

ИСТОКОВ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ СЯЗАН  
В. Гошовский



В. ГОШОВСКИЙ

У ИСТОКОВ  
НАРОДНОЙ МУЗЫКИ  
СЛАВЯН

ОЧЕРКИ  
ПО МУЗЫКАЛЬНОМУ СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ

Всесоюзное издательство  
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР  
Москва 1971

*Памяти исследователей  
славянских древностей*

## ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемые очерки — это не первая в истории попытка исследователя проникнуть в неизведанную доселе область человеческого знания, попытка найти истоки древней музыкальной культуры, незафиксированной письменными памятниками. Учтывая сложность затронутой проблематики, достижения и неудачи предшественников, автор выдвигает на первый план необходимость создания специальной научной дисциплины — музыкального славяноведения, цели и задачи которой способствовали бы планомерному и систематическому изучению древнеславянской народной музыки.

Термином «славяноведение» обозначают обычно комплекс наук, изучающих историю, язык, материальную и духовную культуру славянских народов, в частности — их литературу и искусство. Используя этот общепринятый термин, автор отнюдь не намерен трактовать его в столь широком смысле. Поэтому под музыкальным славяноведением мы будем понимать науку, которая занимается исключительно сравнительным изучением музыкального фольклора славян.

Какие задачи стоят перед музыкальным славяноведением?

Это, во-первых, выявление черт общности, племенных и национальных различий, проявляющихся в народной музыке славян. Во-вторых, реконструкция песенных архетипов, принимаемых за прарформу древнеславянской народной музыки, и, путем сравнительного изучения их мелодических вариантов, установление закономерностей музыкального мышления славян. В-третьих, рассматривая музыкальный фольклор как полноценный исторический материал, отражающий закономерности музыкально-поэтического мышления этнических групп, музыкальное славяноведение исследует также проблемы этногенеза, исторических связей и ассимиляции. Из этого вытекает требование изучения музыкального фольклора в совокупности с историческими, языковедческими и другими дисциплинами (например, археологией, этнографией, антропологией, этнолингвистикой), а также с мелогографией и музыкальной диалектологией. Географический аспект исследования предполагает создание музыкально-этнического атласа славян.

Решение столь сложных и разнообразных задач будет несомненно стимулировать дальнейшее собирание музыкального фольклора славян, изучение которого требует поисков новых методов, опирающихся на достижения современных точных и естественных наук. С другой стороны, все возрастающие требования к научно обоснованным историческим выводам на основе музыковедческого анализа песен выдвинут на первый план вопросы, связанные с классификацией, систематизацией и полнотой охвата песенного материала, что будет способствовать созданию и усовершенствованию генеральных каталогов народных песен, выработке, унифицированию и уточнению методов анализа, а также широкому обмену научной информацией в области музыкального фольклора во всех странах мира.

Но как бы ни были заманчивы начерченные перспективы, нельзя обойти еще один вопрос: созрело ли время для решения поставленных задач?

Музыкальная фольклористика, возникшая в середине прошлого столетия, стала развиваться по мере накопления материала, разработки ее теоретических и методологических основ. На каждом этапе развития возникали новые проблемы, а следовательно, и новые задачи и цели, требующие критической переоценки достижений. «С развитием новых теорий, — пишет о современной физике С. Тулмин, — на первый план выдвигаются новые проблемы, <...> для которых прежде вряд ли считали нужным искать вообще какое бы то ни было место в науке...»<sup>1</sup> К ним мы относим и проблемы, стоящие перед музыкальным славяноведением.

Однако констатация этого факта может считаться ответом на поставленный нами вопрос лишь в том случае, если будет обоснована теория и методология новой дисциплины, установлена научно-познавательная ценность исследуемого материала и сформулированы принципы его классификации. Кроме того, необходимо осуществить ряд опытов, чтобы на практике проверить правильность основ музыкального славяноведения<sup>2</sup>. Поэтому предлагаемый вниманию читателя труд разделен на две части: в первой рассматриваются вопросы теории, методологии, достоверности источников информации и классификации материала, во второй решается ряд практических задач по сравнительному изучению музыкального фольклора славян.

---

<sup>1</sup> St. Toulmin. *Philosophy of Science*. N. Y., 1960, p. 117—118. Цит. по кн.: С. К. Шаумян. Структурная лингвистика. М., 1965, с. 26—27.

<sup>2</sup> Некоторую уверенность в реальности этого начинания дает нам наличие работ наших предшественников (Ф. Колессы, К. Квитки, Л. Кубы), современных исследователей (В. Виоры, Й. Кресанека, А. и О. Эльшекков, Я. Стеншевского, С. Джуджева и др.), а также этномузыкологические исследования ряда ученых (Б. Бартока, К. Закса, А. П. Мерриэма и др.), критическое освоение которых может послужить и для нас отправной точкой.

# ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

## 1. НАРОДНАЯ МУЗЫКА КАК ИСТОЧНИК ИСТОРИЧЕСКОЙ ИНФОРМАЦИИ

Надежность и достоверность источника информации — основное условие любого научного исследования. В этом отношении в наиболее выгодном положении оказываются математические науки. Естественные науки, прогресс которых за последние сто пятьдесят лет очевиден, зачастую пользуются материалом, о сущности которого ученый не располагает исчерпывающе полной информацией. Достаточно напомнить исследования микромира за последние сорок лет. Оказывается, что физика была в состоянии делать новые открытия, не имея еще в начале нашего века точных данных о строении атома.

Исторические и гуманитарные науки находятся по сравнению с естественными в значительно менее выгодном положении. Так, например, достоверность исторических источников древнего мира весьма сомнительна, и историки вынуждены все время сверять различные показания, содержащиеся в письменных памятниках, привлекая к установлению того или иного факта данные из других научных отраслей. Поэтому при реконструкции событий далекого прошлого им приходится пользоваться догадками, логическими и спекулятивными конструкциями.

Еще более проблематичны в этом отношении археология и историко-сравнительное языкознание, если подойти критически к их источникам информации или научным выводам относительно происхождения языка и культуры различных народов, и в частности славян.

На большой территории расселения славян осуществлено сравнительно мало систематических раскопок древних поселений. Трудность такой работы заключается как в выявлении мест, подлежащих археологическому обследованию, так и в том, что раскопки можно производить только на незаселенной местности, свободной от жилых построек и других сооружений. Кроме того, многое из предметов материальной культуры не уцелело, а что сохранилось, не всегда поддается вполне объективному и исчерпывающему объяснению. До сих пор не были созданы ни каталоги археологических находок, ни атласы архео-

логических культур<sup>1</sup>. О духовной культуре древних славянских племен можно судить только по форме, материалу и типам предметов быта и украшений, по форме и содержанию предметов погребальных ритуалов и по способам погребений. Однако этим не исчерпывается наше познание культуры народов, не имеющих письменности и высокого уровня государственной и общественной организации.

Много условности можно найти в историко-сравнительном языкознании. Например, в области изучения древнеславянского языка лингвисты пользуются в основном письменными памятниками IX—XIV веков, написанными литературным языком образцового диалекта славян, живущих в Греции (в городе Солуни). В какой мере он отличался от разговорной речи других славянских народов, населявших территорию от Адриатического до Балтийского моря, от Эльбы до Днепра и верховья Волги, мы в сущности не знаем<sup>2</sup>. Так называемый церковнославянский язык был для древних славян этого периода тем же, чем латинский для романских народов древней Римской империи<sup>3</sup>.

Значительно проблематичнее изучение «праславянского» языка, то есть языка, который, как предполагают ученые, существовал в период до расселения славян и интеграции славянских племенных объединений. Источником информации служат исторические грамматики славянских и других индоевропейских языков, составленные опять-таки на основе письменных памятников. Методом сравнительного изучения этих грамматик устанавливаются праславянские основы слов. Само существование праславянского языка не может быть доказано и вызвало сомнение даже у крупнейшего специалиста Й. Миккола<sup>4</sup>. И тем не менее, как сравнительное языкознание, так и археология добились значительных успехов. Следовательно, несмотря на некоторую условность и недостаточную достоверность источников информации, научные дисциплины имеют все предпосылки для своего развития и в состоянии, пользуясь новейшими методами исследования, в какой-то степени обогащать наши познания.

Подобные аргументы могут показаться несостоятельными, как только мы попытаемся поставить музыкальное славяноведение в один ряд с древнейшей историей, археологией и сравнительным языкознанием. Такой скептицизм вызван тем, что музыкальное славяноведение

---

<sup>1</sup> В этом направлении предпринимаются лишь первые шаги, например, подготовка многотомного Свода археологических источников СССР под редакцией Б. А. Рыбакова, издание двухтомного Атласа предыстории славян К. Ягджевского.

<sup>2</sup> Новгородские берестяные грамоты (XI—XV вв.) подтверждают существование такого различия.

<sup>3</sup> Еще во второй половине XIX в. газеты в Закарпатье печатались на церковнославяно-русском языке, а не на народном, украинском.

<sup>4</sup> J. J. Mikko la. *Urslavische Grammatik. Einführung in das vergleichende Studium der slavischen Sprachen*. T. I. Heidelberg, 1913, S. 14.



в отличие от названных дисциплин не располагает столь древними материалами. Действительно, ведь единственным источником информации о музыке древних славян служат записи народных песен, произведенные за последние 100—120 лет. Можем ли мы в таком случае считать исследование научным? Как можно проверить наши выводы, если о народной музыке далекого прошлого мы действительно ничего не знаем?

Чтобы доказать право на существование музыкального славяноведения как исторической науки, необходимо выяснить, каковы свойства народной традиционной песни, в какой мере в ее напеве могут содержаться черты музыкального мышления далекого прошлого и что способствовало консервации в современном фольклоре архаических черт. Другими словами, надо определить, что представляет собой народная музыка как источник информации для исторической науки.

\*  
\* \*

Народная песня как продукт коллективного устно-слухового музыкально-поэтического творчества трудового народа создавалась его собственными художественными средствами. Она удовлетворяет его духовные потребности, соответствует его собственным эстетическим и этическим нормам, отражает его мысли, чувства и трудовую деятельность. Поэтому народный певец, который вносит в исполнение элементы индивидуальной импровизации, в сущности лишь воспроизводит «по-своему» бытующую в народе традиционную песню. Даже в том случае, когда он — по своему твердому убеждению — «творит новую песню», волей-неволей создает лишь новый вариант известного народного произведения<sup>1</sup>. Дело в том, что народный певец мыслит только на собственном музыкальном языке, то есть на языке своего народного музыкального диалекта, и что бы он ни создавал, это всегда будет лишь результатом новой комбинации характерных для данного музыкального диалекта составных элементов. Создать такой напев, который бы в корне отличался от бытующих в народе мелодий, певцу так же невозможно, как и заговорить на неизвестном ему языке<sup>2</sup>.

Выразительные средства народной музыки формировались веками. Песня, которая всегда была неотъемлемой частью духовной жизни крестьян, способствовала укоренению в музыкальном мышлении определенных навыков слушания, восприятия и воспроизведения, а также выработке своих критериев эстетической оценки. Музыкальный язык народа, в отличие от языка разговорного, служит лишь для выраже-

<sup>1</sup> Речь идет о народных исполнителях-непрофессионалах и о создании ими новых песен, не из подслушанных где-либо мелодий.

<sup>2</sup> Кстати, даже в современных условиях жизни народные исполнители, хорошо владеющие литературным языком, поют песни на местном диалекте.

ния в музыкально-поэтической форме его собственных чувств и мыслей, для удовлетворения его духовных потребностей в рамках выработанных коллективом норм и исторически сложившихся традиций. Музыкальный язык в форме конкретного музыкального диалекта становится средством художественного общения народа лишь в радиусе распространения данного диалекта. В этом отношении музыкальный язык про-являет значительно большую консервативность, чем разговорный, служащий как для общения людей и за пределами его диалекта, так и для других, более сложных целей, например как средство познания, деятельности, накопления практического опыта и т. д.

Другим важным фактором консервативности музыкального языка является чрезвычайная сложность процесса создания нового напева даже в духе существующих традиционных песен. В народном песнетворчестве, как известно, мелодия и текст песни создаются одновременно — следовательно, создатель новой песни должен быть не только композитором, но и поэтом. Однако трудность создания новой песни заключается не только в этом. Создать новый напев значительно труднее, чем подобрать новые слова к существующей уже мелодии. Это подтверждается, во-первых, большим количеством как текстовых вариантов (или куплетов разного содержания, то есть контаминацией текстов песни, исполняемых на один напев), так и мелодических вариантов одного и того же песенного типа. Во-вторых, в современном народном творчестве преобладает сочинение новых текстов под существующие напевы (например, в частушках). В-третьих, в широких слоях населения, и в частности у детей, мы значительно чаще встречаемся с графо- и пиктоманией (то есть писанием стихов или рисованием картин), чем с меломанией (сочинением мелодий или песен). Человеку более свойственно воспроизводить для своего собственного удовлетворения известные ему уже мелодии и песни, чем сочинять новые. Таким образом, в репертуаре каждого народного певца, независимо от его творческих способностей, преобладают бытующие в народе песни, в первую очередь — традиционные.

Однако, даже если существующие традиционные песни были созданы некогда талантливыми индивидуумами, обладающими как поэтическим, так и музыкальным дарованием, они, распространившись в народе, были приспособлены к коллективному музыкально-поэтическому мышлению и поэтому приобрели качество народной песни. В своей вторичной форме они продолжают веками жить в народе в большом количестве вариантов, но сохраняют свою первооснову, выработанную коллективным народным мышлением. И хотя территориальные варианты песни могут в значительной мере отличаться друг от друга, как это будет показано в аналитической части настоящей работы, мы в состоянии установить их архетип<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Архетип — один из реально существующих мелодических вариантов анализируемых песен, который рассматривается в качестве древнейшего и в котором содер-

Выше было сказано, что в репертуаре народного певца преобладают бытующие в народе традиционные песни. Из этого, однако, не следует, что певец не исполняет и популярные авторские песни, разного рода модные песенки и песни, заимствованные из фольклора соседних народов. В его репертуаре — равным образом как и в песенном богатстве народа и в публикуемых сборниках — содержатся произведения различного происхождения, научной и художественной ценности. При тщательном сравнительном анализе мы в состоянии отделить подлинно народное (традиционное) от псевдонародного или ассимилированного.

Особенно важную роль в консервации напевов играет функциональность фольклора вообще, и в частности — связь песен с обрядом, коллективное пение и глубокая привязанность крестьян старшего поколения к традициям, которые Б. Барток удачно назвал «неписанными законами села».<sup>1</sup>

Народная песня как явление социальное, сложившееся в определенных исторических условиях, всегда выполняла в жизни народа определенную функцию. Можно с уверенностью сказать, что в народе не существовали песни без связи с его конкретными духовными запросами или практическими потребностями народа, то есть не было песни, которая исполнялась бы когда угодно и при любых обстоятельствах как некое концертное произведение и по желанию третьего лица<sup>1</sup>.

В зависимости от народных празднеств и обрядов, времени года, обстановки, типа трудовой деятельности, характера события, а также душевного состояния, возраста и пола исполнителя создавались соответствующие песни, функция которых определяла в первую очередь характер и тип напева. Поскольку функция как таковая, ее сущность или основная идея (содержание) могли быть выражены словесными категориями, то их образное или эмоциональное содержание отражено в напеве так же, как и в любой другой знаковой системе, выработанной человеческим обществом. Поэтому традиционные крестьянские песни стали носителями столь конкретной информации, что по одному лишь напеву можно определить жанровую принадлежность песни<sup>2</sup>.

---

жаты основные элементы исследуемого песенного типа. Напротив, прототип — абстрактная модель, *теоретически созданный* нами образ мелодических вариантов одного песенного типа, который можно рассматривать как потенциально существующую в музыкальном мышлении народа песенную структуру (см. стр. 71 и 225).

<sup>1</sup> Даже в современных условиях собрания песен нам иногда приходится долго уговаривать народных исполнителей спеть старинные традиционные песни. В таких случаях обычно говорят: «Приезжайте за колядками на рождество, а за свадебными песнями, когда будет в деревне свадьба. Тогда и запишете себе этих песен сколько угодно». Бывало и так, что песенница, прежде чем начать петь для нас старинные обрядовые песни, закрывала окна и двери. На наш вопрос, почему она это делает, обычно отвечала: «А вдруг кто-нибудь услышит и подумает, что баба с ума сошла».

<sup>2</sup> Определение напевов как знаковой системы, содержащей информацию о первоначальной функции песни, имеет для изучения музыкальной предьстории существенное значение. Данное положение легло в основу методологии наших исследований.

Связь напева с функцией песни проявляется по-разному, в зависимости от жанра. Наиболее прочна эта связь в обрядовых, трудовых, колыбельных песнях, причитаниях и в припевках к народным танцам; менее прочна — в лирических и в лиро-эпических песнях. Причины этого факта очевидны: как обрядовость (ритуальность), так и определенная трудовая деятельность (в этом отношении сюда относятся и убаюкивание детей) накладывают на народных исполнителей столь явные и однозначные ограничения, что, по сути, лишают их возможности произвольного выбора напевов. Так, например, во время свадебного обряда могут исполняться только установленные традицией напевы.<sup>1</sup> Свобода творчества (или импровизация) возможна лишь в отношении приспособления текста песен к новой обстановке или к каким-либо частным явлениям (внешнему виду действующих лиц, их характеру, сложившейся ситуации и т. п.)<sup>1</sup>.

Именно это обстоятельство — наряду с коллективным пением — способствовало большой консервации напевов на протяжении столетий. Традиционные напевы сохранились и тогда, когда народ вследствие частичной ассимиляции в новой среде лишился своего родного языка<sup>2</sup>. Более того, некоторые напевы обрядовых и трудовых песен продолжают жить даже после исчезновения с исторической арены народа, создавшего их, то есть после полной ассимиляции аборигенов или переселенцев в чужеродной этнической среде<sup>3</sup>.

Из всего сказанного следует, что напевы традиционных крестьянских песен, а в первую очередь тех, которые принадлежат к обрядовым или трудовым и исполняются коллективно, представляют надежный материал для исследования далекого прошлого музыкальной культуры человечества. В этом отношении он не только равноценен археологическому и лингвистическому материалу, но и превосходит его исторической достоверностью. Вследствие ассимиляции народ значительно легче в определенных исторических условиях заимствовал материальную культуру и даже язык, чем традиционные (обрядовые, трудовые и даже лирические) песни. Традиция в области музыкального фольклора была всегда чрезвычайно живучей и сильной.

## 2. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И МЕТОДОЛОГИИ

Напев традиционных песен вследствие его функциональности в некотором отношении можно сравнить с разговорным языком. Оба явления, если их рассматривать как две изоморфные знаковые системы, служащие для передачи информации, не могут быть произвольно из-

<sup>1</sup> Этот факт подтверждается также созданием революционных песен на Украине и в Белоруссии на напевы церковных колядок (так называемые «красные колядки»). Эти колядки могли исполняться, естественно, только на рождество или Новый год.

<sup>2</sup> См. главу о свадебной песне славян (стр. 50).

<sup>3</sup> См. главу о коломыйке (стр. 142).

меняемы теми, кто ими пользуется, ибо в противном случае они перестали бы функционировать; иными словами, язык перестает быть средством общения в коллективе, а песня теряет свой смысл, функциональную принадлежность и национальную специфику, то есть свою подлинную сущность<sup>1</sup>. Проиллюстрируем сказанное простыми примерами.

Если мы в предложении «Коля спокойно спит» заменим имя собственное существительным «мальчик» или «ребенок», то данное предложение получит более общий смысл. Однако, если заменить подлежащее неодушевленным именем существительным, например, «лампа» («лампа спокойно спит»), — такое предложение будет понятно только в поэзии; в разговорной же речи вызовет лишь недоумение. Мы можем заменить и обстоятельство, например, вместо «спокойно» сказать «неспокойно», «сердито», «умно», «красиво» и т. п. и тем самым придать предложению иное значение, но всегда предложение будет грамматически правильным, в некотором смысле понятным, хотя и лишенным конкретного смысла. Таким будет, например, предложение «Дождь сердито спит», называемое в лингвистике «отмеченным», которое как средство коммуникации не функционирует так же, как и предложение, построенное не по грамматическим правилам, — «Ребенку спокойно спим».

