорусских жнивных песен. Примечательно использование в их характеристиках определённой *музыкальной стопности*: *музыкальный ямб*, *диямб* (Б. Ефименкова, О. Пашина), или «ямбический диметр»¹⁸; восходящий *ионик* (К. Квитка), *музыкальные хорей*, *спондей*, *диспондей*, *пеон*, и т. д.

По признаку стихо-музыкальной стопности нами выявлены в Белоруси достаточно обширные стилевые зоны *диямба*, *ритмической «фанфары»*, *дипиррихия*, а также зоны с выраженными тенденциями переритмизации

стиха в пении в процессе ритмоинтонационного выстраивания строфы. К последним можно отнести явления: «ямбизации слоговых времён» [Ефименкова, с. 37], спондеизации, перехода к внутрострофному скандированию в ритме *дипиррихия* (UUUU). Всё это черты ритмики, универсальные для ряда жанров отдельных зональных традиций белорусского песнетворчества. Каковы же донесенные истоки названных ритмокодов, их реальный этнографический контекст?

Метрика, ритм, стопность стиха, как показывают исследования, не могут быть объяснены из самого стиха или языка. Выбор традицией того или иного метроритма для исполнения той или иной повсеместно известной (в Беларуси) текстовой формулы обусловлен экстраязыковыми, а также внепесенными, отчасти донесенными, факторами — этнографией ритуалов, всей местной системой словесно-обрядовых символов, словесно-звуковых кодов. «Музыкальная ритмика так или иначе привнесена извне теми искусствами, которые музыка первоначально обслуживала — искусством слова и движения» [Елатов, 1966, с. 22. Разр. — Г. К-Ч].

В предшествующих работах мы останавливались на семантических свойствах ритмоформул *диямба* и ритмической *'фанфары'* (3-хложника типа бакхия U — —); представили сравнительную таблицу расположения *диямба* в строфах различного слогосостава [Кут.-Чубаля, М., 1999, с. 274; Kut.-Czubala, s. 318]. Изучение фольклорного стихо-словопения во многом удостоверяет правоту высказывания о том, что «только историю ямба можно проследить в нашей поэзии так последовательно, остальные размеры занимают в ней гораздо меньше места» [Калачёва, 1978, с. 46]. Действительно, *диямбовая* ритмика — яркое свойство западнобелорусского певческого стиля (Понёманье), охватывающего различные жанры и типы песен. Но география *диямба* расширяется, если учесть использование его не только в качестве начального ритмоинтонационного посыла, но и как средства

разработочного внутрострофного развития. Особенно характерен он в данном качестве для симметричных форм — трёхсегментных, трёхстрочных с ритмосхемой АБА либо ААА. Общим для этих напевов является своеобразный «сбив», или «персбив» движения. Выразительный эффект различен в песнях кантиленно-речитационного — и моторного-двигательного характера¹⁹. Собственно, существующие трактовки данного слогоритма и сводятся к этим двум началам — *речевому* и *двигательному*²⁰.

Ритмическая фигура бакхия (U — —) в пении содержит элемент *клича*²¹. Ареал *ритмической фанфары* шире ареала *диямба* — это ритмическая «отметина» западных и северных белорусских песен.

Наши обозначения *ритмическая 'фанфара'*, *фанфароподобный трёхсложник* носят ассоциативный характер²². Это связано с особенностями исполнения формул данного типа: им присуща восходящая *сигнально-призывная* ритмоинтонация. Особенно яркие ритмо-интономы из двух восходящих кварт (V — 1 — 4). Такие формулы Ф. Рубцовым обозначаются как «*возгласы* действия и общения, т. е. зовы, сигнальные кличи, повелительные возгласы [...], вошедшие в трудовой обиход и закреплённые за общественной практикой. [Они] нашли воплощение своих интонаций в музыкальных попевках, смысловое значение которых достаточно точно определялось самой традицией их использования» [Рубцов, 1962, с. 13–14].

Основной носитель ритма — блок напевов Юрья, Купалья²³ и свадьбы (см. ниже о резонансном отражении *фанфары* в местных жнивных). Особенно рельефны и звучны *фанфарные «тройки»* в строфах с рефренами — начальными либо опоясывающими:

Каліна!
Купалы ночка
Невялічкая.
Каліна!

Такой рефрен выполняет функцию знака-оберега, это основное зерно песен, исполнявшихся при обходах, *агледзінах* жита²⁴. Смысл оберега — «отгон» ведьмы [Толстая, с. 10]²⁵, сперва на Юрье (отгон от руни «впрок»), затем в канун купальской ночи (основной «поход на ведьму»).

Географически и стилистически обе рассмотренные фигуры тесно взаимодействуют; образуется характерная строфно-ритмическая мозаика (контаминация) из фанфары, диямба и сопутствующих формул (зд. — игровой 5-сложник):

U — —
 Бо-жа мой!
 UUUU —
 О, Юр'-я, Юр'-я,
 U — U —
 па — дай клю-чы!
 U — —
 Бо-жа мой!

В некоторых традициях минско-витебского пограничья встречается усечённый — спондеический рефрен-фанфара с тем же статусом «зовообразующей формулы» [Земцовский, 1975, с. 53]. Возможно, это более ранний вариант зова-заклинания, с более явной речитационной основой в виде 2-сложного импульса (2-й слог ритмически вытянут):

— — —
 Юр'-я!
 U — U —
 па-дай клю-чы!
 UUUU —
 А-да-мкні зям-лю!
 — — —
 Юр'-я!

Восточной модификацией «фанфары» является ритмически «стянутый» 3-сложник-анапест UU — с метрически вытянутым последним слогом. Это главный элемент купальских рефренов сдвоенной версии, т. е.

с ритмическим повтором 3-сложника: *Ку-па-ла¹ на Йва-на!* Таковы обрамляющие (реже заключительные) рефрены в березинско-днепровских купальских песнях. Они занимают весьма обширную зону: изомела протянута широкой диагональю с севера на юго-восток по четырём областям — Витебской (её южным районам), Минской, Могилёвской и Гомельской. Вторичность такой формулы рефрена, а также мелодические признаки (расширенный звукоряд, не свойственный песням архаичного слоя) указывают на принадлежность к более позднему историко-стилевому пласту.

Отмечается стилевое влияние «фанфары» юрьевских и купальских рефренов на тектонику строки традиционных жнивных песен Подвинья. Здесь, в зоне не стабилизировавшегося в целом стиха жнивной песни, с колебанием от 6 до 9 слогов, преобладает стабильно цезурированный 7-сложник 3+4. Сигнально-фанфарные «тройки» чередуются в традиции с тройками **игровыми** (наше рабочее обозначение напевного анапеста); долгота вытянутых слогов в местных практиках различна:

Я па-йду ^{v1} да-ро-га-ю
 UU — — | U — — — —
 U — — — | U — — — — — —

Эффект стилового резонанса фанфары — перенесение навыка ритмического маркирования начальных попевок строк — распространяется и на структуры, не содержащие описанный 3-сложник в данном ареале (это тема для отдельной статьи). Во всех случаях семантика рассматриваемого ритмо-элемента особенно ярко раскрывается через корреляцию ритма с высотно-мелодическим наполнением построений.

Спектр образов-настроений в произведениях с фанфароподобным 3-сложником в целом неоднороден. Заметна и определённая геодинамика внутри ареала бытования. По мере продвижения с севера на юго-запад прослеживаются переходы от призывно-сигнального к элегическому. Здесь речь может идти

о полисемии напевов, о тончайшем смешении черт суггестии-заговора и лирики. Лишь при наличии рефрена песня в таких традициях сохраняет свою обрядовую функцию (или хотя бы тяготеет к ней).

В поисках признаков лирики в обрядовом песнетворчестве мы неизбежно выходим на проблему *общинное — индивидуальное* в народном исполнительстве. Реальная практика воспроизведения, а ещё важнее — сохранения нормативного слогосостава и слогового ритма в пении имеет прямое отношение к ритмосемантике песен древнего пласта.

При групповом исполнении (*пачкай, гуртам* — бел.) слоговой ритм-основа соблюдается весьма жёстко, являясь временным ритмо-темповым организатором исполнения (ведения голоса — народн.)²⁶. Эта традиция, скорее всего, корнями уходит в весеннее словопение-скандирование. По словам слудских песенниц (юг Минской обл.), 'жниво' и 'весна' в их местности «подходят под один голос». Разница лишь в том, поясняют они, что «*вясну не трэба разводзіць*» (не надо 'разводить' — растягивать, распевать), из чего следует, что 'лето'²⁷ «разводзіць» можно и нужно.