Аналогичные явления мы наблюдаем и в напевах народных песен. Например, в следующей народной щедровке мы можем произвольно менять ритм и структуру напева до тех пор, пока не получим «отмеченный» напев, который, однако, сохранит свое украинское звучание.

1а

Ой дзво ни дзво нять, хор ти вов ка го нять,

Но достаточно изменить в данном напеве последовательность интервалов, сохраняя в неприкосновенности ритм и структуру, как мы тут же обнаружим, что полученный вариант не имеет ничего общего с украинской народной песней:

1б

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь в своем рассказе «Страшная месть», чтобы подчеркнуть безумие Катерины, вкладывает в ее уста песню, представляющую собой смесь различных народных песен.

В других народных песнях возможны изменения не только ладовой основы, но и мелодики, однако напев будет восприниматься нами как очередной вариант исходного типа.

2  $\text{♩} = 84-88$  [24], 185

Ме - ле ми ся ме - ле из(й) от - ру - би - ни му - ка...

Следовательно, в каждом напеве существуют определенные закономерности народного национального музыкального мышления, которые не могут быть произвольно нарушены ни певцом, ни временем потому, что в каждой музыкальной системе содержатся постоянные и переменные элементы, постоянные и переменные связи этих элементов. Эти постоянные (инварианты) составляют законы музыкального мышления.

Выше мы коснулись вопроса изоморфизма двух знаковых систем — языка и напева. Это теоретическое положение, имеющее важное значение для метода анализа, нужно рассмотреть подробнее.

Под изоморфизмом не имеется в виду тождество, родство или внешнее подобие форм двух явлений. Две динамические системы являются изоморфными, если между структурами и элементами этих систем можно установить взаимные однозначные соответствия, вследствие чего определенные изменения на входе этих систем дают соответствующие изменения на их выходе. Под этим углом зрения никакой роли не играют ни различия материальной сущности этих систем, ни структура их механизмов. Так, например, мелодия, исполняемая по нотам, изоморфна нотной записи данной мелодии.

Если представить себе процесс поэтического и музыкального творчества как действие двух кибернетических систем, входом которых является художественное (музыкальное) мышление, отражающее реальную действительность, а выходом — его воплощение в соответствующем произведении, то всякое изменение условий на входе этих систем повлечет за собой соответствующие изменения и на выходе.

Изоморфизм двух систем не всегда предполагает их взаимную замену. Например, карта, изображающая определенную местность, изоморфна этой же местности, хотя, как известно, движение пальцем по карте не равнозначно движению человека по изображенной на карте местности. Здесь преобразования возможны только в одну сторону —



Реконструкция обрядов неандертальцев  
(работа Августи, Филипа и Буриана). Приблизительно 100 тысяч лет назад



Танцующий колдун в бизоньей маске.  
Резьба в пещере Труа Фрер (Франция). 30—40 тысяч лет тому назад.



изменения в местности влекут за собой изменения на карте. Более того, изоморфные системы могут изображать друг друга в некотором их поведении, но даже в этом случае они не всегда могут быть взаимно заменимы. В данном случае возникают такие же соотношения, как между живой системой и ее реальной моделью.

Поскольку выразительные средства словесного и музыкального языков служат для выражения и передачи мыслей и эмоций и тем самым отражают реальную действительность в присущей им специфической форме, постольку мышление человека, независимо от его функции (то есть коммуникативное, художественное или музыкальное мышление), можно рассматривать как кибернетическую машину, служащую для хранения, переработки и передачи информации. В музыкальном мышлении также предполагается наличие управляющего устройства, связанного с воспроизводимой песней каналами связи, по которым передаются закодированные музыкальные сигналы — определенная информация. Содержащаяся в напеве информация, посредством которой мы можем познать закономерности национального народного музыкального мышления, рассматривается как музыкальный язык, то есть семиотическая система, располагающая своей системой музыкальных знаков. Поскольку «систему знаков любого языка» можно рассматривать «как разновидность кибернетической машины, перерабатывающей один вид лингвистической информации в другой»<sup>1</sup>, мы должны предполагать, что между музыкальным мышлением и мышлением коммуникативным существует обратная связь.

Исходя из этих теоретических положений, мы в напеве песенного куплета усматриваем отражение квинтэссенции поэтического текста, то есть основной идеи содержания, первичного замысла, существовавшего сначала в потенции как мысль, выражаемая словесными категориями, — с одной стороны, и воплощение первоначальной функции звуковой системы, служащей для передачи определенной информации, — с другой. Следовательно, мы рассматриваем вокальный период как некоторое предложение в грамматике, посредством которого передается суть замысла или основная идея содержания.

Это исходное положение вовсе не требует от нас искать в каждом напеве конкретное содержание текста песни. (Напев сам по себе, как известно, имеет свою форму и содержание.) Но в то же время в каждом напеве содержится определенная информация о функции, типе или жанре песни, носителем которой является система звуковых знаков. Реакция слушателя («приемника информации») возникает в результате осознания этих знаков и последовательности их поступления. Таким образом, как в словесном предложении, так и в вокальном периоде, — в этих двух изоморфных действующих системах — содержится определенное количество информации. Перед нами стоит задача получить, формализовать, классифицировать и изучить

<sup>1</sup> С. К. Шаумян. Структурная лингвистика. М., 1965, стр. 21.

эту информацию, а также установить, как действует данная система, и выявить глубинные связи ее элементов.

Очевидно, что при такой постановке вопроса традиционный анализ песен не может дать желаемых результатов. Поэтому необходимо было разработать такой метод, который соответствовал бы структурному анализу знаковой системы, был бы формализованным, точным и комплексным. Суть такого метода заключается, во-первых, в анализе напева на трех уровнях, условно названных музыкально-синтаксическим, музыкально-морфологическим и музыкально-фонетическим. Во-вторых — в иерархично-дедуктивной последовательности анализа по разработанному алгоритму, которым является аналитическая карта<sup>1</sup>. Такой метод дает нам возможность выявить все составные элементы музыкально-поэтической системы и их связи, то есть содержащуюся в песне информацию, классифицировать и систематизировать ее и проанализировать картографирование особенностей музыкальных диалектов<sup>2</sup>.

Практика этномузыкологических исследований убеждает нас в том, что в процессе длительной аналитической и сравнительной работы мы всякий раз пытаемся ответить на основной вопрос: «Что же является характерной чертой национального фольклора?» или «что является характерным для данного музыкального диалекта?» Если нам удастся найти удовлетворительный ответ на поставленный вопрос, то перед требовательным исследователем возникает тут же новый вопрос: «Не встречается ли данная характерная черта и в другом национальном фольклоре или, по крайней мере, в другом музыкальном диалекте?»

Чтобы получить объективно точный и однозначный ответ, мы должны исходить из следующего постулата: для решения какой-либо этномузыкологической задачи нужно сперва с предельной точностью определить по крайней мере одну характерную стилистическую черту песни. Поэтому следует формулировать вопросы так: существует ли связь стилистического элемента  $a$  напева с элементом  $b$ ?, или: в каком количестве, в какой последовательности проявляется элемент  $a$ ?, или: встречается ли стилистическая черта  $A_i$  в песнях определенного жанра исследуемого национального фольклора? и т. п. Можно ставить и более сложные вопросы, например: относится элемент  $a$  к песенной системе  $S_1$ ? или  $S_2$ ?; какой из элементов множества  $M_1$  относится к системе  $S_1$ ?; если стилистическая черта  $A$  является составной частью двух разных систем  $S_1$  и  $S_2$ , то в чем заключаются различия этих систем? и т. п.

<sup>1</sup> Метод анализа описан подробно в статьях: Фольклор и кибернетика («Советская музыка», 1964, № 11—12, стр. 74—83, 83—89. Пропущенный нотный пример — см. там же, 1965, № 2, стр. 160); The Experiment of Systematizing and Cataloguing Folk Tunes Following the Principles of Musical Dialectology and Cybernetics, «Studia Musicologica», t. 7. Budapest, 1965, 273—286. См. также приложение на стр. 301.

<sup>2</sup> Ввиду того, что впервые этот метод был использован для изучения и картографирования музыкальных диалектов, он был назван музыкально-диалектологическим.

Формулируя таким образом вопросы, мы можем получить одно-значный ответ или количественный показатель лишь в том случае, если был произведен комплексный структурный анализ песен. Но тут же возникают новые препятствия, вызванные тем, что подобные вопросы нельзя ставить к национальному фольклору в целом, отличающемуся большим стилистическим разнообразием. Следовательно, нам необходимо сперва найти наиболее выгодную и соответствующую поставленным задачам систему классификации песенного материала. В этом отношении жанрово-тематическая или формальная классификация (по формальным признакам построения напевов) оказывается непригодной потому, что песни одного и того же жанра имеют различные формальные особенности, а один какой-нибудь формальный признак напева обычно не характерен для всего национального фольклора и не имеет повсеместного распространения. Решить эту проблему можно только классифицируя материал по территориальным признакам.

Итак, мы подошли вплотную к следующему кругу вопросов, связанных с географическим аспектом исследования музыкального фольклора. Здесь намечаются две задачи: выявление музыкальных диалектов, установление песенных типов и ареалов их распространения.

Музыкальный диалект формировался на протяжении веков вследствие специфических исторических, социально-экономических и географических условий, а также как результат пережитков племенных различий внутри этнических групп, их взаимодействия и влияния соседних народов<sup>1</sup>. Все эти обстоятельства способствовали возникновению территориальных разновидностей общенационального фольклора, созданию определенных песенных типов и выработке местных закономерностей музыкального мышления, которые проявляются в напевах независимо от индивидуальной трактовки, музыкальных способностей и даже желания народных певцов.

В понятие музыкального диалекта входит, во-первых, совокупность тектонических элементов песен, распространенных на определенной территории, во-вторых, специфические локальные разновидности напевов песен, известных и за пределами данного диалекта, в-третьих, наличие или отсутствие определенных песенных типов и жанров, в-четвертых, приспособление напевов общенациональных или миграционных песен к закономерностям местного музыкального диалекта. Из этого следует, что музыкальная диалектология изучает территориальные особенности напевов, разновидности песенных типов, определяет характерные признаки музыкальных диалектов и территорию их распространения.

<sup>1</sup> Начало изучения музыкальных диалектов связано с именами Б. Бартока, Ф. Коллеса и К. Квитки. В 50-х годах возрождается интерес к этой проблеме (Я. Стеншевский, П. Ягамаш и др.), а в ряде стран выпускаются сборники песен, составленные по территориально-стилистическим признакам (см. литературу в статье «Фольклор и кибернетика», «Советская музыка», 1964, № 11, стр. 75—76; К. Квитка. Избранные труды, т. 1, 1971, стр. 100; В. Гошовский. Украинские песни Закарпатья. М., 1968, стр. 41—53).

Диалектные черты напева проявляются либо только в синтактике (ритмической структуре, форме), в морфологии (ритмическом рисунке, звуковысотном контуре, интервалике) и в фонетике (темпе, характере и манере исполнения, ладовой системе, интонировании), либо в синтактике, морфологии и фонетике одновременно. Этот факт подтверждается картографированием диалектных особенностей песен, границы которых (изомелы, изоритмы, изофоны и т. д.) не всегда совпадают с ареалами распространения музыкальных диалектов. Все это указывает на то, что без изучения музыкальных диалектов мы не можем иметь полного представления ни о закономерностях музыкального мышления в рамках одного национального фольклора, ни о самой сущности песен.

Выше отмечалось, что определенные песенные типы могут отсутствовать в тех или иных музыкальных диалектах и, наоборот, их можно обнаружить в очень отдаленных друг от друга диалектах. Более того, некоторые из них встречаются даже в фольклоре разных народов. Вследствие этого ареалы распространения песенных типов становятся предметом мелогеографии.

Географический аспект исследования, как это убедительно доказал К. Квитка<sup>1</sup>, необходим для определения путей миграции населения и следов ассимиляции, а также для исторических и этногенетических выводов.

Что являет собой песенный тип?

Песенный тип — это в сущности модель генетически связанных, но мелодически часто очень отдаленных вариантов песен, основными определяющими признаками которого принято считать ритмическую структуру стиха и ритмическую форму периода. Эти признаки являются стержневыми тектоническими элементами песни, взаимно обусловленными и ввиду своей однозначности наиболее удобными для типологической классификации материала. Поскольку песенный тип был порожден функцией песни, он содержит определенные характерные признаки жанра. Если с течением времени некоторые песни утратили свою первоначальную функцию или в процессе эволюции менялись отдельные составные элементы напева и содержания (тематики), то их песенный тип оставался неизменным. Таким образом, структура стиха и ритмическая форма (представленные в виде моделей) — независимо от мелодии, лада, тематики и т. д. — дают нам достаточную информацию о жанре и о происхождении песни<sup>2</sup>.

Теперь рассмотрим подробнее методику определения песенных типов и принципы моделирования структуры и ритма.

В народных песнях мы встречаемся с различными типами стихосложения, которые могут в том или ином национальном фольклоре

<sup>1</sup> См. К. Квитка. Избранные труды, т. 1, 1971, стр. 89—98.

<sup>2</sup> Этот факт подтверждается возможностью определения, например, украинских колядок, отличающихся огромным разнообразием мелодий, по одному лишь песенному типу (см. стр. 85 настоящей работы).

преобладать. Но, знакомясь с народными песнями славян под углом зрения типа стихосложения, можно заметить, что силлабический (силлабо-тонический) и равносложный тонический стих встречаются в песенном фольклоре всех славянских народов. Установление этого факта дает возможность ввести ограничения в материал исследования, сосредоточив главное внимание на указанных типах стиха. Такое ограничение дает нам еще другие преимущества: во-первых, силлабический (силлабо-тонический) и равносложный тонический стих встречаются преимущественно в наиболее архаичных жанрах (обрядовых песнях, хороводах и танцах), во-вторых, эти формы стиха не имеют повсеместного распространения на всей территории, заселяемой в настоящее время славянами.

Общей характерной чертой силлабического, силлабо-тонического и равносложного тонического стиха является наличие постоянных цезур между слоговыми группами. При установлении структурной формулы место цезуры в стихе обозначается знаком +, а количество слогов в каждой группе (полустихии, фразе, «колене») — арабской цифрой. Например, десятисложный стих может иметь такие структурные формулы: 5+5, 4+6, 6+4, 4+3+3, и т. д. Каждая из указанных структур указывает на принадлежность песни к определенному песенному типу.

Силлабические (силлабо-тонические) стихи делятся на два подкласса: изометрические (равносложные, то есть с одинаковым количеством слогов в каждом стихе) и гетерометрические (разносложные, то есть с различным количеством слогов в каждом стихе).

Например:

1) «Утенушка луговая, Молодушка молодая, Где ты была, побывала, Где ты ночью ночевала?».	}	Изометрический стих — 4+4
---	---	---------------------------

2) «Ой звидси гора, ой звидти друга, Межи тими гороньками ясная зоря».	}	Гетерометрический стих — (5+5) (4+4+5)
---	---	---

Цезура в этих стихах обычно совпадает с ритмической цезурой напева, например:



Такое соответствие структуры стиха и напева можно считать пережитком ранней стадии музыкального мышления, его архаичной формой<sup>1</sup>, образовавшейся в результате синкретической связи пения с движением (танцем, хороводом). Ритм танца (хоровода) с его первичной двудольностью в одинаковой мере влиял на ритмическую структуру стиха и напева. Однако в процессе эволюции в некоторых песнях возникли противоречия между ритмической организацией стиха и напева. Чувствуя как бы тесные рамки структуры стиха, музыкальное мышление народа пытается их расширить или нарушить, чтобы дать большую волю творческой фантазии<sup>2</sup>. Расширяется ритмическая форма напева, а отсутствие подходящего по структуре текста компенсируется повторами слоговых групп, или использованием ничего не значащих слов (например, «ай люли, люли», «ой дана, дана» и т. п.), или включением разных междометий. В календарных обрядовых песнях этому процессу способствует участие в пении и коллектива исполнителей, наряду с солистом-запевалой. Так, по-видимому, образовались припевы и рефрены<sup>3</sup>, расширившие ритмическую форму периода за счет нарушения первичной структуры стиха.

Стихи, в которых регулярно встречаются повторы, ничего не значащие слова, междометия, припевы или рефрены, называются «распространительными» (распетыми)<sup>4</sup> в отличие от «чистых» (нераспетых) стихов, какие были приведены выше. Удалением из распространительного стиха всех «лишних» слов (повторов, междометий, рефренов и т. п.) мы получим абстрагированную структуру чистого стиха, которая рассматривается как его модель. Вот несколько примеров:

Распространительный стих:

Модель чистого стиха:

1)

«Я пойду ли|молоденька,  
Я пойду ли|молоденька,  
В зеленую рощу,  
В зеленую рощу».

«Я пойду ли|молоденька|  
в зеленую рощу»

Формула: (4+4) (4+4) (6+6)

Формула: \* 4+4+6<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Термин «архаичный» не следует понимать в смысле «первичный», поскольку автор не производит все жанры и формы от одной «праосновы», например ритмического начала (как это имело место в теории К. Бюхера). Многие архаичные жанры и формы не выявляют какой бы то ни было зависимости ритма напева от структуры стиха.

<sup>2</sup> Отметим, между прочим, что это явление наблюдается не у всех славянских народов и не распространено повсеместно на территории одной этнической группы. На Украине, например, оно наблюдается, главным образом, у лемков, но полностью отсутствует у гуцулов.

<sup>3</sup> Припевом мы называем неизменно повторяющуюся в конце каждой строфы часть стиха, состоящую не менее чем из двух слоговых групп. Рефрен — это тот же припев, но более короткий, равный одной слоговой группе.

<sup>4</sup> Термин «распетый» в дальнейшем будет употребляться только для стиха (с обрывами), характерного для русских протяжных песен.

<sup>5</sup> Знак \* перед формулой указывает на производную модель.

2)  
«Повянули,  
Повянули, эх,  
Повянули | ветерцы из поля,  
Повянули | ветерцы из поля».  
Формула: (4+5) (4+6) (4+6)

«Повянули | ветерцы из поля»

Формула: \* 4+6

3)  
«Селезень-от | переходит,  
Ой, калина,  
Переходит, | малина»  
Формула: (4+4) · Пр. (4+4+3)<sup>1</sup>

«Селезень-от | переходит»

Формула: \* 4+4

4)  
«А мы просо | сеяли, | сеяли»  
Формула: 4+3+3

«А мы просо | сеяли»

Формула: \* 4+3

5)  
«А ми просо | сіяли, | сіяли,  
Червоною | рожею, | маків квіт»  
Формула: (4+3+3) Пр (4+3+3)

«А ми просо | сіяли»

Формула: \* 4+3

6)  
«Заграйте ми | потряску,  
Бо-м згубила, | червена ружа,  
дробна фіялка, | запаску»  
Формула: (4+3) (4+5+5+3)

«Заграйте ми | потряску»

Бо-м згубила | запаску»

Формула: \* 4+3

Аналогичным методом можно восстановить структурную модель и в разносложном тоническом (былинном) стихе, например:

«Ой как ходил-то Дончак, | ой по иным землям,

7+6

По иным то землям, | ой по Туречине».

6+6

Чистый стих:

«Как ходил Дончак | по иным землям,

По иным землям, | по Туречине».


\*5+5

Как видно из указанных примеров, производная от распространительного структура чистого стиха хотя и рассматривается нами как модель, необходимая для типологической классификации материала, она в то же время является важным аргументом в пользу предположения о генетической связи различных жанров и вариантов песен. Это можно объяснить тем, что установленная нами модель могла реально существовать в отдаленном прошлом. Кроме того, распространительный стих является следствием приспособления структуры стиха к форме напева, что указывает на эволюцию музыкального мышления. Поэтому модель чистого стиха принимается также в качестве основного признака архетипа песни.

<sup>1</sup> «Пр» обозначает припев, «Р» — рефрен.