Жатва в одиночку долгими знойными днями, напротив, располагала к распеванию основы — стихоритмической модели-канона. Орнаментирование, а именно ритмическое и мелодическое обогащение «заданных» традицией звукоформул пропеваемого текста, постепенно выводило песнь-заклинание на уровень художественного произведения. В конструктивном же отношении процесс этот вёл к растягиванию ритмоосновы стиха. Возможность импровизации, различная у каждой жнеи-исполнительницы, связана также с колебаниями темпа исполнения, т. е. с явлением *агогики*. Последнее позволяет проводить аналогии с речитационными формами поэтического искусства. Тексты таких жнивных, как правило, далеки от аграрно-производственных. «При отмирании магической функции, ... с уходом от архаической символики ..., данный напев уже не магическая формула, а музыкальный

«образ». Однако, в отличие от такового в профессиональном искусстве, это образ «типовой для целого комплекса календарных песен, связанных с земледельческим трудом» [Эвальд, с. 23–24]. Таким образом, именно сольное исполнение способствовало развитию лирического направления в народном песнетворчестве.

Рифма и семантика. Для большинства календарных и свадебных песен белорусов характерна смежная строчная рифма. При этом в дожинковых песнях сохранилась особая тенденция интенсивного (не отдельными парами, а целыми низками) «рифмования» стихотворных строк. В дожинках это яркий художественный приём. В основе его лежит *монотония*, или «мелодическое подобие гласных», интерпретируемое стиховедами как «средство эмоциональной окрашенности стиха» [Сафронова, 1978, с. 90]²⁸. С помощью рифмо-монотонии достигается особая сакральная торжественность, воспринимаемая как гимничность песни-восхваления в адрес духов поля, «панаспадара», себя — жней.

Существенно то, что приём остигатного²⁹ рифмования в 'дожинках' чаще всего сопряжён с равносложностью (чистейшей силлабикой) стиха. Динамический эффект усиливается, если «словесной рифме отвечает мелодическая» [Арановский, с. 147], то есть за счёт остигатности мелостроки (тирадный принцип организации напева — АААА...). Такого рода ритмическая пульсация эмоционально «подогревает» песню изнутри, а через неё — и всю атмосферу праздника:

У нас сягонні вайна была:
Усё поля зваювалі
У снапочкі павізалі,
Да й у копкі сашчаталі,
У стаянкі пастаўлялі,
Усіх жнеек разагналі.

[Мажэйка, 1981, с. 166].

Однако и сам текстовой (не напевный) ритм в совокупности с рифмой способен вне-

сти пульсацию и в какой-то мере оживить монообразный, нередко ладо-акустически не мажорный напев. За рифмо-ритмическим комплексом песни угадывается «контекст функционирующий, то есть ... такой контекст, который можно распознать в самом художественном произведении, его фактуре» [Земцовский, 1974, с. 188].

Интонация и «сила суггестии». Практика песенно-магических заклинаний оставила нам в наследство не слуховые впечатления, но вполне чёткие, типизированные каноны-формулы. «Те интонационные вариации, которые в разговорной и прозаической речи слабо дифференцируются по своей функции, в стихотворной [и тем более в напевно-стиховой — Г. К-Ч] речи приобретают принципиальное различие и получают законченное, ... типизированное воплощение» [Калачёва, 1986, с. 95]. Ещё более заостряются моменты типизации стиховой речи в песенном произведении, в соединении стиха с напевом. Причём, если «для лингвиста важны не абсолютные, а относительные значения акустических параметров интонации ... (выше | ниже, плавно | резко, ... шире | уже, ... слабее | сильнее, ... быстрее | медленнее)» [ЛЭС, с. 198], то для музыковеда стихонапевные координаты выражаются в точных измерениях *высоты и долготы* слогонов.

Проблема семантики песенного текста непосредственно связана с тектоникой, характером линейного развёртывания стихонапевных форм. В данной статье мы ограничимся сравнительной интонационной (ритмоинтонационной) характеристикой трёх ареальных типов жнивного стиха-напева; известны и контактные, политиповые образования.

При первоначальном знакомстве с местно-ареальными вариантами жнивных песен возникает ощущение их «монообразности» (Л. Мухаринская). Говоря обобщённо, их «тона» и «настроения» сходны между собой и потому располагаются весьма близко друг от друга в семантическом пространстве» [Левый, с. 104]. Закономерна тяга этнографов, фольклористов-словесников к обобщениям с использова-

нием (увы — часто «метафорическим») понятий *тональность*³⁰, *мажор, минор*³¹. Однако по своей музыкально-акустической природе древние произведения фольклора не всегда согласуются с содержанием и «настроением» обряда и/или словесного текста [см.: Рубцов, 1973, с. 105–145]. Таков 'атавизм' прамузикальной стадии, стадии «первобытного «полисемантизма» [Земцовский, 1974, с. 188] текста и напева.