В начале этого раздела (стр. 12) указывалось на то, что напевы традиционных народных песен создавались одновременно с поэтическим текстом. В таком случае ритмическая структура стиха не могла не оказать существенного влияния и на ритмическую форму напева. Цезуры стихов и полустихий обычно совпадают с цезурами вокального периода, как это было показано на примерах чистых стихов (см. стр. 21). Однако ритмическая организация самих фраз и предположений этим не исчерпывается и не обусловлена; она подчиняется одному лишь музыкальному чувству народа в рамках существующих традиций, закономерностей музыкального мышления или музыкального диалекта. Так, например, 10-сложный чистый стих (5+5) указывает только на наличие десяти слогов в стихе с одной цезурой посередине. Какова же ритмика обеих фраз — мы из структурной формулы установить не можем. С этой целью введен второй критерий определения песенного типа — ритмическая форма.

Число ритмических комбинаций в одной 5-сложной фразе — если предположить, что в ней содержатся только четыре различные ритмические

единицы  , — будет столь большим, что мы окажемся

не в силах классифицировать все возможные ритмические рисунки. Чтобы решить эту сложную задачу, надо прибегнуть к моделированию ритма. Процесс и последовательность моделирования заключается в следующем:

1) Устанавливается формула ритмической структуры стиха. Если надо установить структуру архетипа распространительного стиха, то фиксируется формула чистого стиха.

2) Тактовые черты напева расставляются в соответствии с цезурами стиха. (Если в нотной записи отмечены сильные доли, то при новой расстановке тактовых черт нотный знак, относящийся к сильной доле такта, отмечается акцентом.)

3) Напев транскрибируется в форме слогов, то есть каждому слогу стиха должна соответствовать одна нота напева, равная сумме нот распетого слога. Фиксируется соотношение количества слогов и временных долей.

4) Полученная реальная ритмическая схема преобразуется в метроритмический эталон. Этот процесс осуществляется путем моделирования ритма так, что а) упрощается ритмическая схема, б) наименьшие счетные единицы принимаются за восьмые ноты, а все остальные — за четвертные (применение принципа двоичной системы). Вторично устанавливается соотношение количества слогов и временных долей.

5) Чтобы получить ритмическую модель, вводится единый метроритм для всех фраз (для пяти- и семисложников —  $\frac{3}{4}$ , для всех



остальных —  $2/4$ )<sup>1</sup>. При этом надо учитывать числовые формулы соотношения слогов и временных долей.

На этом этапе можно закончить моделирование.

Однако в некоторых случаях возникает необходимость продолжить его. Тогда ритмические единицы расставляются во фразах в порядке десцендентной ритмики (вначале — восьмые, в конце — четвертные) и на полученную схему вновь накладывается двудольный метр<sup>2</sup>. Теперь проиллюстрируем сказанное на примерах.

3 Moderato [64], 78

А, не бы ло вет-ру, а, не бы ло вет-ру.  
вдруг на ве я ло вдруг на ве я ло.

3

А, не бы ло вет-ру, а, не бы ло вет-ру

вдруг на ве я ло, вдруг на ве я ло

Не бы ло вет-ру, не бы ло вет-ру

вдруг на ве я ло, вдруг на ве я ло

вдруг на ве я ло, вдруг на ве я ло

вдруг на ве я ло, вдруг на ве я ло

4 Allegro [64], 88

У ли ца ли ты мо я, у ли ца ши ро ка я,  
ой ли - лё. ли - лё. у ли ца ши ро ка я.

<sup>1</sup> Имеется в виду семисложник с цезурой после пятого слога (5+2), а не составной четырех- и трехсложник (4+3 или 3+4).

<sup>2</sup> См. об этом подробнее в «Studia Musicologica», VII, 1965, pp. 282—283.

- |  |                                |
|--|--------------------------------|
| 1. «Улица ли ты моя, улица широкая,<br>Ой лилѐ, лилѐ, улица широкая.         | 7+7 (4+3) (3+4)<br>5+7 (5+3+4) |
| 2. Мурава ли ты моя, мурава зеленая,<br>Ой лилѐ, лилѐ, мурава зелена.        | 7+7 (4+3) (3+4)<br>5+7 (5+3+4) |
| 3. Кому ж улицу разыграть будет,<br>Ой лилѐ, лилѐ, разыграть будет?» и т. д. | 5+5<br>5+5                     |

1) Чистый стих этой песни будет иметь такой вид:

- |  |            |
|--|------------|
| 1. «Улица ль моя, [ты] широкая,<br>(припев) Ой лилѐ, лилѐ, [ты] широкая. | 5+5<br>5+5 |
| 2. Мурава ль моя, [ты] зеленая <...>                                     | 5+5        |
| 3. Кому ж улицу разыграть будет» <...>                                   | 5+5        |

4

1. 5:8 У - ли - ца ль мо - я, ты ши - ро - ка я,  
ой ли - лѐ, ли - лѐ, ты ши - ро - ка я,

2. 5:8

3. 3/4

Следующий пример сложнее предыдущих.

5 Andante [64], 55

Вдоль по у - ли - це, вдоль по  
ши ро кой, ой лю - ли, лю - ли, вдоль по ши - ро кой.

5

1. 9/4 Вдоль по у - ли - це, вдоль по  
ши ро кой, ой лю - ли, лю - ли,  
вдоль по ши ро кой,

В. 5:7    Вдоль    по    у    ли    це,    | 5:9    вдоль по    ши    ро    кой,

5:9    ой    лю    ли,    лю    ли,    | 5:11    вдоль по    ши    ро    кой.

3. 5:7    а    | 5:8    б

5:7    а    | 5:9    с

4. 5:6    а    | 5:8    б    | 5:6    а    | 5:8    б

5. 5:6

На этом этапе можно закончить моделирование.

Взаключение отметим еще, что после установления песенного типа мы пытаемся выявить степень генетической связи мелодических вариантов анализируемых песен. При этом учитывается жанровая принадлежность вариантов, мелодия, мелодические устои, звуковысотный контур, интервалика, ладовая система, ладовый костяк, звукоряд и другие составные элементы напева. В рамках одного песенного типа (то есть при наличии общности структуры и ритмической формы) можно различить четыре основные степени родства мелодических вариантов:

первая степень — общность жанра и тематики, мелодии (ритма и интонации) и ладовой системы;

вторая степень — общность жанра, мелодических устоев и ладовой системы;

третья степень — общность мелодических устоев и других составных элементов напева;

четвертая степень — общность жанра и некоторых составных элементов напева.

Следовательно, для сравнительного изучения музыкального фольклора существенным является не внешнее сходство напевов и текстов песен, но общность песенных типов, установление их ареалов распространения и генетической связи напевов в рамках одного песенного типа. Кроме того, все три аспекта — типологический, географический и мелогенетический — указывают также на последовательность изучения.

Генетическое родство напевов не всегда проявляется в близком сходстве мелодических вариантов. Наблюдается интересное явление: иногда варианты одной и той же песни, записанные в одно время в двух близко лежащих населенных пунктах, имеют меньше общих мест в мелодическом строении, чем какой-нибудь третий вариант, записанный далеко за пределами данной этнографической территории или даже на территории другого народа<sup>1</sup>. Этот факт (если речь идет о генетически родственных напевах одного песенного типа) объясняется тем, что мелодические варианты, бытующие на территории создавшего их песенный тип народа, свободно и творчески развиваются и видоизменяются; напротив, попав в связи с переселением в другую этническую среду или вследствие ассимиляции, они как бы «консервируются», и народ пытается сохранить в памяти и в «неприкосновенности» тот вариант, который остался ему в наследие от предков.

Теперь нам остается еще определить методику работы с песенным материалом и установления черт общности.

Для исследования музыкального фольклора используются обычно опубликованные народные песни, основную часть которых составляют записи, произведенные 100—120 лет тому назад. Очевидно, этот материал, независимо от его качества, не может полностью удовлетворить предъявляемые современной наукой требования. Главный его недостаток заключается в том, что записи производились в различных, часто слишком отдаленных друг от друга населенных пунктах, без конкретного плана и научной целенаправленности. Вследствие этого нам не удается найти нужные территориальные варианты песен и определить ареалы их распространения<sup>2</sup>.

Однако указанные выше общие недостатки большинства изданий должны быть компенсированы материалом абсолютно точным и полноценным. Им являются собственные записи исследователя, произведенные с конкретной целью на территории «фольклорной базы». Под термином «фольклорная база» мы понимаем определенную историческую или этнографическую область одного славянского народа, куда мы можем в любое время направиться в поисках нужных нам песен и произвести там тщательные и быстрые полевые исследования. Такой фольклорной базой в наших работах является Закарпатье и горные районы южного Прикарпатья<sup>3</sup>. Итак, используемый для сравнительных изучений фольклорный материал состоит из печатных источников и собственных записей фольклорной базы.

Работа с материалом предполагает такую последовательность:

1) На начальном этапе исследования печатные источники служат

<sup>1</sup> См., например, венгерские варианты лемковской свадебной песни (стр. 69).

<sup>2</sup> Вполне естественно, что здесь речь идет об академических сборниках песен или о таких, которые не вызывают у нас сомнений в качестве и достоверности записей.

<sup>3</sup> Преимущество этой территории заключается как в большой живучести здесь традиционного фольклора, так и в местонахождении ее на стыке украинской, словацкой, польской, венгерской и румынской музыкальных культур.

для выявления родственных типов песен, близких мелодических или структурных вариантов в фольклоре по крайней мере двух славянских народов. При этом учитываются только те песни, варианты которых известны и в нашей фольклорной базе.

2) Выделив из большого количества фольклорного материала определенные песенные типы, мы приступаем к их детальному изучению на территории фольклорной базы. Для этой цели все имеющиеся в нашем распоряжении варианты записываются в специальный вопросник<sup>1</sup>. Чтобы выявить наличие или отсутствие искомого варианта, установить его диалектные особенности, а также возможные субъективные отклонения от диалектной нормы, производятся целевые кратковременные экспедиции<sup>2</sup>.

3) Собранный таким образом основной материал классифицируется и подвергается структурному (музыкально-диалектологическому) анализу, вследствие чего устанавливаются постоянные и переменные напевов, а диалектные особенности фиксируются на контурных картах. Этот этап работы считается наиболее ответственным и существенным для выводов.

4) Заключительный этап — выявление искомых вариантов во всех доступных нам сборниках песен славянских народов, их классификация и установление (по крайней мере, приблизительно) ареалов распространения. Для выводов или этногенетических гипотез привлекается также исторический, лингвистический, этнографический и археологический материал.

При установлении черт музыкальной общности славян мы пользуемся следующим методом:

1) Выявляются диалектные черты одного песенного типа в рамках одного жанра на одной исторически сложившейся территории славянского народа.

2) Производится сравнительное изучение песенных типов на всей этнической территории одного славянского народа:

а) в рамках жанровой группы,

б) в родственных жанрах,

в) независимо от жанра.

Те песенные типы одного жанра, которые распространены на всей или большей части этнической территории, считаются общенациональными.

<sup>1</sup> Вопросник состоит из названий нужных нам песен, их функции, напевов, текстовых инципитов и содержания. При сборании материала певцам задаются вопросы или напеваются мелодии песен. Результат опроса фиксируется в вопроснике и на карте.

<sup>2</sup> Поскольку мы разыскиваем только варианты определенной и известной нам песни (песенного типа), то исходным пунктом для этих поисков служит место, где данная песня была уже записана. Потом маршрут экспедиции составляется так, чтобы не только собрать как можно больше вариантов, но и установить с предельной точностью территорию их распространения. Это дает нам возможность в течение одного дня обследовать от 5 до 10 населенных пунктов.

3) Следует сравнительное изучение общенациональных и локальных песенных типов с аналогичными типами других славянских народов:

- а) в рамках жанровой группы и в родственных жанрах.
- б) независимо от жанра.

4) Делаются пробные экскурсии в фольклор соседних индоевропейских и неиндоевропейских народов, проверяется наличие или отсутствие исследуемых славянских песенных типов.

Ввиду того, что песенный материал используется в качестве источника информации для исторических и этногенетических обобщений и выводов, необходимо отделить синхронический аспект исследований от диахронического и не смешивать их<sup>1</sup>. Синхронический разрез материала, являющийся исходным этапом работы, может быть осуществлен только на собственных записях песен, произведенных в фольклорной базе, а диахронический — на имеющейся литературе. При этом большое значение для научного уровня работы имеет наличие новейших записей тех песен, которые были уже ранее (30—50 и больше лет тому назад) записаны в данном населенном пункте.

Таковы в общих чертах разработанные нами теоретические и методологические основы музыкального славяноведения.

### 3. НЕКОТОРЫЕ ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

Славяноведение возникло в XIX веке в связи с установлением языковой общности славянских народов. Вслед за этим началось сравнительное изучение словесного фольклора, этнографии и материальной культуры славян, позже — их истории, археологии, литературы и искусства. Предполагая существование единого праславянского народа, ученые считали, что в начале X века, то есть в период племенной раздробленности, славяне еще не утратили извечного чувства своей общности. Это мнение подтверждалось ссылками на различные исторические факты, в том числе на перечисление славянских племен в древней русской летописи «Повести временных лет» или на слова моравского князя Ростислава в письме к византийскому императору Михаилу: «Мы словѣне — проста чьдь» (мы славяне — простой народ).

Постепенно преодолевая романтические концепции второй половины XIX века, исследователи стали уделять все больше внимания причинам формирования трех славянских ветвей — восточной, западной и южной и дифференциации славян внутри этих ветвей. Проблемы этно-

<sup>1</sup> Синхрония — изучение общих явлений, существующих или существовавших в определенный период времени. Диахрония — исторический аспект исследования одного явления в разные периоды времени.

гене́за рассмат́ривались в связи с интеграцией и дезинтеграцией славянских племен, скрещиванием и ассимиляцией с протославянскими, неславянскими и неиндоевропейскими народами.

Новые этнографические и исторические материалы, опубликованные в капитальных работах Л. Нидерле и К. Мошинского<sup>1</sup>, все нагляднее показывали различия в традициях, обрядах, верованиях и быте славян. На существенные различия в психическом складе древних славян указывают и такие факты, как междоусобная племенная борьба и даже взаимная ненависть, о которой свидетельствует византийский император VI века Маврикий в своей «Стратегии», а позже — славянские летописцы<sup>2</sup>, или отношение отдельных славянских племен к принятию христианства<sup>3</sup>. Все эти признаки дифференциации древнеславянских племен не могли не сказаться и в формировании их разговорной речи. Отдельные диалектизмы проявляются даже в литературных памятниках XI—XII веков, писанных общим для всех славян церковно-славянским языком<sup>4</sup>.

Так постепенно стала исчезать и твердая уверенность в абсолютном единстве древних славян в период до их расселения из предполагаемой прародины. Среди историков возникли различные гипотезы, согласно которым предками славян могли быть либо скифы-пахари, упоминаемые еще Геродотом, либо анты или венеты. Еще большую смуту внесли в вопрос о праславянах археологи. Одни считали протославянской культуру полей погребений, другие — лужицкую культуру, третьи — тшцинецко-комаровскую или более раннюю — культуру шнуровой керамики. В довершение всего появились споры об антропологическом складе древних славян, поскольку среди них в различной степени представлены типы нордические, средиземноморские, армяноидные, лапоноидные и даже — палеоазиатские<sup>5</sup>.

Эти новейшие открытия лишней раз подтверждают, что уже в на-

<sup>1</sup> L. Niederle. *Zivot starých slovanů*, I—IV. Praha, 1911—1925. K. Moszyński. *Kultura ludowa Słowian*, I—II. Kraków, 1929, 1934—1939.

<sup>2</sup> L. Niederle. *Zivot starých slovanů*, III/2. Praha, 1925, str. 762—763.

<sup>3</sup> Если поляне без существенного сопротивления подчинились принятию новой веры, то полюбские славяне сохраняли веру своих предков вплоть до XIV века.

<sup>4</sup> V. Vondrák. *Cirkevňeslovanská chrestomatie*. Brno, 1926, str. 107—221.

<sup>5</sup> Новейшая литература: Т. Лер-Сплавинский. К современному состоянию проблемы происхождения славян, «Вопросы языкознания», 1960, № 4; П. Н. Третьяков, Финно-угры, балты и славяне на Днепре и Волге, Л., 1966; И. К. Свешников, Прикарпаття і Волинь — складова частина першої батьківщини слов'ян. — Торжество історичної справедливості (Сборник), Львів, 1968, с. 7—13; (см. также статьи М. Ю. Смишко и В. Д. Барана в том же сборнике, с. 14—35); F. Dvorník, *The Making of Central and Eastern Europe*, London, 1949; J. Czekański, *Wstęp do historii Słowian*, Poznań, 1957; V. Polak, *Ethnogenese Słowian s hlediska jazykového: S'ovanská pravlast s hlediska jazykového*. — *Vznik a počátky Słowian*. Sborník, d. I, Praha, 1956, str. 7—12; 13—27; B. Zástěrová, *Hlavní problémy z počátků dějin s'ovanských národů*, там же, с. 28—83; W. Hensel, *Słowiańszczyzna wczesnośredniowieczna*. *Zarys kultury materialnej*, wyd. 3, Warszawa, 1965; J. Eisner, *Rukovět s'ovanské archeologie*, Praha, 1966.

чале первого тысячелетия н. э. не существовал единый праславянский народ и что появление на исторической арене племенных объединений восточных, западных и южных славян не было результатом распада единого праславянского народа, но, наоборот, результатом интеграции разрозненных славянских племен и их ассимиляции с неславянскими племенами. Образование славянских объединений было вызвано, вероятно, экономическими, военно-стратегическими и географическими условиями, а не, как предполагали романтики, глубинными чувствами племенного единства славян.

История дает нам достаточно достоверных сведений о различных связях славян с другими народами (аварами, остготами, варягами, франками, гуннами, греками, римлянами, валахо-румынами, финнами, волжскими болгарами и т. д.). Были ли эти связи экономические, военные или следствие захватнических действий — для нас не имеет существенного значения. Они лишь указывают на возможность взаимных влияний в области духовной культуры и ассимиляции в славянской среде неславянских племен и народов. Приняв славянскую речь, необходимую для дальнейшего существования и развития, эти племена и народы могли сохранить и далее в быту свои древние традиции, обряды и вместе с ними — песни, исполняемые впоследствии на одном из славянских языков или диалектов<sup>1</sup>.

Следовательно, изучая музыкальную общность славян, мы должны считаться с тем, что будем иметь дело не с монолитной народной музыкальной культурой, но с музыкой в достаточной мере дифференцированной. Различия в традициях, верованиях, обрядах и быте способствовали формированию различных напевов, песенных форм и типов, функционально связанных с духовной культурой славянских племен. И в то же время, где-то в глубине музыкально-поэтического творчества и в различных местах славянской территории, быть может, сохранились кое-какие общеславянские черты и закономерности музыкального мышления<sup>2</sup>. Вскрыть их и найти черты племенных отличий в музыкальном творчестве — таковы задачи, стоящие перед музыкальным славяноведением, и в этом аспекте мы решаем их в аналитической части настоящей работы.

Интерес исследователей к проблеме музыкальной общности славян возник у нас еще в конце прошлого столетия. Достаточно напомнить работы А. Фаминцына и Ю. Мельгунова, П. Сокальского и В. Петра,

---

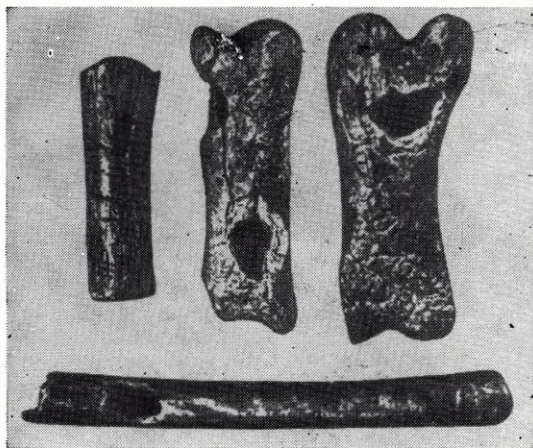
<sup>1</sup> Кстати, не исключено, что некоторые славянские диалекты могли образоваться именно вследствие ассимиляции, как результат недостаточно хорошего освоения славянской речи неславянами.

<sup>2</sup> Не исключено, однако, что одни «общеславянские» особенности напевов являются в то же время общиндоевропейскими, а другие — общечеловеческими. Проверить это можно будет только в последующих исследованиях. С другой стороны, под «общеславянскими» явлениями следует понимать древнейшие, т. е. присущие народной музыке определенных этнических групп восточных, западных и южных славян.





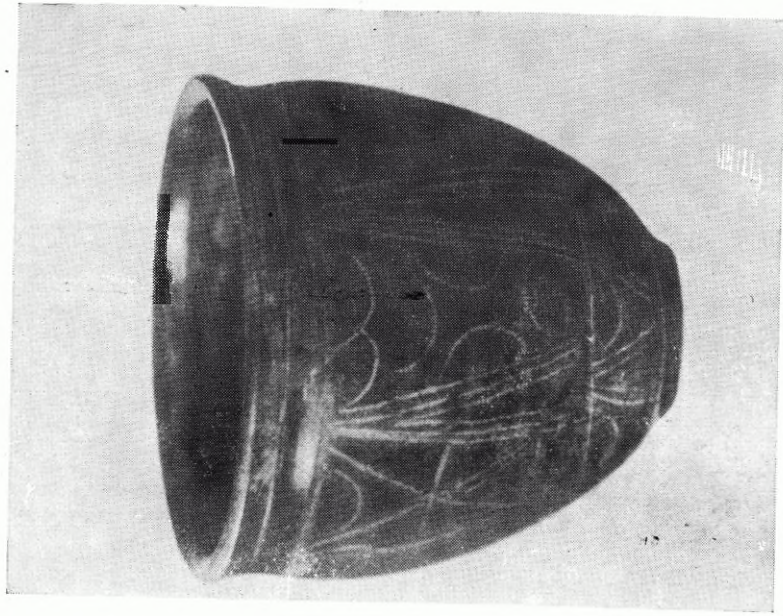
Флейта, предметы обихода и орудия производства  
ориньякской культуры (*Вестонице, Моравия*)



Костяные свистки и флейты ориньякской культуры  
(*Вестонице, Моравия*). Ок. 30 тысяч лет назад



Орнаментальный глиняный кувшин  
(Ромашевский могильник на Киевщине). 6 век н. э.



Глиняный кубок  
(Черняховский могильник на Киевщине). 4 век н. э.

позже — С. Булича и Ф. Колессы<sup>1</sup>. Работам музыковедов предшествовали исследования филологов, создавших уже к началу XX века обширную литературу вопроса. Наличие сходных явлений в сюжетах, тематике и жанрах песен выдвигалось в качестве подтверждения теории о праславянском единстве. Следуя этой простой и ясной теории, музыковеды также искали (и, естественно, находили) сходство в мелодике народных песен славян.

Критический обзор всей литературы, посвященной сравнительному изучению песенного творчества славян, выходит за рамки нашего исследования. Ранние работы, представляющие сегодня лишь исторический интерес, были в свое время подвергнуты критике в статьях К. Квитки<sup>2</sup>, а замечательные исследования самого Квитки, составляющие ценнейший вклад, с точки зрения теории и методологии, в музыкальное славяноведение, комментируются достаточно подробно в новом издании его избранных трудов, и поэтому нет никакой необходимости к ним вновь возвращаться. Статьи остальных ученых рассматриваются нами в аналитической части работы.

Из новейших работ особого внимания заслуживает только оригинальное исследование Ф. Рубцова «Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов» (Л., 1962), поскольку выдвинутые в нем теоретические и методологические принципы сравнительного изучения музыкального фольклора славян диаметрально противоположны тем, которые были разработаны К. Квиткой и применяются в нашей работе. Критика основных положений Рубцова нужна здесь не ради полемики, но для более глубокого и ясного понимания концепции и методов музыкального славяноведения в целом.

1) Первым исходным положением Рубцова является тезис, что основу музыкального языка народной песни составляет «речевая интонация», выразительным средством которой считается «звукорисовочный контур» (стр. 3—4). К «речевым интонациям» автор относит и «плач и возгласы, способные интонироваться без слов, несущих в себе какие-либо понятия» (стр. 9, разрядка наша. — В. Г.).

Ошибочность этого положения, на наш взгляд, заключается как в недооценке художественного мышления народа, так и в одностороннем и упрощенном подходе к процессу песнетворчества. Поскольку в разговорной речи интонация является надстроечной, диакритической знаковой системой над первичной — языковой, существует вместе с ней, а сама содержит лишь незначительную часть семантической информации языка, то очевидно, что та же «речевая интонация» не может быть основой музыкального языка — этой сложнейшей знаковой системы искусства. Это во-первых.

<sup>1</sup> Из зарубежных музыковедов заслуживают внимания Л. Куба (см. J. Stanislav. Ludvík Kuba. Praha, 1963) и А. Эльшекова — A. Elščeková. Strukturelle Frühformen slavischer Volksmusik.— Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966.

<sup>2</sup> См.: Квитка. Избранные труды, т. I. М., 1971.

Во-вторых, звуковысотный контур фраз, состоящий всегда из трех направлений и их комбинаций (восходящего, нисходящего и горизонтального направлений), — не только средство выразить «речевую интонацию» в музыке, но и результат общих закономерностей музыкального искусства (народного и профессионального). В волнообразном по своей природе движении мелодии, изгибы и направление контура которой зависят от различных компонентов музыкального языка (формы, структуры, ладовой системы и мелодических устоев, звукоряда, ритма и т. п.), нетрудно обнаружить отрезки, напоминающие исследователю «речевые интонации» его родного разговорного языка, хотя образование того или иного звуковысотного контура фраз не имело в сущности ничего общего с воображаемой «речевой интонацией».

2) Автор полагает, что первичным проявлением «речевой интонации» были «попевки», которые впоследствии «в практике интонирования» сложились в «логически завершенные музыкальные фразы» (там же, стр. 9).

Это предположение Рубцова противоречит диалектическому пониманию искусства. Музыкальные фразы — эти составные части целостного музыкального произведения — подчиняются как логике музыкального мышления, вытекающего из функции песни, ее первоначального художественного (музыкально-поэтического) замысла и специфики национальных особенностей музыкального языка, так и «законам красоты» (по выражению К. Маркса). Как формировались музыкальные фразы традиционных народных песен, дошедших до наших дней, мы знать не можем. Почему «попевки» были первичным проявлением «речевой интонации» и почему именно «речевая интонация» должна была лежать в основе музыкального мышления, автор не поясняет<sup>1</sup>.

3) Исходя из этих основных теоретических предпосылок, Рубцов пытается обосновать свой научный подход к исследованию интонационной общности славян. Он считает, что процесс развития музыкального мышления («языка») славян был аналогичен формированию славянских языков, которые во II веке до н. э. образовали ряд территориальных диалектов общеславянского языка (стр. 9).

Это предположение ошибочно, во-первых, потому, что между развитием музыкального мышления и разговорного языка трудно найти какую-нибудь аналогию. Кстати, сам автор даже не пытается подкрепить свое предположение гипотезой. (Как известно, мы не располагаем документальными данными ни об особенностях «общеславянского» разговорного языка, ни о народной музыке II века до н. э.) Кроме того, различие функций обеих знаковых систем (разговорного языка и

---

<sup>1</sup> Чувствуя несостоятельность такого предположения, Рубцов тут же высказывает мысль, что «каждая попевка способна служить выражением <...> интонационного образа...» (стр. 8), и этим в сущности сам себе противоречит. «Интонационный образ» — это уже результат художественного мышления, а не «речевой интонации».

напевов народных песен) указывает именно на различие их развития, а не аналогю. Только этим можно объяснить тот факт, что в современном фольклоре культурных народов, обладающих высокоразвитым разговорным языком, бытуют архаичные напевы, так называемые «мелодические примитивы», возникшие, по-видимому, еще на заре музыкальной культуры человечества.

Во-вторых, поскольку мы не знаем, каким был этот «общеславянский» язык (его грамматика и словарный фонд), мы не можем иметь ни малейшего представления и о его «речевой интонации». Следовательно, считать, что интонация «общеславянского» языка была более чем 2000 лет тому назад такой же, как и интонация современного (литературного) русского языка, научно несостоятельно<sup>1</sup>.

4) Последовательное развитие исходных теоретических положений привело Ф. Рубцова к искаженному представлению о музыкальной культуре древних славян. Считая, что характерной особенностью «речевой интонации» были «музыкальные фразы», которые «служили напевом для поэтических текстов соответствующего назначения», он пришел к выводу, что «основной музыкальной формой, применявшейся в песенной практике древних славян», были «простейшие — однофразные напевы» (ук. соч., стр. 9—10, разрядка наша. — В. Г.).

С подобным утверждением трудно согласиться потому, что во II столетии до н. э. материальная и духовная культура многих славянских племен находилась на достаточно высоком уровне, о чем убедительно свидетельствуют археологические данные. Поскольку в то время славяне пребывали в сфере влияния высокоразвитой эллинистической культуры, их музыкальное творчество ни в коем случае нельзя себе представить в виде «простейших однофразных напевов», которые в действительности соответствовали бы музыкальным артефактам пещерных людей, живших 40—60 тысяч лет тому назад...

В заключении своей книги Ф. Рубцов предполагает, что читатели могут возражать против его толкования звуковысотного контура попевки, «как основы ее смыслового содержания», и прямолинейности его обобщений, но в то же время считает, что «трудно оспорить тот факт, что эта («праздничная». — В. Г.) попевка встречается именно в тех песнях, где, согласно нашему предположению, она могла сохраниться как след общеславянских истоков музыкального языка» (стр. 114).

Предполагаемый «факт» оспаривается не только самим автором, который на той же странице признает, что «праздничная <...> интонация нисходящей квинты может встречаться в самых разнообразных песнях, эмоциональный строй которых связан с выражением светлого и в этом смысле праздничного чувства» (добавим от себя — и независимо от «светлого и праздничного чувства»), но и методологией любого исследования музыкальных явлений.

<sup>1</sup> Говоря о «речевой интонации», Ф. Рубцов нигде не касается сравнительного изучения речевых интонаций других славянских языков.

Рассмотрение определенного звуковысотного контура фразы или нисходящее движение мелодии от квинты к тонике («квинтовый возглас», по терминологии Рубцова) вне ритма, ладового строения, структуры, без взаимной связи всех составных элементов и напева (произведения) в целом не может дать никаких конкретных и научных результатов. Подобную попытку в лингвистике предпринял Н. Я. Марр, который установил первоначальных четыре элемента (сал, бер, йон, рош), встречающихся во всех языках мира. Марровские элементы аналогичны основным звуковысотным контурам фраз, присущим музыке всех народов мира всех эпох.

Внимание к работе Рубцова вызвано еще тем, что она в некотором смысле показательна для всех аналогичных исследований. Как только ученый пытается проникнуть в далекое прошлое музыкальной культуры, он неминуемо должен не только разработать методику исследования, но и представить себе, по крайней мере, в общих чертах состояние музыкального искусства данного периода. Последний вопрос имеет принципиальное значение потому, что от его решения зависит и взгляд на современные записи традиционных песен как на своего рода исторические документы. Действительно, была ли музыка древних славян совершенно примитивной, состоящей из «однофразных напевов» (точнее — попевок), как предполагает Рубцов, или она была в достаточной мере развитой и эстетически полноценной?

Если мы на миг согласимся с точкой зрения Рубцова, то должны предположить, что в течение семи-восьми столетий, то есть еще до расселения славян, музыка сделала огромный скачок в своем развитии и достигла почти современного уровня. Но потом, на протяжении более чем тысячелетия, ее развитие приостановилось, хотя существенно изменились как социально-экономические условия, так и культурный уровень славянских народов. Такая гипотеза оказывается мало убедительной. Следовательно, остается альтернатива — предположить, что древние славяне обладали достаточно высокой народной музыкальной культурой и напевы их песен только в незначительной степени отличались от тех, которые мы используем для сравнительного изучения. Попробуем подробнее осветить эту проблему.

Исторические сведения о музыкальной культуре древних славян весьма скупы, но все же дают нам одно существенное показание: славяне отличались большой музыкальностью, любили петь, играть на музыкальных инструментах и плясать. По-видимому, слухи о музыкальности славян распространились далеко за пределы славянских земель еще в VI веке. Только этим можно объяснить тот факт, что славянские разведчики, проникавшие в глубь Византии, выдавали себя за музыкантов<sup>1</sup>. Эпитет «пляшущий» был обычен для обозначения славян на За-

<sup>1</sup> Византийский историк Феофилакт Симокатта (591 г.) пишет, что византийский император Маврикий во время похода на Балканы встретил там трех славянских послов, которые вместо мечей несли «кифары» и сообщили царю, что славяне столь миролюбивы, что не знают ни войны, ни мечей, ни военных труб. Они умеют толь-

паде еще в IX веке<sup>1</sup>. Славянские музыканты служили при дворе византийских царей, как об этом пишет Константин Багрянородный, а во времена венгерских королей Арпадовичей скоморохи-славяне назывались «игрецами» («игрцами»)<sup>2</sup>. В славянских летописях и хрониках, относящихся к X—XII векам, неоднократно упоминается об «игрищах» и «позорищах бесовских», о «дьявольском пении» и «плясании»<sup>3</sup>.

Но какова была эта музыка?

Поскольку на этот вопрос мы никогда не сможем получить достоверный ответ, подтвержденный документально, необходимо выдвинуть гипотезу при помощи экскурса в область происхождения музыки.

## 4. ОТ ЗВУКОСИГНАЛЬНОГО ЯЗЫКА К МУЗЫКАЛЬНОМУ МЫШЛЕНИЮ

Вся окружающая нас природа насыщена звуками. Бодрствующий человек привык к этим звукам, и их отсутствие всегда вызывает у него либо недоумение, либо страх, так как в нашем представлении все живое в природе связано с определенными звуковыми проявлениями (жужжание насекомых, пение птиц, лай собак и т. п.). Все мертвое беззвучно. Даже созданные руками человека орудия производства и средства передвижения, как только они применяются по назначению, своими характерными звуками и шумами указывают на присутствие живого человека.

Всякий звук — акустический или музыкальный — в силу своей физической природы воздействует на наше мышление посредством звуковых волн, воспринимаемых нашим слухом и передаваемых нервной системой в кору головного мозга. Осознанный нами, он становится знаком, имеющим свое семантическое значение. В зависимости от нашего опыта, наблюдательности и музыкальности звуковые знаки становятся носителями определенной информации о качестве и количестве, форме и содержании источника звука, скрытого от нашего непосредственного наблюдения. Следовательно, каждый звуковой знак обладает информативной функцией.

Как только человек на заре своей истории осознал информативную функцию звуковых знаков и сигналов, он смог ими пользоваться не только для передачи на расстояние информации о своем душевном или физическом состоянии (о чувстве боли, радости, страха, отчаяния и т. п.), но и для воздействия на животных, например, запугивание кри-

ко петь и играть на кифарах. (См.: L. Niederle. Život starých Slovanů, d. III, sv. 2. 1925, str. 710.)

<sup>1</sup> Там же, стр. 703.

<sup>2</sup> J. Kresánek. Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného. Bratislava, 1951, str. 27.

<sup>3</sup> Нидерле, ук. соч., стр. 704.

ком и шумом, подражание животным во время охоты. Хотя такой звукоинформационный язык имел ограниченную сферу применения, он сыграл важную роль в психическом развитии первобытного человека, повлиял на развитие его звукообразующего аппарата и «музыкальное» восприятие.

Питекантроп, живший 300—500 тысяч лет тому назад, на той стадии биологического и психического развития, когда он стал заниматься охотой и пользоваться своими первыми каменными орудиями производства, имел уже все необходимые предпосылки для создания своего звукоинформационного языка. Без такого примитивного языка стадо питекантропов не могло бы совместно и организованно бороться с природой за свое существование, пользоваться огнем и орудиями производства, изготовленными собственными руками. Поскольку археологические находки шелльской и ашельской культур не имеют никаких следов художественной обработки изделий, а изобразительное искусство тогда еще, по-видимому, не существовало, мы вправе считать, что питекантроп не пел и музыки не знал. Наше предположение подтверждается, кстати, еще и тем, что до сих пор археологами не были обнаружены следы ни погребального, ни другого магического ритуала.

Дальнейшее развитие труда и дифференциация трудовых процессов, как известно, способствовали образованию первого этапа первобытного общинно-родового строя. Сплочение общества пещерных людей, потребность совместной деятельности немыслимы без какого-либо средства общения. Но нижняя челюсть неандерталонидов, по антропологическим данным, не была еще приспособлена для членораздельной речи. Возникает вопрос: как же они общались?

Звукоинформационный язык не обладал коммуникативной функцией, так как им нельзя было выразить отвлеченные понятия, передать на расстояние более сложные сообщения и получить ответ. Для этой цели нужно было создать более совершенную систему — звуковой язык, обладающий, во-первых, большим запасом звуковых знаков, во-вторых, вторичной системой диакритических (распознавательных) знаков-понятий и, в-третьих, набором элементарных музыкально-грамматических правил.

Каковы были эти грамматические правила, мы ничего знать не можем, но о диакритической системе звукового языка можно сделать некоторые предположения. При общении на большом расстоянии диакритическими знаками могли быть: транспозиция сигнала-знака на другой звуковысотный уровень, повторность знаков и их различная тембровая окраска, далее, музыкальная артикуляция, изменение темпа, динамики, ритма и мелодических устоев<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Заметим здесь, между прочим, что какая-либо система диакритических звуковых знаков полностью отсутствует у всех животных. Поэтому звуки, издаваемые ими, мы не можем считать ни музыкальным проявлением, ни языком общения, а всего лишь первичной сигнализационной системой, хотя они, как и любые звуки в природе, содержат определенную информацию, воспринимаемую и перерабатываемую некоторыми живот-



Звуковой язык неандерталоидов, поскольку применялся без участия членораздельной речи, должен был содержать в себе достаточное количество чисто музыкальных выразительных средств. Умение распознавать музыкальные знаки и пользоваться ими предполагает достаточно высокий уровень музыкальных и психических способностей человека. В то же время при непосредственном общении на первый план выступала иная диакритическая система, более пригодная для этой цели, а именно система жестов, мимики и телодвижений. Этот тип диакритических знаков получил впоследствии свое развитие в танцах.

Отсутствие у неандерталоидов художественных предметов и произведений изобразительного искусства дает основание предполагать, что на этой стадии развития человека еще не существовало музыкальное искусство. Но обнаруженные следы магического культа медведя и похоронного ритуала свидетельствуют все-таки о наличии определенного уровня духовной культуры, и вместе с тем о потребности музыкального оформления ритуалов. Владея достаточно развитым звуковым языком, неандерталоиды могли создать нечто вроде музыки, то есть применить некоторые элементы звукового языка специально для ритуальных целей. С возникновением новой функции звукового языка (магической, а не коммуникативной или информативной) данный звуковой язык должен был отличаться от обыкновенного, следовательно, создались и новые музыкально-грамматические правила и диакритические знаки. Так возникли, вероятно, первые музыкальные артефакты<sup>1</sup> — простейшие продукты музыкально-эстетического мышления первобытного человека<sup>2</sup>.

Музыкальный артефакт — эмбриональная стадия художественного мышления. Это еще не музыкальное произведение, но уже не просто звуковой язык. Артефакт — элемент искусства. Как таковой, он существовал, вероятно, не только в вокальной, но и в инструментальной интерпретации в период мустьерской культуры (40—60 тысяч лет тому назад).

Появление первых музыкальных произведений (вокальных и инструментальных) относится, по-видимому, уже к верхнему палеолиту, к ориньякской культуре, давшей нам первые памятники изобразительного искусства: пластические фигуры, художественную резьбу и пещерные рисунки. Начиная с этого периода (приблизительно 30—40 тысяч лет тому назад), все чаще встречаются музыкальные инструменты — флейты, барабаны, что говорит само за себя... Изображение

---

ными (врожденное поведение). И тем не менее эти звуковые экспрессивно-рефлекторные явления, выполняющие отчасти и сигнализационную функцию, не могут рассматриваться как «язык» животных в смысле коммуникативной знаковой системы.