По отношению к песенно-магическим архетипам 'весны' — 'лета', речь может идти о весьма тонких градациях **эмоционально-побудительного** типа высказывания, декламационно-певческого аффекта; об оттенках заклинательной суггестии, словесно-музыкального императива: *помоги! пособи! дай! исполни! зароди!* и т. п. Названные градации обнаруживаются при сопоставлении **интонационности** разных ареальных типов³². Каждый из них имеет свою степень «интонационного напряжения, [которое] есть непременно и напряжение семантическое» [Квитка, 1973, с. 67]. Последнее обусловлено характером мелодической волны в стихо-строке: её общим контуром и «соотношением сил» между крайними мелодическими тонами — *вершиной* и *тон-центром*. «Сама логика центрирования тона лежит в основе мелодической выразительности, её организации, её семантики» [Арановский, с. 99].

По типам расположения названных опорных тонов в стихе мы определяем ареальные типы жнивной песни-заклинания. **Полесское заклинание-требование:** повторяемость устоя в сочетании с сумрачным, низким регистром женских голосов придаёт звучанию характер настойчивой и несколько угрюмой суггестии. **Сожское заклинание-уговор:** часто с каталектическим полустихом-клаузулой, с как бы «стелящейся» интонацией (см. цифровое обозначение высоты тонов: *Пусташ мая* | *шы*₃-*ро*₂-*ка*₁ ... [я]); **нёманскодвинское заклинание** полисемантического характера, его «основная ритмоинтонация восходит, с одной стороны, к мелодике *плача*, ... с другой — к

традиции повествования» [Мажэйка, 1981, с. 18]³³, с третьей — близка заклинанию-просьбе. В сравнении с полесским типом, с его несколько наступательной энергией, два других типа имеют более низкий порог суггестии и ближе к *увещеванию*, либо положительному волсизъявлению. Таковы лишь самые обобщённые характеристики-модели певческо-стиховой суггестии.

Историческая изменчивость песен древнего слоя выражается в расширении социальной тематики текстов, в росте «объёма семантики» (З. Эвальд). Очевидно, что наработки в области народно-музыкальной семиотики невозможны без системных и, по возможности, подробных описаний традиций, без учёта *этнографической действительности*³⁴. Это могут быть наработки двух типов: **по ареалам** (работы З. Можейко, Т. Варфоломеевой, Н. Савельевой) — с дальнейшим уплотнением сетки, уточнением значений, систематизацией сюжетики, тематики, символики; и/или **по жанрам** (работы Б. Ефименковой, Т. Варфоломеевой, Т. Якименко, Г. Тавлай, О. Пашиной, И. Клименко).

Социальные мотивы со временем почти повсеместно вытеснили мифологическую символику жнивнопесенных текстов. Многие обрядовые песни прошли эволюцию от «застывших», «окаменелых», «твёрдых»³⁵ формул-реплик — к композициям строф-идиом; от *артефакта* — к *произведению искусства*. Широчайший спектр поэтических образов, «исключительно гибкие интонационные комплексы», а в них «богатство интонаций «эмоциональной типизации» [Ялатаў, 1974, с. 41], разнородность проявлений полисемии текста / напева — всё это даёт повод для дальнейшего семасиологического изучения жанра.

1. Агапкина Т. Звуковой образ времени и ритуала (на материале весенней обрядности славян) // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. — М., 1999. — С. 17–50.
2. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. — М., 1991.