<sup>1</sup> Артефакт (лат.) — «искусственно сделанный» — первичная форма художественного производства.

<sup>2</sup> Подобные артефакты сохранились и до наших дней. Например, жители Карпатских гор — гуцулы — оповещают о смерти своего товарища специальными трубными сигналами, исполняемыми на пастушьей трубе — трембите.

в палеолитических пещерах танцующих и играющих человеческих фигур — бесспорное доказательство существования музыкального искусства.

На основании дошедших до наших дней художественных изделий, художественно оформленных орудий производства и предметов потребления можно заключить, что художественное творчество первобытного человека имело лишь прикладное значение. Само же эстетическое чувство человека зародилось в процессе труда и формировалось в связи с производственными отношениями, развитием общества и его мировоззрения. Поэтому и музыкальные артефакты и первые музыкальные инструменты человека должны были иметь прикладное, то есть определенное практическое назначение в его жизни. Следовательно, на основе конкретных потребностей общества и «естественного чувства» человека возникли соответствующие музыкальные артефакты. Они существенно отличались друг от друга и вследствие этого были распознаваемы. Эти отличия и составляли суть каждого артефакта и как таковые передавались по традиции из поколения в поколение, став впоследствии составными элементами музыкального мышления и отдаленных потомков.

Архаичность музыкального мышления проявляется не в простоте или примитивности напева песен, но в том, что определенные элементы музыкальной общности мы находим в фольклоре разных народов. Такие элементы могут встречаться как знаки звукового языка, как музыкальные артефакты либо существовать самостоятельно. Здесь речь идет, очевидно, о типических явлениях, которые не зависят от характерных черт национального фольклора. Это во-первых.

Во-вторых, мы исходим из высказанной выше аксиомы, что не существовал у всех народов единый музыкотворческий процесс, который характеризовался бы переходом от простых явлений к более сложным. Напротив, музыкальное мышление (сперва общечеловеческое, потом — национальное) приобретало разные формы в зависимости от функции песен или жанра в целом. Явления, которые в одном жанре можно считать поздними, и тем самым более сложными, в другом — наоборот, простыми и архаичными, в третьем — эти явления вовсе отсутствуют. Вот почему далекое прошлое музыки можно увидеть только сквозь призму отличий существующих песенных жанров.

В-третьих, архаичными можно всегда считать музыкальные элементы несомненно биологического происхождения, которые были всегда свойственны человеку, например интонации боли, испуга, экстатической возбужденности, выкрика, зова, плача, радости и т. д.

Чтобы определить, как происходил переход от звукового языка к музыкальному мышлению, необходимо выявить те движущие силы, которые способствовали возникновению музыки.

Археологические памятники представляют нам изделия, изготовленные человеком на разных этапах его умственного развития. Следуя за изменениями их формы и способа изготовления, мы составляем определенное представление и о духовной культуре производителей. Мы

знаем, что способ производства материальных ценностей обуславливает духовную культуру, поэтому и производство идей и представлений, как указывал Маркс, непосредственно связано с материальной деятельностью человека.

Исходя из сказанного, можем предположить, что способ производства музыкальных артефактов в некотором отношении похож на производство различных изделий. Здесь имеется в виду не технология самого процесса, но ход мыслей, точнее — его абстрактная форма. Таким образом, мы можем говорить о некоторой аналогии обоих видов производства, осуществляемых путем «проб и ошибок» и «передачи опыта по наследству». Созданные музыкальные артефакты становились достоянием коллектива, и как таковые в свою очередь действовали на музыкотворческий процесс.

В музыкальном творчестве производство путем «проб и ошибок» широко известно под понятием импровизации. Музыкальная импровизация — естественная потребность не только музыканта, но и любого человека, воспроизводящего музыкальные звуки. Она наблюдается и у маленьких детей, так как для импровизации не нужны ни музыкальные способности, ни знание музыки. Человек импровизирует мелодию, когда ему грустно или весело, когда он в одиночестве или выполняет несложную физическую работу. Импровизация может выражать пассивное и активное душевное состояние, хотя часто сам процесс не осознается человеком.

Иное значение приобретает импровизация у музыканта. Она им осознается и превращается в поиски оптимального решения поставленной задачи: найти тот артефакт или напев, который вызван функцией жанра, душевным состоянием или эстетической потребностью. Такой процесс «проб — ошибок — открытий» включает в себе элемент запоминания. То, что найдено и удачно, надо повторить и запомнить. Импровизация и повторение для запоминания — основные движущие силы музыкального искусства. Без импровизации и повторности не было бы эволюции звукового языка, не могли бы быть созданы основные предпосылки для формирования музыкального мышления.

Другим существенным фактором развития музыки были всегда особо одаренные индивидуумы, с которыми мы встречаемся и в современной полевой практике. Таких людей — считанные единицы. Они необыкновенного душевного склада, темпераментные, жизнерадостные и одержимые музыкой, которая для них становится как бы смыслом жизни. Об этих людях знает все село, и коллектив ясно осознает их музыкальное превосходство.

Именно эти народные «композиторы», жившие на всех стадиях развития общества, были, вероятно, создателями прототипов бытующих сегодня традиционных крестьянских песен, так же как и другие особо одаренные одиночки проявляли свой талант в той или иной сфере материального или художественного производства. Произведения палеолитического искусства в пещерах Франции и Испании указывают на

то, что уже тогда существовали более и менее одаренные художники, что могли существовать даже своего рода «школы»<sup>1</sup>.

Когда музыкант в силу своего таланта овладевает музыкальным мастерством, он одновременно создает и потребителей своего музыкального производства. Вследствие свойства музыки — психо-физиологически воздействовать на слушателей — музыкант в период ее возникновения сперва обслуживает коллектив, удовлетворяя его первичные эстетические потребности, а впоследствии, когда появляются религиозные представления и выделяется родовая верхушка, он может стать ее орудием.

В иных исторических условиях первый музыкант-виртуоз мог своей игрой на костяной флейте вызвать всеобщее недоумение среди соплеменников. Ведь обыкновенная кость вдруг в руках музыканта становилась «волшебной», и звуки ее «очаровывали» слушателей. Поэтому вполне вероятно, что он мог прослыть колдуном<sup>2</sup>. Сам же первобытный музыкант тоже мог уверовать в «сверхъестественность» своего инструмента и таланта. Заметив впоследствии, что его музыка привлекает слушателей, вызывает их восторг и удивление, он почувствовал некоторое превосходство над ними: талант музыканта и случайное изобретение выделили его из среды равных. Используя создавшееся положение, он, вероятно, и стал колдуном. Такой музыкант-шаман мог быть создателем некоторых прототипов обрядовых песен. Данная гипотеза подтверждается как рисунком пляшущего колдуна-флейтиста в пещере Труа Фрер во Франции (см. рис. на стр. второй вклейки), так и существовавшей у шаманов индейских племен традицией обучать музыке избранных людей<sup>3</sup>.

Чтобы наше представление о музыке древних славян и протославянских народов (второе — первое тысячелетие до н.э.) было более наглядным, попробуем теперь восстановить состояние музыкального искусства в период распада первобытно-общинного строя, возникновения племенных объединений и рабовладельческих государств Средиземноморья и Ближнего Востока.

Существование племенной знати, племенных богов и их жрецов, наличие религиозных и общинно-трудовых празднеств не могло обойтись без музыки и пения в синкретической связи с танцем, пантомимой и игрой. В этот период музыка выполняет двоякую функцию: магическую и утилитарно-организационную. Рассмотрим теперь каждую из этих функций в отдельности.

---

<sup>1</sup> J. Augusta. Z pradějin člověka. Praha, 1954, str. 235—237.

<sup>2</sup> Латинские глаголы «cantare» и «canere» значат не только петь, играть, издавать звуки, воспевать, сочинять, но и прорицать, заклинать, колдовать. Итальянское «incantatio» и «magio» — колдовство. Во многих европейских языках мы встречаем выражения типа «чарующая» или «волшебная» игра, «заколдованный» или «зачарованный» звуки и т. п.

<sup>3</sup> Ф. Ратцель. Нарождение. Т. I. СПб., 1900, стр. 620.

Магическая функция музыки в первобытно-общинном строе наша свое отражение в некоторых народных мифах. Индийский певец Наик, стоя по горло в реке, был охвачен огнем и сгорел лишь потому, что по приказу короля Акбера исполнил священную рагу в несоответствующее время. Орфей своей музыкой покоряет все живое вокруг себя и даже богов подземного царства Аида; Амфиону, сыну Зевса и Антиопы, когда он играл на кифаре, подчинялись камни, которые во время его игры сами складывались в стены.

Этнографическая литература содержит множество описаний магической функции музыки у различных племен и народов, стоящих на низком уровне развития. Жрец (колдун, шаман) выполняет ряд своих ритуальных функций, сопровождая их пением, мелодическим речитативом или игрой на музыкальном инструменте. Коллективное пение членов общины или рода существует только во время обрядов, празднеств и похоронных ритуалов. Пение «для себя» здесь не встречается.

Для различных общественно полезных мероприятий, таких, как совместная охота или рыбная ловля, сбор плодов или военный поход, а также с развитием земледелия в первобытной общине, возникает потребность в организации коллектива. Чтобы привлечь к работе коллектив и вызвать у него соответствующее расположение духа, создаются специальные народные празднества и обряды, приуроченные к определенному времени года или посвященные определенным духам или богам-покровителям данного мероприятия. И снова музыка, пение, танцы, жертвоприношение и пиршество — мероприятия, которые отлично способствовали организации коллектива. Такое празднество перед началом военного похода прекрасно описано в «Илиаде» Гомера:

«Кончив молитву, ячменем и солью осыпали жертвы,  
Выи им подняли вверх, закололи, тела освежели,  
Бедрa немедля отсекли, обрезанным туком покрыли  
Вдвое кругом и на них положили останки сырые  
Жрец на дровах сожигал их, багряным вином кропяля;  
Юноши окрест его в руках пятизубцы держали.  
Бедрa сожегши, они и вкусили утроб от закланных,  
Все остальное дробят на куски, прободают рожнами,  
Жарят на них осторожно и, все уготовя, снимают.  
Конча заботу сию, ахейане пир учредили;  
Все пировали, никто не нуждался на пиршестве общем;  
И когда питием и пищею глад утолили,  
Юноши, паки вином наполнивши доверху чаши,  
Кубками всех обносили, от правой страны начиная.  
Целый ахейане день ублажали пением бога;  
Громкий пэан Аполлону ахейские отроки пели,  
Славя его, стреловержца, и он веселился, внимая...»<sup>1</sup>

Инициаторами и создателями этих обрядов были, очевидно, люди, занимающие главенствующее положение в обществе, и в первую очередь, жрецы или шаманы, действующие в интересах правящей верхуш-

<sup>1</sup> Гомер. Илиада, перевод П. И. Гнедича. М., 1960, гл. I, 458--474.

ки. Так или иначе музыка опять становится одним из орудий власти, с одной стороны, и средством воздействия на массы — с другой. У некоторых племен в Южной Америке во время празднеств появлялся знахарь, «окруженный целым хором поющих, пляшущих и часто доводящих себя до конвульсивного состояния мужчин и женщин»<sup>1</sup>. Бесспорно, что подобное психо-физиологическое воздействие на массы музыка имела и в первобытно-общинном строе. Поэтому жрец как посредник между человеком и богами мог разговаривать с ними перед народом только пением или мелодическим речитативом<sup>2</sup>. Вот почему и до сих пор во всех культах чтение священных книг во время обряда совершается не обычной разговорной речью, но своеобразным мелодическим речитативом или чтением нараспев (так наз. псалмодия)<sup>3</sup>.

Этот экскурс в область происхождения музыки позволяет нам сделать следующие выводы. Во-первых, на высшей стадии развития первобытно-общинного строя существовала только коллективная песня и музыка для коллектива (обрядовая и трудовая), выполняющая магическую и организационно-утилитарную функцию. Обрядовые песни исполнялись в синкретической связи с танцем, инструментальной музыкой и игрой. Сольное пение (импровизационный речитатив) было исключительно достоянием жрецов (шаманов) как средство магии.

Во-вторых, в ранних рабовладельческих государствах происходит дифференциация музыки, и она приобретает классовый характер. Возникают два антагонистических вида музыкального искусства: правящих классов («аполлонийская музыка») и народных масс («дионисийская музыка») <sup>4</sup>. В среде рабов могла сохраниться музыка периода

<sup>1</sup> Ф. Ратцель. Народоведение. т. I. СПб., 1900, стр. 620.

<sup>2</sup> См. описание обрядов северных индейцев Э. Джеймса в книге: J. Таппег. *Dreißig Jahre unter den Indianern*. Weimar, 1953.

<sup>3</sup> Даже в наши дни для передачи народу по радио государственно важных сообщений диктор читает текст с торжественно-повышенной интонацией (например, выступления диктора Ю. Левитана).

<sup>4</sup> Такая дифференциация музыкальной культуры и музыкальных видов существовала и в историческом прошлом, в чем можно убедиться, если рассматривать под этим углом зрения древнегреческие мифы и легенды о музыке.

При их сравнении сразу же бросается в глаза наличие двух различных по своим этическим и эстетическим взглядам богов — покровителей музыки: Аполлона и Диониса. Первый — символ «серьезной», возвышенной, благородной музыки, особенно удобной богам; второй представляет музыку «легкую», чувственную, жизнерадостную, ту, которую бы мы сегодня назвали эстрадно-джазовой или народно-оргиастической.

Между обоими видами музыки возникает со временем антагонистические противоречия. Сперва сражаются с Аполлоном легендарные музыканты Марсий и Лин, но первый побеждает и сурово наказывает дерзких соперников. Второй конфликт описан в состязании Пана (бога пастухов, охотников и виноделов) с Аполлоном. «Скотский бог» Пан, как повествует Овидий в своих «Метаморфозах», играл на «сельской» свирели и своей «варварской песней» прельстил только Мидаса. Пан побежден, и судья предупреждает его, чтобы впредь «не равнял свои дудки с кифарой» (презрительное отношение Овидия к Пану здесь налицо). Последняя схватка между аполлонийской и дионисийской музыкой описана в легенде о смерти Орфея, в которой стихийная, чувственная, оргиастическая музыка побеждает (см.: А. Ф. Лосев. *Античная музыкальная эстетика*. М., 1960).

первобытно-общинного строя (см., например, описание музыки евреев в египетском и вавилонском плену) с ярко выраженной социальной функцией.

В современном музыкальном фольклоре можно обнаружить почти все песенные жанры, которые своим происхождением связаны с первобытной общиной, хотя эти песни уже приобрели другую функцию. Так, например, первоначально магическую функцию имели причитания над покойником, свадебные обрядовые песни, купальские и семицкие песни, колыбельные припевки (прибаутки), а организационно-утилитарную — обрядовые песни земледельческого цикла: веснянки и жнивные песни.

\*  
\*   \*  
\*

Итак, от первых предполагаемых следов существования первобытного музыкального искусства до наших дней прошло тридцать-сорок тысяч лет. Если вычесть из этого периода две-три тысячи лет, то есть тот промежуток времени, который отделяет нас от древних славян, то наше представление об эволюции музыкального мышления существенно не изменится. Следовательно, нет никаких оснований считать, что народная музыка славян до их расселения была совершенно примитивной.

Но для общей оценки уровня музыкальной культуры древних славян мы должны учитывать еще следующие факторы. Во-первых, существование в период расселения славян развитых племенных организаций, системы религиозных представлений, похоронных ритуалов, различных празднеств (военных и культовых), обрядов, связанных с обожествлением сил природы, земледельческим циклом и браком, и т. п. Во-вторых, влияние музыкальной культуры древних рабовладельческих государств, позже — античной Греции, древнего Рима и Византии. В-третьих, упоминаемые уже выше (стр. 36) исторические сведения о музыкальной одаренности славянских народов. Весь этот комплекс прямых и косвенных аргументов указывает на то, что народная музыка древних славян была, по-видимому, мелодически развитой, могла отличаться достаточным богатством выразительных средств, жанров, форм и структур. Таков естественный вывод из предшествующих рассуждений и сопоставлений исторических фактов, который подтверждается и результатами сравнительного анализа песен.

Наша рабочая гипотеза имеет принципиальное значение для музыкального славяноведения. На этом основании мы можем рассматривать современные записи традиционных народных песен (в первую очередь обрядовых, трудовых и исполняемых в синкретической связи с танцем и игрой) как поздние варианты древних и не сохранившихся до наших дней напевов. Из этого далее следует, что мелодические варианты одного песенного типа, встречающиеся в фольклоре раз-

ных славянских народов, являются диалектными или национальными разновидностями существовавшего в далеком прошлом их общего архетипа. Реконструкция такого архетипа принимается в качестве модели исследуемых вариантов, то есть их прототипа (см. примеч. на стр. 12).

Решение задач, стоящих перед музыкальным славяноведением, осуществляется нами в свете тех исторических проблем и теоретических положений, которые были изложены в этой части работы. Это необходимо потому, что без такого подхода к анализируемым явлениям сравнительное изучение народных песен становится самоцелью, лишается практического смысла и превращается в формально-описательный компаративизм. Ведь не секрет, что найти варианты какой-либо песни в фольклоре славян и описать их не представляет особенных трудностей. На основе этого материала исследователь обычно пытается сделать выводы, которые, однако, не имеют научной ценности, так как формальное описание и сопоставление схожих мелодических вариантов открывает простор для субъективной трактовки явлений общности без учета исторических и географических факторов<sup>1</sup>. Чтобы избежать подобных ошибок и дать должное направление развитию музыкального славяноведения, автор счел нужным уделить достаточно внимания вопросам теории и методологии сравнительного изучения народных песен, а также общим проблемам славяноведения.

---

<sup>1</sup> В этом отношении особенно показательны работы С. Грицы: Питання слов'янських взаємин в українській музичній фольклористичі. Сб. «Міжслов'янські фольклористичні взаємини». Київ, 1963, стр. 56—77; K otázke intonačnej jednoty slovanských baladických piesní a romancí karpátskej oblasti. «Slovenský národopis», 2, 1966, str. 344—351.



# АНАЛИТИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ

При решении конкретных задач, связанных со сравнительным анализом музыкального фольклора славян, намечаются различные пути. Хотя каждый из них дает в достаточной мере точные результаты для исторических выводов, степень завершенности таких работ будет неодинакова. Так, например, при исследовании мелодических вариантов одного песенного типа одного жанра мы получим наиболее исчерпывающие количественные, качественные и географические показатели, а сама работа окажется наиболее завершенной. Но в то же время вне поля зрения останутся некоторые существенные проблемы, такие, как связи между аналогичными типами, генезис структуры, ассимиляция и т. д. Напротив, при исследовании одной ритмической структуры или ритмической модели, мы не в состоянии точно определить ареалы распространения, связь данной структуры или модели с соответствующими жанрами в фольклоре славян, так как собранный материал оказывается чересчур обильным и разнообразным, а его классификация по разным признакам — очень сложной и трудоемкой. Такой путь исследования дает разносторонние результаты, но страдает незавершенностью в деталях. Четыре самостоятельные работы, включенные в аналитическую часть, должны наглядно показать все преимущества и недостатки предлагаемых способов решения задач музыкального славяноведения.

В первой работе — «По следам одной свадебной песни славян» — анализируется только один тип свадебной песни, распространенный среди украинцев западных областей Украины, Польши, Чехословакии и Югославии, среди словаков, моравов<sup>1</sup> и хорватов, а также — как ассимилят<sup>2</sup> — у венгров.

Вторая — «Типы украинских колядок и их структурно-ритмические разновидности у славян» — указывает на путь решения задачи, при котором сперва устанавливаются все песенные типы одного жанра в фольклоре одного народа, потом — аналогич-

<sup>1</sup> Мы пользуемся историческим названием чехов, живущих на территории Моравии, так как данный тип свадебной песни не был обнаружен в Чехии.

<sup>2</sup> Ассимилят — песня одного народа, ассимилированная другим.

ные типы в фольклоре других славянских народов, и, наконец, рассматриваются изменения структуры, формы и ритма родственных типов<sup>1</sup>.

В третьей работе — «Коломычанская структура в песнях славян и соседних народов» — применен метод сравнительного анализа одной характерной ритмической структуры и формы, которая рассматривается как формальный признак славянских песен различных жанров. Поскольку задача исследования заключалась в том, чтобы доказать древнеславянское происхождение данного типа, делается экскурс в фольклор соседних (индоевропейских и неиндоевропейских) народов.

Четвертая работа посвящена вопросам ассимиляции в музыкальном фольклоре. Материалом анализа служат мелодические и тематические варианты одной песни, не принадлежащей к жанру обрядовых и, следовательно, миграционной<sup>2</sup>. В заключении определяется происхождение, формы ассимиляции и пути миграции данной песни.

Если тип анализа первой работы можно считать оптимальным и по существу завершенным (продолжение этой работы может дать только ряд уточнений в деталях или коррективы в ареалах распространения), то другие из предлагаемых способов решения предоставляют возможность для дальнейших исследований, поскольку в процессе работы могут возникнуть новые, до сих пор не решенные проблемы.

### *Очерк первый*

## **ПО СЛЕДАМ ОДНОЙ СВАДЕБНОЙ ПЕСНИ СЛАВЯН<sup>3</sup>**

Одной из характерных черт украинского свадебного обряда является исполнение своеобразных песен, известных под названием «ладканья» или «ладканки»<sup>4</sup>. Ими начинается свадебный обряд (когда

<sup>1</sup> Ввиду того, что в основу метода положен географический аспект исследования, последовательность анализа напоминает движение по спирали и заключается в установлении типов: а) на территории одной исторической области, б) в соседних областях, в) на всей этнической территории и т. д.

<sup>2</sup> Миграция необрядовых песен (лирических, эпических и лиро-эпических) свидетельствует не только о взаимных связях между народами, но и об эстетическом вкусе народа, а тип ассимиляции — о специфических закономерностях национального музыкального мышления.

<sup>3</sup> В основу настоящей работы положена статья автора «Спроба генези одної лемківської весільної пісні», опубликованная в сборнике «Науковий збірник Музею української культури у Свиднику» т. 3, Пряшів, 1967, стр. 261—275.

<sup>4</sup> Этимологически слово происходит от старославянского «ладънь» — ровный, красивый; старорусское и староукраинское «лада» — муж, жена. «Взлел'й, господине, мою ладу къ мнѣ...» — говорит Ярославна в «Слове о полку Игореве».

Сам термин «ладканья» не распространен на всей этнической территории Украины и даже в тех районах, где существуют свадебные песни типа ладканок.

свахи, реже — подружки невесты, вьют венки), а потом они исполняются на протяжении всей свадебной игры. Между ладканками иногда поют и другие свадебные (обрядовые и лирические) песни. Таким образом, если рассматривать свадебный обряд только под углом зрения его музыкального оформления, то он приближается к принципу рондо: ладканки становятся главной темой-рефреном, а все остальные песни — эпизодами.

В каждом населенном пункте существует обычно один напев ладканья; очень редко встречаются два напева, которые попеременно исполняются во время свадебного обряда. В целом напев — речитативно-импровизационного склада со свободным ритмом. В конце фраз наступает ритмическая аугментация (расширение), а удлиненные ритмические единицы становятся опорными точками мелодической линии. Исполняются ладканки свахами в унисон, в медленном темпе; общий характер напева грустный, меланхолический<sup>1</sup>.

Содержание ладканок зависит от хода свадебной игры; в них отражается все то, что происходит в данное время в доме молодых. Свахи поют не только от имени главных действующих лиц свадебной игры (все, кроме «старосты», молчат), но и «комментируют» происходящее. В этом заключается основная функция ладканья, без которого не может быть украинской традиционной народной свадьбы<sup>2</sup>.

Чтобы дать представление о том, как звучит западноукраинское свадебное ладканье, насколько близки своим общим характером мелодические варианты в отдаленных друг от друга местностях и в какой мере они отличаются от того типа свадебных песен, который является предметом нашего исследования, — ниже цитируются три варианта, записанные в селах Дубринич, Антоновка (Закарпатской области) и Крайняя Порубка (Восточной Словакии)<sup>3</sup>. Эти населенные пункты находятся на территории распространения исследуемой свадебной песни<sup>4</sup> (см. нотн. прим. 6 на стр. 53).

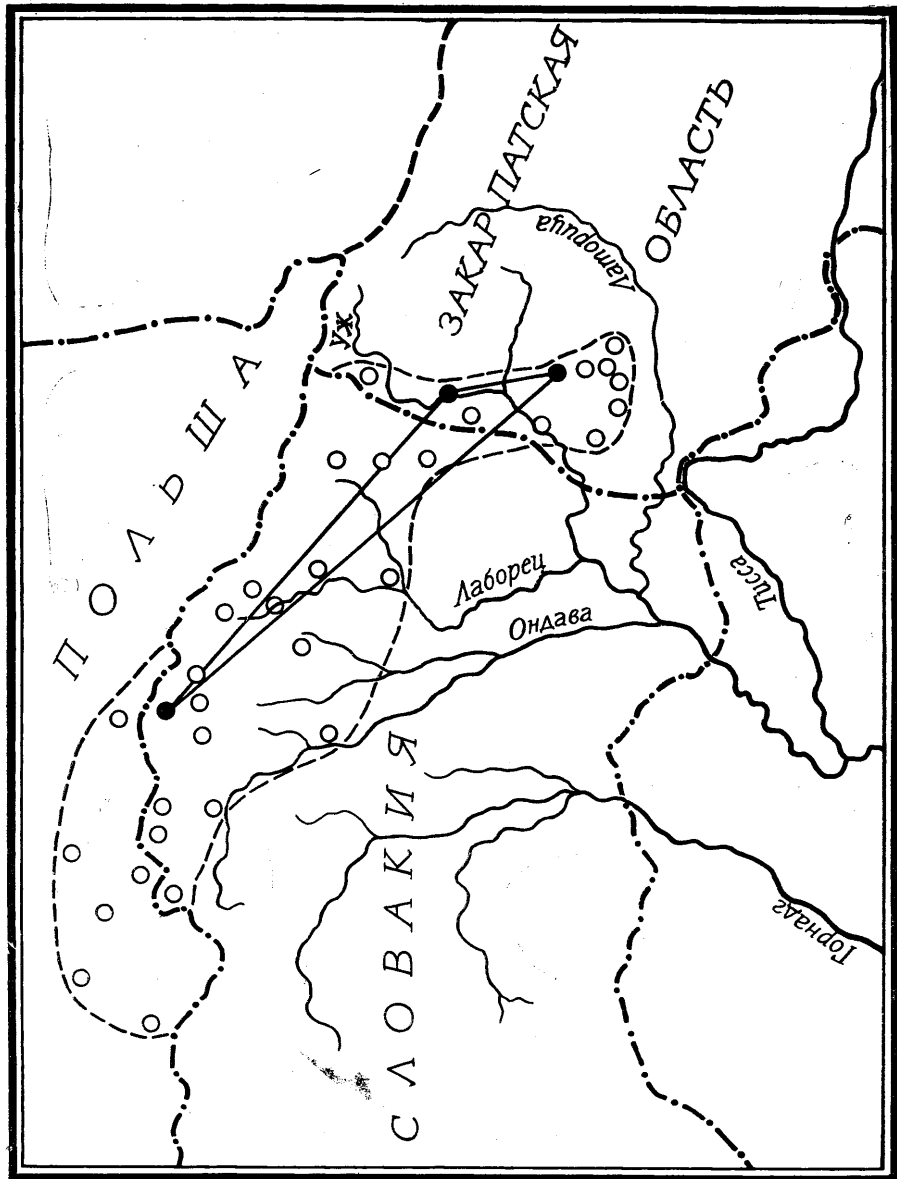
Как отмечалось выше, кроме ладканок на свадьбе исполняются иногда и другие обрядовые песни, приуроченные обычно к отдельным действиям свадебной игры. Они отличаются от бытующего в данной местности ладканья как своей структурой, так и мелодией. Поэтому,

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Ф Колесса. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. «Науковий збірник т-ва «Просвіта» в Ужгороді», т. 10. Ужгород, 1934, стр. 121—149; Українська усна словесність. Львів, 1938, стр. 66—74; В. Гошовский. Украинские песни Закарпатья. М., 1968, стр. 19—23, песни № 6, 7, 8, 9, 30, 64, 65, 141, 198 и 224.

<sup>2</sup> Отказ от ладканья полностью разрушает свадебный обряд, и народная свадьба превращается в обычный семейный праздник с пением свадебных и застольных песен, а отдельные эпизоды обряда теряют свой первоначальный смысл и становятся играми для развлечения гостей.

<sup>3</sup> а) Гошовский [24], 141; б) неопубликованная запись автора; в) Костюк [51], 38б.

<sup>4</sup> В песне из села Дубринич пропущен запев «Лежали бервін», которым начинаются некоторые типы свадебного ладканья. См.: В. Гошовский, ук. раб., стр. 20—21.



6а  $\text{♩} = 89-72$  [24], 43

І зий-ди, бо-же, з не-ба, і зий-ди, бо-же, з не-ба,  
 6  $\text{♩} = 80$   
 Ой пой-ти, бо-же, з не-ба, ой пой-ти, бо-же, з не-ба,  
 в *Larghetto* [51], 38 б

Уж щас-ли-ва го-ди-на, уж щас-ли-ва го-ди-на,

с. Антоновка

бо-тя гуй те-пер тре-ба  
 бо-у нас ти-пир го-разд, бо-у нас ти-пир го-разд.  
 уж ся схо-дит ро-ди-на.

когда мне впервые в 1959 году пришлось записать в селе Корытняны вблизи Ужгорода свадебную песню, которую поют свахи невесте-сироте в тот момент обряда, когда невеста обычно прощается с родителями, я не придал этому напеву значения. Мелодия песни врезалась в мою память только потому, что она показалась мне чрезвычайно грустной. Это впечатление было вызвано не только назначением песни (для сироты), но и ее содержанием.

7  $\text{♩} = 42$  [24], 172

Хо-дить на-ша Ма-рі-ша по хі-жі пла-чу-чи,  
 по хі-жі пла-чу-чи, мам-ку гле-да-ю-чи.

В декабре того же года я записал вариант указанной песни в селе Антоновка Ужгородского района. Женщины, исполнявшие свадебное ладканье (см. нотн. прим. № 6б), по ходу действия свадебной игры указывали на то, что, когда невеста в сопровождении свадебного поезда направляется к дому жениха, свахи поют иначе; следовал вариант известной мне корытнянской песни:

8

Ой він - ку муй, він - ку, зе - ле - ний бер він - ку.  
 ву - вий - ся ми, ву - вий, вщас - ли - ву го .. дин - ку

[2] 171

На мой вопрос, исполняется ли эта песня только во время движения свадебного поезда к дому жениха, ответили, что в некоторых семьях принято петь на данную мелодию обычные ладкани или попеременно поют и ладкают<sup>1</sup>. Это, на первый взгляд, несущественное замечание оказалось впоследствии решающим для установления происхождения свадебной песни. Интерес же к ней самой возник у меня лишь в следующем году, и при совершенно неожиданных обстоятельствах.

Собирая материал для своей статьи «Чешские и словацкие песни в украинском фольклоре Закарпатья»<sup>2</sup>, я изучал сборники западно-славянских народных песен. В первом же сборнике Сушила ([91], стр. 441) я обнаружил среди моравских свадебных песен мелодический вариант цитированных выше примеров:

9

Ты Kar - lov - ské zvo - ну о - ну пěk - ně zvo - ňа,  
 už to - bě, dě - več - ko, tvůj vi - ne - ček zro - ňа.

[91], с. 441

Отнести ее к числу заимствованных или миграционных песен не было никаких оснований, так как перед нами обрядовые песни, приуроченные к определенным моментам свадебного ритуала и исполняемые свахами в силу многовековой традиции. Сравнение этих напевов показало не только общность структуры, формы, ритма и мелодии, но и полное мелодическое тождество третьей фразы вариантов. Поразительным было и то, что записи были произведены в различное время (приблизительно через 150 лет после первой записи Сушила) в столь отдаленных друг от друга населенных пунктах и в фольклоре разных народов. Именно это обстоятельство побудило заняться изучением мелодических вариантов данного типа свадебной песни.

Исследование шло одновременно в двух направлениях: первое — сбориание вариантов на территории фольклорной базы и установление их ареалов распространения, второе — поиски мелодических вариантов во всех доступных нам сборниках песен. В результате проделанной

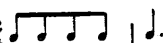

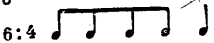

<sup>1</sup> В селе Антоновка вместо «ладкати» говорят «приладковати».

<sup>2</sup> Опубликована в журнале «Ceský lid», 1961, 5, str. 203—211; 1962, 2, str. 74—76.

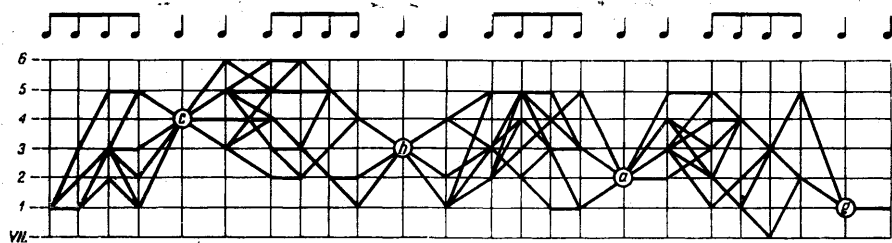
работы нам удалось собрать до настоящего времени 78 вариантов, в том числе — 49 украинских, 7 словацких, 7 чешских (моравских), 10 хорватских и 5 венгерских.

Следующая задача — выявить характерные особенности мелодического типа свадебной песни, выделив при этом группы постоянных и переменных составных элементов<sup>1</sup>.

Постоянными элементами являются: 12-сложная структура стиха с цезурой посередине (6+6), мелодическая форма АВ, ритмическая форма фраз аа/аа с группировкой ритмических единиц

$4+2$   $\frac{2}{4}$   |  , ритмическая модель  $6$   $6:4$   |  |

ионийский звукоряд, начало и окончание мелодии на 1 ступени звукоряда. Мелодические устои большинства вариантов образуют нисходящий ионийский тетрахорд *c'-h-a-g*, который является своеобразной интонационной основой (костяком) развития мелодического движения как украинских, так и словацких, хорватских и венгерских разновидностей свадебной песни. Только в моравских вариантах эта черта не проявляется последовательно во всех фразах. Организующая роль интонационного костяка и его связь с мелодической линией напева показана на следующей мелограмме<sup>2</sup>:



Теперь рассмотрим национальные разновидности свадебной песни и ее диалектные особенности.

<sup>1</sup> Постоянные элементы (типологические инварианты) относятся к основной характеристике мелодического типа, переменные указывают, с одной стороны, на особенности музыкальных диалектов, с другой — на индивидуальные отклонения от установившихся норм, вызванные субъективной трактовкой песни исполнителем.

<sup>2</sup> На мелограмме зафиксировано 40 вариантов напева (украинских, словацких, хорватских и венгерских), что образует 51,28% всего числа известных нам записей. Проявление этой закономерности в последних двух фразах обнаружено в 67 вариантах, что равно 85,93%. В оставшихся 11 вариантах этой закономерности не обнаружено.

Объяснение мелограммы. Горизонтальные линии — ступени звукоряда, вертикальные — ритмические единицы. Сверху — ритмическая модель фраз, слева — ступени звукоряда. Кривые указывают движение мелодической линии.



# А. УКРАИНСКИЕ ВАРИАНТЫ

## 1) НА ТЕРРИТОРИИ ЗАКАРПАТЬЯ

Всего в Закарпатье записано одиннадцать вариантов в десяти населенных пунктах, расположенных в долине реки Уж и в окрестностях Ужгорода (см. карту на стр. 52)<sup>1</sup>. Область распространения свадебной песни была тщательно расследована автором с целью определения ее восточных границ. Во время поисков вариантов были установлены два существенных факта. Во-первых, не во всех населенных пунктах, входящих в область распространения свадебной песни, удалось зафиксировать ее наличие. Объяснить это свадебным песням можно только в тех селах, которые уже длительное время находятся под влиянием городской культуры. Напротив, в некоторых селах вблизи Ужгорода (например, Ореховице, Великие Лазы), где данный напев не бытует, опрашиваемые женщины немедленно указывали на соседние села и сообщали, что именно там эту песню они слышали. Во-вторых, южный и восточный рубежи распространения свадебной песни совпадают с этнической границей между украинцами и венграми, живущими в Закарпатье. Даже в тех венгерских селах, которые находятся в ближайшем соседстве с украинскими (например, Часловцы или Холмец Ужгородского района), исследуемая свадебная песня неизвестна. Эти факты убеждают в том, что напев не был заимствован, но распространен в связи с расселением народа, создавшего эту песню.

К числу наиболее распространенных диалектных разновидностей свадебной песни относится тип А-1, форма которого состоит из четырех изоритмических фраз с симметрическим распределением ритмических единиц — 4+2 — в двудольном метре. Этот тип представлен сорока восемью вариантами, что составляет 61,6% всех записей. Однако в Закарпатье только четыре варианта из одиннадцати относятся к типу А-1<sup>2</sup>.

10 Moderato [31], 20 6

Сту - пай, ко - ню, сту - пай, э ка - мі - ня на ска - лу.

а . чей би сьме най - шли Га - ли . ну лас - ка - ву.

<sup>1</sup> Это села: Невижкое, Нересница, Русские Комаровцы, Кальник (?), Антоновка, Корытняны, Волковое, Новоселица и Ст. Стужица. См.: Колесса [44], 12 а, б; З К М [31], 20 а, б, 23; Гошовский [24], 171, 172, 173; рукописный сборник автора, нотные примеры № 12, 13, опубликованные в настоящей работе. Сомнение вызывает запись П. Милославского из с. Кальник (З К М, 23), которая нотирована в миноре. Во время экспедиции в это село в 1966 году ни минорный, ни мажорный вариант этого напева не удалось обнаружить. По-видимому, в сборнике ошибочно указано место записи.

<sup>2</sup> Упоминаемая нами выше запись П. Милославского из с. Кальник (см. примечание первое), если ее записать в мажоре, будет полностью совпадать с нашим вариантом из с. Русские Комаровцы (см. пример № 12).

Более типичным для Закарпаття является тип А-2, который отличается от предыдущего изменением ритмического рисунка во всех или по крайней мере в одной фразе, структура которого 3+1+2 вместо 4+2. Такое изменение структуры вызвано, по-видимому, расширением четвертой ритмической единицы, что впоследствии привело к характерной для песен типа А-2 триольной пульсации<sup>1</sup>:



11 Andantino

[44], 12 6

Ко - ли на, ша Га - ня до ко - ча ст - да - ла,  
сво - їм пай - та шеч - кам пек - ні дя - ко ва - ла.

Таким образом, тип А-2 мы можем считать закарпатской диалектной разновидностью свадебной песни. Кажется, что это изменение ритмического рисунка произошло в Закарпатье в позднейшее время под влиянием венгерских и восточнославянских песен с пунктирным ритмом, искажившим первоначальную манеру исполнения свадебной песни. Это предположение основано на сравнении варианта П. Милославского (см. пример № 10) с нашим, записанным в том же селе Русские Комаровцы 30 лет спустя.

12 96 с. Русские Комаровцы  
Як ше роз - хо - дя - ли, ти дво - йо пла - ка - ли,  
до ед - ней хус - теч - ки (й)уч - ка у - ти - ра - ли.

Второй диалектной особенностью закарпатских вариантов можно считать появление 6-й ступени в начале второй фразы напева. Мелодический ход 5-6-5-4 или 6-6-5-4<sup>2</sup> содержится в девяти из одиннадцати вариантов. Для третьей фразы наиболее характерны ходы: 5-5-4-3 или 3-5-4-3 (7 вариантов), напротив, общими чертами для всех вариантов являются, во-первых, окончание периода предложением ходом 3-1 или 3-2-1, во-вторых, окончание периода мелодическим оборотом — поступенным движением от квинты к тонике (5-4-3-2-1 или 5-4-3-2-VII-1).