3. Байбурин А. Ритуал: между биологическим и социальным // Фольклор и этнографическая действительность. — С.Пб., 1992. — С. 18–28.
4. Варфаламеева Т. Песні беларускага Іанямоння. — Мінск, 1998.
5. Варфоломеева Т. Северо-белорусская свадьба. Обряд, песенно-мелодические типы. — Минск, 1988.
6. Гаспаров М. Романская силлабика и германская тоника: встречи и взаимодействия // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1987. — Вып. 746. — С. 64–72.
7. Голохвастов П. Законы стиха русского народного и нашего литературного // Памятники древней письменности и искусства. — С.Пб., 1883. — Вып. 45.
8. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. — М., 1971.
9. Грица С. Образ и среда в фольклоре // Фольклор. Песенное наследие. — М., 1991. — С. 18–22.
10. Грица С. Музичний фольклор з погляду етногенезу // Проблеми етномузикології. — К., 2004. — Вып. 2. — С. 5–23.
11. Елатов В. Ритмические основы белорусской народной музыки. — Минск, 1966.
12. Елатов В. Мелодические основы белорусской народной музыки. — Минск, 1970.
13. Ефименкова Б. Севернорусская причеть между речья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги (Вологодская область). — М., 1980.
14. Жирмунский В. Теория стиха. — Л., 1975.
15. Земцовский И. Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки) // Проблемы музыкального мышления. — М., 1974. — С. 177–206.
16. Земцовский И. Мелодика календарных песен. — Л., 1975.
17. Калачёва С. Стих и ритм (о закономерностях стихосложения). — М., 1978.
18. Калачёва С. Эволюция русского стиха. — М., 1986.
19. Квітка К. Наспіві жнивних пісень північно-західних районів території поширення української мови // Квітка К. Вибрані статті. — К., 1985. — Ч. 1. — С. 66–96.
20. Квитка К. Избранные труды. В двух томах. — М., 1971. — Т. 1.
21. Квитка К. Избранные труды. В двух томах. — М., 1973. — Т. 2.
22. Крунтяева Т., Молокова Н., Ступель А. Словарь иностранных музыкальных терминов. — Л., 1977.
23. Кулаковский Л. Песня, её язык, структура, судьбы. — М., 1962.
24. Кутырёва-Чубаля Г. Жанровый напев и диалектная среда (на белорусском песенном материале) // Музыка устной традиции. Материалы междуна-

- текстов песен 'весны', 'купалья' и 'жнивя', а также народных быличек и мифологических высказываний-комментриев [Кутырова, 96].
- ⁴ На жнивнопесенном материале тема изучалась, начиная с 30-х годов XIX века. Из основных работ выделим следующие: Карский Е. Белоруссы. — М., 1916. — Т. 3. — Вып. 1; Э. Эвальд [Эвальд], А. Ліс. Жніўныя песні. — Мінск, 1993.
- ⁵ Холшевников В. Типы интонации русского классического стиха // Слово и образ. — М., 1964. — С. 125–163; *Его же*, Стихovedение и поэзия. — Л., 1991; Невзглядова Е. Интонация в жанрах музыкального фольклора и мелодика литературного лирического стиха // Русский фольклор. XIV. Проблемы художественной формы. — Л., 1974. — С. 238–262; Сафронова Е. [Сафронова], Калачёва С. [указ. лит.].
- ⁶ Понятие «текст» употребляется здесь в узком (вербальном), а не в широком семиотико-культурологическом значении.
- ⁷ Поэтико-текстологический анализ песен не входит в задачу данной статьи — как в связи с направленностью последней, так и в силу относительно большей изученности словесно-поэтического содержания белорусской обрядовой песенности.
- ⁸ Тема стихотворного метра и ритма неоднократно обсуждалась в работах филологов. «Проблемы стихотворной семантики находятся одновременно в компетенции как стиховедения, так и семиотики» [Лотман М. с. 78]. Не углубляясь в проблемы сугубо стихотворной семантики, но в связи с семантикой напевного стиха, обратим внимание (здесь и ниже) на существенную оговорку автора цитируемой статьи о «различии выразительной роли метра и ритма в стихотворном тексте» [Лотман М., с. 79].
- ⁹ См.: Холопова, 1971, с. 77; Холопова, 1983, с. 24, 268; Харлап, 1966, с. 68–69; Харлап, 1986, с. 67; Тавлай, с. 109.
- ¹⁰ В данном контексте применимы понятия «слоговремязмерительная схема» [Квитка, 1985, с. 74], изохронический (= равновременной) ритм [Квитка, 1973, с. 70]; «времязмерительная» ритмика [Холопова, указ. лит.].
- ¹¹ Термин «словопение» ранее бытовало в церковно-певческом лексиконе. В этномузыковедении же используется весьма близкое ему по значению понятие «співомовленне» (укр.), включённое в ряд явлений «онтологического соматизма» наравне с плачем, криком, танцем и игрой [Грица, 2004, с. 5–6].
- ¹² Здесь, вероятно, «никакого соотношения словесных ударений с музыкальными долготами не было» [Гаспаров, с. 67].
- ¹³ Дальнейшее изучение природы эмфатического акцентирования в песенных инкантациях позволяет говорить нам и об этно-дифференцирующих свойствах данного явления в белорусской традиции (это тема будущих публикаций).
- ¹⁴ Эта «чистота» неоднозначно оценивается стиховедами. Влияние ритма стиха-напева на формирование силлабо-тоники воспринимается и как «возмущающие последствия для ритма словесного» [Федотов, с. 57].
- ¹⁵ По утверждению В. Холоповой, скорее «при ограниченной акцентуации на первый план выступит времязмерительное начало метрики» [Холопова, 1971, с. 100].
- ¹⁶ См. о ритмике весенних «песен ключевой функции» [Ялатай, 1979, с. 49].
- ¹⁷ Термин использован К. Квиткой [Квитка, 1971, с. 40].
- ¹⁸ Также — «ямбический диметр» [Гаспаров, с. 64].
- ¹⁹ Более подробно это будет рассмотрено в отдельной публикации.
- ²⁰ Елатов, 1966, с. 199; 1970, с. 47; Варфоломеева, 1988, с. 61; Мажэйка/Варфаламеева, 1999, с. 19. Весьма категорично утверждение о том, что «скачущий ритм ямба ... не может быть текстом для речитативной мелодии» [Ручьевская, с. 26–28].
- ²¹ Феномен *ключей* как допесенной формы интонирования рассматривается в работах петербургских фольклористов — см.: Рубцов Ф. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. — Л., 1962; Рубцов, 1973; Лобанов М. Лесные ключи. — С.Пб., 1997; Г. Лобкова [указ. лит.]; Попова И. Типология фольклорных форм в системе масленичных обрядов Новгородской области. Автореф. дис. ... канд. иск. — С.Пб., 1998.
- ²² Предварительно оговорено нами в: Кут.-Чубаля, М., 1999, с. 277; Кут.-Czubala, s. 319.
- ²³ См. мелогеографию сигнально-ключевых юрьевских и купальских в Понёманье и Поозерье [Варфаламеева, 1998, с. 11–12; Синевич].
- ²⁴ Встречается даже локальное (купальское — не жнивное) обозначение «поджитные» [Тавлай, с. 80, пример 36].
- ²⁵ См. о «ярко представленном заговорном [‘замоўнам’ — бел.] характере мелодики» песен Юрья/купалья данной структурной разновидности [Ялатай, 1979, с. 55].
- ²⁶ Исключение составляют некоторые традиции припятского правобережья (белорусско-украинское Полесье). См. о «полиритмическом типе хоровой монодии» [Ялатай, 1974, с. 49, 50; Можейко, 1971, с. 115; Можейко, 1985, с. 6].
- ²⁷ «Лето» — южнобелорусское обозначение жнивных песен, аналог 'жнивя'.
- ²⁸ При сравнении трёх типов стиха — напевного, ораторского и разговорного — автор приходит к выводу: «Напевный стих допускает большее количество монотонии, поскольку выделение смысловой значимости отдельного слова не типично для него. В разговорном стихе монотонии препятствует ин-