<sup>1</sup> См. примеры № 12 и 13.

<sup>2</sup> Ступени звукорядов обозначаются по системе Бартока: находящиеся выше тонического устоя — арабскими цифрами, ниже тоники — римскими.

Если учесть все эти диалектные особенности и характерные закономерности закарпатских вариантов, становится очевидным, что наиболее отдаленный мелодический вариант напева, записанный автором в селе Стужица, является дальнейшей эволюцией общего песенного типа<sup>1</sup>.

13  $\text{♩} = 92$  с. Стужица

Ой він ку муй, він ку, зе-ле-ний бер-він ку.  
ву-вий-ся ми, ву-вий, вщас-ли-ву-го дин-ку

## 2) СВАДЕБНАЯ ПЕСНЯ У УКРАИНЦЕВ ВОСТОЧНОЙ СЛОВАКИИ

Среди свадебных обрядовых песен, записанных на территории украинцев Восточной Словакии и известных нам из опубликованных сборников, более одной четверти (то есть 26,8%) составляют варианты исследуемого нами типа<sup>2</sup>. Этот количественный показатель свидетельствует о большой популярности и распространенности песни. Картографирование показало, что ареалы ее распространения совпадают с этнической территорией, заселенной этнографической группой украинских лемков. Эта территория охватывает как северо-восточную часть Словакии, так и прилегающую к ней с севера юго-восточную часть Польши (см. карту на стр. 52).

Рассмотренный нами выше тип А-1 представлен здесь десятью вариантами, из числа которых четыре имеют амбитусу<sup>3</sup> кварты, а шесть — квинты. В отличие от закарпатских вариантов лемковские никогда не достигают амбитусы сексты, в чем можно усматривать одну из диалектных черт напевов. Первую разновидность мы будем обозначать А-1<sup>4</sup>, вторую — А-1<sup>5</sup>.

14 *Andante* [51], 40 г

Го-рять свіч-ка-го-рять, Га-ню сер-це бо-лить,  
свіч-ка до-го-рі-ла, Га-ня до-дів-чи-ла.

<sup>1</sup> Отсутствие первого мелодического устоя *до* во втором такте компенсируется его появлением на относительно сильной доле в первом и третьем тактах (в опубликованной ранее статье — см. сноску на стр. 50 — ошибочно указано место записи село Новоселица).

<sup>2</sup> Села: Межилаборцы, Тополя, Вишава, Бехеров, Гуменский Рокитов, Нижний Орлик, Шмиговец, Кальна Ростока, Цигелка, Ниж. Чабины, Кобыльницы, Крайняя Порубка, Мироля, Варадка, Андреева, Крайнее Черное. См.: Колесса [44], 91; Костюк [51], 40, 40а — н, Цимбора [103], 265, 275, 277, 282. Всего — 22 варианта.

<sup>3</sup> Амбитуса — диапазон звукоряда от главного устоя (тоники).

По-пла-чеш ти, Марь - ко, пер-ший по - не - ді лок,  
як на тя по - ло - жать твуй зе - ле - ний ві - нок.

С точки зрения особенностей мелодии варианты с амбигузом квинты (А-1<sup>5</sup>) весьма разнообразны и обладают общими чертами со всеми вариантами данного типа. Однако квартовые напевы (тип А-1<sup>4</sup>) чрезвычайно устойчивы: вторая и третья фразы совершенно тождественны, а крайние выявляют незначительные отклонения от нормы. Имеющиеся в нашем распоряжении четыре варианта записаны в разных селах (Вирава, Ниж. Чабины, Русская Поруба и Кобыльницы), расположенных в высокогорной местности и в долинах разных рек. Расстояние между крайними селами составляет по воздушной линии 40 км. Такая статичность напева вызвана, по-видимому, не только спецификой музыкального мышления, но и ограниченностью звукоряда (тетракорд). Чем шире звукоряд, тем больше возможностей для варьирования мелодии и творческой импровизации певца в рамках постоянных элементов напева, характеризующих данный песенный тип.

Другой диалектной особенностью лемковских вариантов в Восточной Словакии является наличие новой разновидности песенного типа, не известной за пределами данной территории. Этот тип мы обозначим как Б-1. Он отличается от предыдущих тем, что в первой фразе наступает изменение ритма, вызванное ритмическим сужением в конце. Та-

ким образом, вместо  $\frac{2}{4}$   получается  $\frac{3}{4}$  

Остальные фразы не выявляют никаких отклонений от установленных норм.

16 *Larghetto*

Што то - бі. Ми - хай - ле, што то - бі ся ста - ло,  
же тво - е па - роб - ство так ті нав - но ва - ло?

С мелодической стороны тип Б-1 имеет еще ту особенность, что в последней фразе отсутствует ход от квинты к тонике лада, как это встречается в песнях типа А-1, А-2 и А-1<sup>5</sup>, и заменен ходом от кварты

к тонике или от терции через кварту к тонике, либо ходами: 2-2-1-VII-1 или 2-2-3-VII-1. Данный тип представлен семью вариантами.

Иногда в первой фразе встречается устой на 2 вместо 4 ступени, который потом появляется в начале второй фразы.

17 *Larghetto* [51], 40 л

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Два стана. Первый стан: мелодия в G-мажоре, 2/4 такт. Второй стан: мелодия в G-мажоре, 2/4 такт. Под нотами даны русские слова: Че - кай ти, Га - ніч - ко, бу - деш ти пла - ка - ти, як тя бу - де све - кра з хи - жи ви - га - ня - ) ти.

Исключение составляет только один пример из села Андреева (Костюк [5], 40), где 4 ступень не выполняет роли мелодического устоя и появляется на слабой доле в конце фразы. Четыре варианта этого типа мы обозначили как Б-2.

Следующий тип — В-2, поскольку он представлен только одной песней в записи Ф. Колессы из села Цигелка ([44], 91), будет рассмотрен в следующем разделе.

Все указанные нами выше явления можно считать типичными для исследуемой свадебной песни и рассматривать как нормы, характеризующие отдельные типы. Отклонения от этих норм наблюдаются главным образом в индивидуальных вариантах одного и того же напева<sup>1</sup>. Однако определенные закономерности народного музыкального мышления можно обнаружить и в перечисленных в примечании индивидуальных вариантах. Так, например, нарушение последовательности мелодических устоев в первой и второй фразах или изменения мелодической линии в последней делают более статичной третью фразу. Следовательно, мелодическая общность всех вариантов заметна по крайней мере в одной фразе.

Подавляющее большинство всех украинских вариантов свадебной песни имеет четкую мелодическую и ритмическую структуру, столь характерную для лирических песен. Но в некоторых вариантах<sup>2</sup> мы находим элементы речитативной импровизации, распева отдельных слогов и манеру исполнения *rubato* — черты, присущие именно свадебному ладканью. Установление этого факта имеет для нас также существенное значение.

<sup>1</sup> Колесса [44], 91; Костюк [51], 40в, ж, и; 40к, и, і; 40м, л; Цимбора [103], 265, 282; Тымко [93], 101, 102, 104; Колесса [42], 57б, г. Если бы все указанные песни исполнялись коллективно, то, быть может, таких отклонений от установленных норм не было. Не исключено также, что в указанных записях были допущены неточности в нотации или опечатки, например в песне [93], 101.

<sup>2</sup> Например, Костюк [51], 40а, д, ж; Цимбора [103], 275, 277. (Расположение гактовых черт в № 275 считаю спорным.)

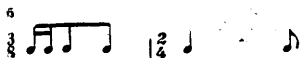
### 3) ОСОБЕННОСТИ ПЕСНИ НА ТЕРРИТОРИИ БЫВШЕЙ ГАЛИЦКОЙ ЛЕМКОВЩИНЫ<sup>1</sup>

Семь вариантов свадебной песни, записанных на территории бывшей галицкой Лемковщины, принадлежат к третьему типу В<sup>2</sup>. Он имеет две разновидности: тип В-1 в трехдольном метре с ритмической формой фраз



и тип В-2 в переменном

двух-, трехдольном метре с ритмической формой



18 а 100

с. Ольховцы (Кросно)

В вариантах наблюдается большое сходство мелодического движения во второй, третьей и четвертой фразах. В первой фразе можно выделить две диалектные особенности: начало на 1 и мелодический устой на 4 ступени лада или начало на 5 и мелодический устой на той же ступени.

18 в

[42], 57 б

18 г

[42], 57 в

<sup>1</sup> Украинская этнографическая область, расположенная в юго-восточной части Польши между реками Сан и Попрад. После второй мировой войны значительная часть лемков переселилась в СССР.

<sup>2</sup> См.: Колесса [42], 58 а, б, в, г; Роздольский—Людкевич [77], 1422; записи автора. Песни записаны в селах Ольховцы, Высова, Маластов, Брунари Вижние, Андреевка и Богуша.

Среди лемков Восточной Словакии известна лишь одна песня типа В-2, записанная Ф. Колессой в селе Цигелка (вблизи польской границы). Пример представляет интерес тем, что в нем объединены обе диалектные разновидности типа: первый куплет начинается с 1, а второй — с 5 ступени лада. Кроме того, в этой песне впервые встречаемся с распространительным стихом:

«Ей ідеме, ідеме горі долинами» 7+6 вместо  
 «Ідеме, ідеме горі долинами»\* 6+6.

19 **Moderato** [41], 91

Ей і де ме, і де ме го рі до ли на ми,  
 і де ме гля да ти, що сме вче ра да ли.

Ритмическую переменность типа В-2 можно рассматривать как пример эволюции песен типа А-1 под влиянием польских народных песен с оберекко-мазурочным ритмом. Эту ритмику имеют и польские свадебные песни с 12-сложной структурой стиха<sup>1</sup>. И хотя в сборниках О. Кольберга содержатся свадебные песни с той же структурой в двудольном метре (мелодическая форма АВ или АА<sub>v</sub>) и в мажорном пента-гексахорде, они коренным образом отличаются своей мелодикой от исследуемых нами вариантов и представляют явление симбиозное<sup>2</sup>.

#### 4) СВАДЕБНАЯ ПЕСНЯ В УКРАИНСКИХ ПОСЕЛЕНИЯХ НА ТЕРРИТОРИИ ЮГОСЛАВИИ

Начиная со второй половины XVIII века и вплоть до начала XX происходило переселение украинской этнографической группы лемков в Бачко-Сримскую область, расположенную в северной части Югославии между реками Дунаем и Тиссой<sup>3</sup>. На протяжении двухсот лет народ хранил свои древние обычаи, родной язык и песни, среди которых продолжает бытовать и интересующая нас свадебная песня. Она известна в четырех вариантах, записанных в селах Коцуры и Срим<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> См.: Кольберг [46], III, 25, 58, 66, 67, 73, 74, 77, 82, 84, 96, 101, 105; VI, 29, 30, 95; XX, 83, 91, 154.

<sup>2</sup> Там же, III, 79; XI, 57. Эта структура и форма встречается также в польских балладах, например Кольберг [46], I, стр. 27—70.

<sup>3</sup> В настоящее время в 17 населенных пунктах ФНРЮ живет около 30 000 украинцев (Тымко [93], III, стр. XXIX).

<sup>4</sup> Тымко [93], 3, 101, 102, 104.

Сримский вариант (№ 3) и два варианта из Коцуры (№ 102, 104) относятся к типу А-1, а четвертый вариант из Коцуры (№ 101) — к типу В-1<sup>1</sup>.

20 *Andantino* 1931 3

Ма - мо мо я, ма - мо, я ше на це во лам.  
чи я не ви - рос - ла, ке - ди же ше о дам?

Недостаточное количество записей не дает нам возможности установить, в какой мере распространен данный тип свадебной песни среди украинцев Югославии и почему три варианта, записанные от одной певицы, существенно отличаются друг от друга. Как свидетельствует местный фольклорист проф. О. Тымко, песня встречается довольно редко<sup>2</sup>.

### 5) СЕВЕРО-ЗАПАДНАЯ ЭТНИЧЕСКАЯ ТЕРРИТОРИЯ

Среди украинских песен Холмщины, записанных Л. Сенчиком в селах Терebin и Тенятин, есть два варианта свадебной песни типа А-1<sup>3</sup>. Первый из них, хотя мелодически значительно ближе к известным нам вариантам Лемковщины и Закарпатья, отличается от последних главным образом строением строфы и наличием припева (рефрен + повторение второй слоговой группы).

«Дощик накрапає, зорі завиває.  
Наш милий боже, зорі завиває».

Форму и структуру строфы можно выразить схематически так:

а б/ р б  
(6+6) (5+6)

Такое строение строфы встречается как в украинских и белорусских колядках типа А-2 (например,  $\begin{matrix} а & б & р & б \\ 5+5 & 4+5 \end{matrix}$ ), так и в русских календарных и свадебных обрядовых песнях<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> В шестом такте должно было быть, вероятно, *a-d*, как в остальных трех вариантах, а не *d-d*.

<sup>2</sup> Письмо от 2 февраля 1966 г. Песня исполнялась во время прощания невесты с родителями или по дороге к дому молодого.

<sup>3</sup> Сенчик [71], 3, с. 64 и 21, с. 69. Холмщина — историческая область Украины, входящая теперь в состав ПНР.

<sup>4</sup> См. примеры на стр. 90, 103 и 112.



21 *Andante*

[71], 21, с. 69

До - щик на - кра - па - є, зо - рі за - ви - ва - є,  
наш ми - лий бо - же, зо - рі за - ви - ва - є

Мелодия второй холмской песни представляет собой качественно новый вариант, характерными чертами которого являются: начало на 4 ступени лада, наличие субкварты, окончание первой и третьей фразы на тонике.

22 *Adagio*

[71], 3 с. 64

Ма - мо мо - я, ма - мо, ма - мо мо - я рід - на,  
не дай мі в Ла - гов - ці, бо я бу - ду бід - на

Однако, с другой стороны, холмский вариант некоторыми своими мелодическими особенностями приближается к единственному известному нам во львнском варианту<sup>1</sup>. В обоих напевах начало на 4 ступени, которая впоследствии играет доминирующую роль, и окончание первой и третьей фраз на тонике. Необычен в волынском напеве скачок на уменьшенную квинту в кадансе.

## 23

[50 а], 35

Ка - ли но - вий мос - те, гни - ся, не вло - ми - ся.  
Хоч же я у - гну - ся, так і не вло - млю - ся.

На всей остальной этнической территории Украины данный тип свадебной песни не был нами обнаружен. Во Львовской области в селе Ременев Роздольским была записана лирическая песня, напев которой

24 *Allegretto*

[77], 244

По під ліс - тем - ньє - кий йде до - щик дріб - ньє - кий.  
до - ро - га тем - ньє - ка йде ми - ла - п'я - ньє - ка

<sup>1</sup> Кольберг [50а], 35, Ковельский район.

представляется нам как вариант свадебной песни типа А-1<sup>1</sup>. Не исключено, однако, что этот напев был заимствован из свадебной песни.

Амбигус напева достигает октавы, поэтому значительно изменяется характер мелодии, хотя в ней ясно ощутима тетракордная ладовая основа, которая проявляется как в мелодическом рисунке первой и последней фразы, так и в мелодических устоях (*до—си—ля—соль*). Варианты свадебной песни в диапазоне октавы на Украине не зафиксированы.

## Б. СЛОВАЦКИЕ И ЧЕШСКИЕ ВАРИАНТЫ СВАДЕБНОЙ ПЕСНИ

### 1) НА ТЕРРИТОРИИ СЛОВАКИИ

Семь словацких вариантов относятся к типам А-1 и Б-1<sup>2</sup> и представлены двумя разновидностями, в зависимости от характера исполнения: первая — имеет четкий ритм, как в лирических песнях (наиболее распространенная разновидность свадебной песни), вторая — исполняется в ритме *tubato* и совпадает с типом свадебного ладканья.

Обе разновидности типа А-1 — варианты залужицкой (№ 714) и тибавский (запись К. Плицки) — имеют не только тождественную мелодическую структуру, но и почти полностью совпадают с некоторыми напевами украинских вариантов (см. примеры № 10, 18 а, 21 и др.).

25 а  $\text{♩} = 184$  [82]. III, 714

D'a.l'ej, Mar.čo, d'a . l'ej, d'a.l'ej gu kos - ce - loj,  
 Ku-ri še dra - žeč - ka, ku-ri še bar - ve - ňec,  
 bu . dzeš še pri - sa - hac na mar - mor ka - me - ňoj.  
 kli . kaj, Ha - nuš, kli - kaj pod že - l'e - ni ve - ňec.

Напротив, второй залужицкой вариант (№ 718), записанный в том же 1953 году, но от иного исполнителя<sup>3</sup>, существенно отличается от

<sup>1</sup> Роздольский — Людкевич [77], № 244.

<sup>2</sup> СЛ П [82], III, 521, 714, 718; Сл. Сп. [83], I, 537, II, 177 (последняя относится к лирическому); остальные две — записи К. Плицки, изданные на грампластинках фирмой «Pathé Frères». Расшифровки автора. Песни были записаны в селах: Баеров, Вел. Залужиче, Удавске, Тибава, Поздишовце и Дячов (Дачолом).

<sup>3</sup> Песню № 714 исполнял мужчина, 39-летний техник, № 718 — домохозяйка 31 года.

первого (№ 714, см. предыдущий пример). Мелодическая общность обоих вариантов заметна лишь в последней фразе.

26  $\text{♩} = 112$  [82], III, 718

Pri - šli do nas, pri - šli sva - to - ve po ven - ce,  
a - l'e im ñe da - me. bo su ñe mla dzen - ce

К общему мелодическому архетипу относится и вариант села Удавке (запись К. Плишки), принадлежащий ко второй разновидности типа Б-1, однако баеровский вариант (№ 521) — первая разновидность того же типа — выявляет только во втором предложении черты мелодической общности (мелодический устой на 2 ступени в третьей фразе и ход от квинты к тонике — в четвертой).

27 a  $\text{♩} = 208$  [82], III, 521

Ket še bie - la Haň - ča na pri - ša - hu bra - la,  
Kli - kaj, Haň - čo, kli - kaj, na/svo - jo ko - l'e - na,  
ta ki tam na - riek bol, jak bi u - mie - ra - la.  
pl - taj ot - pus - če - nie od ot - ca, ma - ce - re.

Как видно из приведенных примеров, все словацкие варианты свадебной песни ничем существенным не отличаются от украинских. Черты национального музыкального мышления сказываются только в первом предложении баеровского варианта (см. предыдущий пример).

## 2) НА ТЕРРИТОРИИ МОРАВИИ

В отличие от словацких вариантов моравские в значительно большей мере отклоняются от установленных норм мелодического архетипа. Но даже наиболее далекие варианты всегда содержат ряд черт общности, которые проявляются не только в структуре, ритмической форме и ладовой основе, но и в некоторых мелодических оборотах.

В нашем распоряжении имеется семь моравских вариантов типа А-1, записанных исключительно в восточной части Моравии вдоль сло-

вацкой этнической границы и преимущественно в этнографической области Валахско<sup>1</sup>. Шесть напевов имеют характер лирических песен с четким ритмом и только один — из села Прушанки — можно отнести к типу ладканья. Этот вариант, имеющий больше всего общих черт с известным нам архетипом, исполняется на свадьбе, когда невеста прощается со своими подружками и родителями.

25 [6], 812

Ka - ma - rád - ko mo - ja už sa bu - du vdá - vat,  
ej, už t'a ja ne - bu - du na trá - vu vo - lá - vat.

Типичные для исследуемой свадебной песни мелодические устои *до—си—ля—соль* в приведенном примере появляются как правило на слабой доле (исключение — вторая фраза), что компенсируется ритмическим расширением (фермой). В этой особенности можно усматривать одно из проявлений национальных черт музыкального мышления, а именно стремление к гармоническому задержанию в кадансах, что так характерно для многих моравских песен (см. примеры № 30, 134). К числу других национальных особенностей относятся: изменение интонационного костяка и отсутствие в нем 3 ступени (*ре—до—ля—соль* вместо *до—си—ля—соль*), что последовательно проявляется во всех остальных шести вариантах (см. примеры № 9, 29, и 30); далее, расширение звукоряда до октавы<sup>2</sup> (пример № 30 и второй карловицкий вариант) и наличие хроматизмов.