тонационная самостоятельность отдельного слова» [Сафронова, с. 90].

²⁹ *Остинато* [ит. — *упрямый*] — «многократное настойчивое повторение какой-либо музыкальной темы» [СИС, с. 353; Крунтяева, с. 98].

³⁰ Музыкальный термин «тональность» обозначает высотное положение лада; тональность определяется высотой основного тона.

³¹ «Мажорное звучание дожинок», «минорность жнивной песни», «эмоциональная и мифологическая тональность праздника или календарного периода» [Агапкина, с. 45]; «тональность заклинаний была разная — от приказания до просьбы-мольбы» [Соколова, с. 11].

³² См.: Кутырёва-Чубаля Г. От просодии к монодии: о природе интонирования белорусских жнивных песен // *W kregu kultury slowian*. — Katowice, 1999. — С. 43–51.

³³ См. о включении жнивного звукового комплекса в «область плачевой культуры» [Лобкова, 2000, с. 154, 156] и, в целом, об «опыте интерпретации заклинаний, плача и повествования» [курсив Г. К-Ч] как «универсальных функционально-смысловых начал» [Лобкова, 1997, с. 25].

³⁴ Байбури А. Ритуал: между биологическим и социальным // *Фольклор и этнографическая действительность*. — С.Пб., 1992. — С. 18–28.

³⁵ Определения Е. Гиппиуса, Э. Можейко и М. Харлапа.

Semantic potential of rhyme, metre and intonation is being investigated in this article. The analysis includes various genres of calendar and wedding songs. On the basis of the Belarus harvest songs the author of the article compares three rhythm and intonation types of agricultural incantations. These three types are ancient Belarus incantations which present the oldest three areas of folk songs.