29 [6], 875

Ty Pav - lov sky zvo - ny, o - ny pě - kně zvo - ní  
1. 2.  
už to - bě, dce - ruš - ko, ví - nek z bla - vy zho - dí zho - dí

<sup>1</sup> Сушил [91], с. 441, 766; Бартош — Яначек [61], 812, 827, 875, 883 d; Бартош [6 a], 375; Феттерл [95], II, 118. Песни записаны в селах: Карловице, Спытин, Хутиско, Павловице, Прушанки, Лидечко, Зешова и Всетин (в сборнике Полашек — Кубеша, II, 42). Примеры, набранные курсивом, были мне любезно предоставлены проф. К. Феттерлом.

<sup>2</sup> Расширение звукоряда в украинском варианте из с. Ременев (пример № 24) и в моравском (пример № 29) повлекло за собой опевание верхней квинты *d''* — *g''* во второй фразе напева. Вполне естественно, что при этом может возникнуть и некоторое сходство в строении мелодии, из чего, однако, не следует делать какие-либо выводы относительно общности этих вариантов.

Ty Hu - tin - ský zvo - ny, o - ny pěk - ně zvo - ňá,  
 již to - bě, dě - več ko, ví - nek z bla - vy ro - ňá.

При сравнении словацких вариантов с моравскими можно в последних обнаружить больше специфически национальных черт, чем в словацких, которые, как уже отмечалось выше, ничем существенным не отличаются от украинских. Поэтому словацкие песни представляются нам как ассимилированные украинские варианты. На реальность нашего предположения указывает как национальный состав большинства населенных пунктов, в которых были записаны варианты свадебной песни (значительную часть жителей составляют украинцы), так и принадлежность определенной части словацкого населения этих сел к греко-католическому (униатскому) вероисповеданию<sup>1</sup>.

## В. СВАДЕБНАЯ ПЕСНЯ В ЮГОСЛАВСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Поиски вариантов исследуемой свадебной песни в фольклоре южных славян долго не давали никаких результатов. Не удалось их до сих пор обнаружить ни в болгарском, ни в сербском фольклоре, однако среди песен, записанных на территории Словении и Хорватии, найдено десять вариантов<sup>2</sup>. Наиболее близкие в мелодическом отношении варианты относятся не к свадебным обрядовым песням, но к лирическим.

31 a  $\text{♩}$  69 [55], I, 195 a

La - ko te - bi, du - ša, u kre - ve - tu spa - ti,  
 al je me - ni tež - ko pod pen - dže - rom sta - ti

31 b  $\text{♩}$  92 [55], II, 582

Vti - ca mo - ja, vti - ca, be - la go - lu - bi - ca,  
 vti - ca mo - ja, vti - ca, be - la go - lu - bi - ca

<sup>1</sup> См. статистические данные в книге: J. Húsek. Národopisná hranice mezi Slováky a Karpatorusy. Bratislava, 1925, str. 437, 444, 447, 452.

<sup>2</sup> Кухач [55], I, 56, 195 a, б, II, 582, 456, IV, 1256, 1262, 1275; Жганец, [30], I, 97, 150 ц. Песни записаны в селах: Вуковар, Дреновец, Копривница, Вараждин, Врия, Дуга-Реза, Ореховец и Ярек.

Можем ли мы в этих песнях усматривать эволюцию жанра? По-видимому, да. Аналогичное явление мы находим и в моравском фольклоре, где песня к танцу «точена» («Ne davaj ěa, tatko») бытует также как свадебная обрядовая песня, но в другой местности<sup>1</sup>. В качестве лирической песни (со свадебной тематикой) к танцу «каричка» существует близкий мелодический вариант и в украинском фольклоре словацких лемков (см. пример № 37).

Хорватские и словенские песни (свадебные и лирические) принадлежат к типу А-1 и В-1. Объем звукоряда — квинта или секста. Национальными особенностями напевов можно считать: 1) гармоническое задержание (2-1) в конце последней фразы, 2) повторение первого стиха во втором предложении периода, 3) наличие припева, 4) изменение ритмической формы последней фразы<sup>2</sup> и 5) окончание напева на 2 ступени лада.

32 a  $\text{♩} = 69$  [55], IV, 1262

Spre . vod me . ne . dra . ga . do dvo . ra mo . je . ga .  
spre . vod me . ne . dra . ga . do dvo . ra mo . je . ga .

32 b Agitato  $\text{♩} = 84$  [55], IV, 1262

Ka . te mo . ja mi . la , ve . se . la mi bi . la ,  
kot si on . da bi . la , kad si ven . ĉa vi . la .

## Г. ВЕНГЕРСКИЕ ВАРИАНТЫ СВАДЕБНОЙ ПЕСНИ

Мы располагаем еще пятью венгерскими вариантами, которые были опубликованы в третьем томе академического Свода венгерских народных песен, содержащем 930 свадебных напевов. Эти варианты относятся к речитативным разновидностям типов А-2 и Б-1 и были запи-

<sup>1</sup> Феттерл [95], II, прим. к песне № 118 на стр. 42.

<sup>2</sup> Ритмическая форма каданса



встречается и в

моравских вариантах (Бартош — Яначек [6], 883 с, d).

саны в трех соседних селах в северной части Венгрии между реками Бодрог и Горнад<sup>1</sup>.

Количественное соотношение (5:930) указывает на то, что варианты исследуемого типа не относятся к числу типичных и распространенных в венгерском фольклоре. Кроме того, поскольку речь идет о свадебных обрядовых песнях, которые, как показал наш анализ, являются достоянием славянского фольклора, мы вправе рассматривать эти варианты как реликты народной музыкальной культуры славян, ассимилированных в венгерской среде, то есть славянский субстрат<sup>2</sup>. Это, кстати, подтверждается даже простым сравнением венгерских вариантов с украинскими из Закарпатья и Восточной Словакии.

33a Poco parlando, rubato  $\text{♩} = 126$  [66], III/A, 113

Ud . va . rom, ud . va . rom, szép ke . rek ud . va . rom,  
nem sep . ri már öb . bé az én gyön . ge ka . rom.

33 б Parlando-rubato  $\text{♩} = 208$  [66], III/A, 108

A vő . rös fo . jö . ka föl . fu . tott a fá . ra,  
(j)ü . rös . sen ma . radt má . hut . ka . (j) i . né há . za

В примере № 33 а мы находим типичные для закарпатских напевов диалектные явления: ритмическая группировка триолями, начало второй фразы на 6, а третьей — на 5 ступени. Окончание второй фразы ходом 3-2-4 роднит венгерский вариант с лемковскими из Восточной Словакии.

Аналогичные черты общности и различий находим и в примере № 33 б. От украинских вариантов типа Б-1 венгерские отличаются главным образом манерой исполнения (пунктирный ритм и parlando rubato), кроме того, наличием 6 ступени во второй фразе и мелодическим ходом 2-1-VII-2-1 (или 5-4-3-5-1) в последней.

Венгерский вариант из села Фюзеррадвань характерен своеобразной ритмической формой первой фразы —



<sup>1</sup> МНТ [66], III/A, 108, 109, 111, 112, 113 из сел: Пустофолу, Фюзеррадвань и Микохазо.

<sup>2</sup> К сожалению, мы не располагаем статистическими данными о национальном составе и вероисповедании населения этих сел и необходимыми историческими сведениями.

С этой разновидностью типа Б мы в фольклоре славян не встречались.

34  $\text{♩} = 89$  [66], III/A, 111

A ve - res fo - lyó - ka fel - fu - tott a fá - ra,  
 ü - re - sen ma radt a Da - nyi - né nagy há - za

Способ исполнения всех пяти венгерских вариантов, приуроченных к шествию свадебного поезда из дома молодой, напоминает украинское ладканье.

### ВЫВОДЫ И ВОПРОСЫ ГЕНЕЗИСА

Исследуя мелодические варианты одной песни, записанные в одном населенном пункте или в его ближайшей окрестности, мы предполагаем существование их прототипа. Такое предположение не может вызвать принципиальных возражений, так как наличие варианта является доказательством не самобытного творчества, но нового воспроизведения того, что уже существовало в законченном виде. Констатация этого факта отнюдь не решает вопроса, каким был этот предполагаемый прототип. Ведь особенность фольклора заключается в том, что он находится в постоянном движении и изменении, следовательно, и некогда реально существовавший прототип бытующих вариантов должен был с течением времени измениться. Значит, так или иначе мы можем искусственно сконструировать какую-то первооснову всех имеющихся вариантов, которая будет соответствовать предполагаемому прототипу. Такая реконструкция рассматривается нами только как модель реально существующих вариантов песни.

Создание прототипа вариантов песни, записанных в одном населенном пункте, осуществляется путем фиксации количественно преобладающих элементов общности, иначе говоря, строительным материалом модели становятся те составные элементы напева, которые чаще всего встречаются во всех вариантах. При таком отборе часть элементов, естественно, остается неиспользованной. Но поскольку даже единичные явления возникают в результате определенных закономерностей музыкального мышления, они должны быть учтены как допустимые отклонения от установленных норм при составлении действующей модели.

Если существование прототипа песни, бытующей в одном селе, не может вызвать принципиальных возражений уже в силу того, что всякий вариант предполагает наличие какого-нибудь задания или прообраза, определенной исходной точки или модели, то на том же основании допустимо и предположение, что некогда существовал архетип известных нам национальных и диалектных разновидностей исследуемой свадебной песни. Однако вследствие ряда причин создание такой универсальной модели значительно сложнее и проблематичнее. Ведь мы



имеем дело с вариантами, распространенными на обширной территории, записанными в разное время и отражающими музыкальное мышление разных народов. Кроме того, некоторые из них бытуют в качестве лирических песен и поэтому их напев был уже приспособлен к новой функции песни. Учитывая это, мы должны представить себе архетип свадебной песни в более упрощенной (и обобщенной) форме, чем прототип песни, бытующей в одном селе. Следовательно, модель будет состоять из набора наиболее общих явлений, постоянных элементов (типологических инвариантов), их связей и структур.

Исходя из такого представления о модели свадебной песни, мы классифицировали типы вариантов по определенным отличительным признакам, которые рассматривались как диалектные или национальные разновидности архетипа. Таковыми были типы: А-1, А-2, Б-1, Б-2, В-1 и В-2. Кроме того, в каждом из указанных типов были выделены группы вариантов, характерные своими специфическими отклонениями, например наличием хроматических ходов, пунктирного ритма, расширенного амбитуса и т. д. Теперь попробуем классифицировать собранный материал по тем общим признакам, которые не входят в состав модели. Таковым окажется характер напева.

Выше уже отмечалось, что некоторые варианты свадебной песни принадлежат к импровизационно-распевным, исполняются в медленном темпе и как таковые могут быть отнесены к обрядовым песням типа ладканья. Они обнаружены в словацком, моравском, венгерском фольклоре (см. примеры № 25, 27, 28, 33) и лишь отчасти — в украинском (примеры № 15, 16). Отсутствие убедительного примера свадебной песни рассматриваемого типа, имеющего характер ладканья, в украинском фольклоре могло бы в значительной мере осложнить проблему генезиса. К счастью, одна такая запись сохранилась на граммофонной пластинке, сделанной фирмой «Pathé frères» в селе Русская Порубка Межилаборского округа в Восточной Словакии в 1929 году<sup>1</sup>.

35  $\text{♩}_{126}$  e. Русская Порубка

Пі - ди - май, ма - міч - ко, до - го - ре по - лі - сю,

$\text{♩}_{116}$

$\text{♩}_{126}$   $\text{♩}_{138}$   $\text{♩}_{144}$

<sup>1</sup> Номер пластинки 1508—1509. Копия записи была мне любезно предоставлена М. Мушинкой, копии словацких записей К. Плички (см. примеры № 25 б, 27 б) — И. Станиславом.

бо ми ті ве зе ме ве ли ку квар ні цу

♩=108

♩=120

♩=112

♩=138

rit.

Этот пример может показаться на первый взгляд недостаточно убедительным, хотя в нем налицо и характерное нарушение ритмического эталона

в первых трех фразах, и распев отдельных слогов. Однако наиболее существенным признаком этого варианта как примера песни типа ладканья является наличие

свободного ритма (*rubato*) от  $\text{♩} = 104$  до  $\text{♩} = 140$  и варьиро-

вание напева в каждом куплете. Подобные явления не свойственны вариантам «песенного» типа (см., например, № 8, 10, 11, 17 и др.), имеющим четкий ритм и темп, развитую мелодику лирических песен.

Из этого следует, что все национальные варианты свадебной песни представлены двумя разновидностями: 1) напевами типа ладканья и 2) напевами типа лирических песен. Наличие первой разновидности вариантов напева дает нам основание предполагать, что исследуемая песня принадлежала к типу свадебного обрядового ладканья. В пользу этой гипотезы можно привести еще два аргумента.

Для некоторых типов украинского свадебного ладканья характерно еще то, что их напев совпадает с напевами обрядовых жатвенных (обжиночных) песен, которые известны под названием «обжинкове ладканья»<sup>1</sup>. Аналогичную функцию выполняет и напев исследуемой свадебной песни у украинцев Восточной Словакии<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ф. Колесса, Українська усна словесність. Львів, 1938, с. 66. См. также сб. Роздольського - Людкевича [77], песни № 1—12.

<sup>2</sup> Цимбора [103], 294, село Кальна Ростока.



Напев цитированной жатвенной песни отличается от остальных вариантов свадебной только ритмической аугментацией в конце пред-

ложений:



И, наконец, как уже отмечалось в начале работы (стр. 54), в некоторых селах Закарпатья и, по-видимому, Восточной Словакии напев свадебной песни используется как в качестве ладканья, так и наряду с обычными типами ладканья (см. примеры № 6 а, в).

Тот факт, что первоначально свадебная песня выполняла функцию ладканья, имеет существенное значение для определения ее генезиса. Он указывает не только на архаичность напева речитативного типа, но и на связь песни с восточнославянским свадебным обрядом. Если данное предположение правильно, то и племя, создавшее в далеком историческом прошлом этот тип напева, можно причислить к восточным славянам. Кто же был носителем и создателем песни — об этом речь будет ниже.

Как образовался неречитативный тип напева, который был назван типом лирических песен? Такой тип фактически существует в значительно большем количестве вариантов, чем предыдущий. Здесь возможна следующая альтернатива:

1. Неречитативный тип напева мог издавна существовать наряду с речитативным и служить для определенных сцен свадебного ритуала, например по дороге к дому жениха. Возможно также, что этот напев исполняли не свахи, а подружки невесты, как это имеет место и в настоящее время в некоторых местностях. Девушки обычно модифицируют общеизвестный напев, исполняемый свахами, упрощая его и делая более напевным<sup>1</sup>.

2. Однако кажется более вероятным, что неречитативный напев явился результатом ассимиляции не только песни типа ладканья, но и части одной этнографической группы населения (носителя данного типа) в этнически родственной среде вследствие смешанных браков. На таких свадьбах исполнялись традиционные обрядовые песни, принадлежащие обеим этнографическим группам населения. Со временем песни ассимилированного меньшинства стали составной частью местных

<sup>1</sup> См. об этом наш комментарий к песням 30 а и 30 б в сборнике [24], стр. 114.

свадебных традиций<sup>1</sup>. Так, по-видимому, возник и в некоторых украинских селах Закарпатья и Восточной Словакии симбиоз двух типов ладканья или двух разновидностей одного типа свадебной песни.

Если сравнить варианты напева, принадлежащие к типу ладканья, с остальными вариантами свадебной песни, то можно прийти к выводу, что чем быстрее темп исполнения, тем ритм становится более четким, а мелодия — проще. Следовательно, представив себе данную песню в качестве припевки к танцу, мы получим упрощенный напев, соответствующий искомому архетипу. Это предположение подтверждается наличием в лемковском фольклоре варианта свадебной песни, исполняемого как припевка к танцу «каричка»<sup>2</sup>.

37 Allegretto [51], 241

Би - ла би я, би - ла при све . крі не . віс - та,  
ке би я гу све . крі сто ти . сяч при . нес - та.

Итак, элементами архетипа свадебной песни можно счи-

тать: ритмический эталон

из

интонацион-

ный костяк мелодии 4-3-2-1, ионийский тетракорд как ладовую основу, начало и окончание напева на тонике лада. Эволюция напева, если исходить из соответствующего архетипа, шла, по-видимому, в двух направлениях. Во-первых, от архетипа к современным типам и разновидностям свадебной песни. На первой стадии эволюции оставались неизменными, вероятно, интонационный костяк, звукоряд и ритмическая форма с характерным делением ритмических единиц 4+2 в каждой фразе. На второй стадии — расширяется звукоряд (пентакорд), кристаллизуются разнообразные ритмические формы и песенные типы, а на последующих стадиях — кроме дальнейшего развития указанных составных элементов напева — происходит изменение интонационного костяка, вследствие чего мелодические варианты все больше отдаляются от своего архетипа. Но в то же время наряду с эволюционированными типами продолжали бытовать и более архаичные типы.

Во-вторых, эволюция напева от архетипа к другим свадебным и застольным песням. Эти песни образуют самостоятельный цикл и объединены только общностью происхождения

<sup>1</sup> Примечательно, что большинство песен неречитативного типа исполнялось по дороге в церковь или к дому молодого.

<sup>2</sup> Костюк [51], 241. Поскольку в песне содержится свадебная тематика, возможно, что она первоначально принадлежала к свадебному обряду или служила припевкой к обрядовому танцу.

за первым. Их новая функция, форма исполнения (поют свадебные гости за столом или во время танца, а не свахи) и связь с ритмом и темпом танца способствовали существенным изменениям как ритмической формы, так и мелодики этих песен. Так, по-видимому, возник тип застольной свадебной, а впоследствии — лирической песни, мелодические варианты которой широко известны на территории распространения описанной в работе свадебной песни и за ее пределами, в западноукраинском, восточнорумынском, моравском и отчасти в польском, хорватском и венгерском фольклоре<sup>1</sup>.



Итак, мы подошли вплотную к наиболее интересному кругу вопросов: где и когда возник анализируемый нами тип свадебной песни, какому народу он первоначально принадлежал? Ответ на поставленные вопросы дают частично результаты мелеогеографического исследования.

Картографирование наглядно показывает, что очаг бытования и распространения песни находится на этнографической территории украинцев-лемков (см. карту на стр. 52). Поскольку восточный рубеж распространения песни установлен нами в Закарпатье в результате тщательного обследования прилегающей к ней территории при помощи специального вопросника, можно считать его бесспорным. Украинцы, живущие на востоке от проведенного рубежа, этой песни не исполняют на свадьбе, и ее варианты не были обнаружены в их репертуаре. Поиски вариантов в западных селах Прикарпатья также не увенчались успехом.

Однако северо-восточнее очага бытования свадебной песни зафиксированы четыре украинских варианта (один из них относится к лирическому жанру). Волынскую запись Кольберга можно считать единственным примером, так как аналогии не были обнаружены ни в сборниках К. Квитки и Кольберга, ни среди материалов нашей фольклорной экспедиции на Волинь. Две записи из Холмщины тоже не дают оснований для каких бы то ни было обобщающих выводов<sup>2</sup>.

Все эти факты указывают на то, что данный тип свадебной песни принадлежит исключительно одной этнографической группе украинцев, а именно — лемкам. Появление единичных вариантов на Холмщине, Волини и вблизи Львова связано, вероятно, с давним переселе-

<sup>1</sup> Колесса [44], № 57; варианты песни указаны в сборнике: Гошовский [24], 227, 228 и на стр. 373.

<sup>2</sup> В сборнике холмских песен О. Кольберга варианты песни не были обнаружены.

нием групп лемков (не позже, чем в XVIII веке) в эти районы<sup>1</sup>. Аналогичным путем попали варианты на территорию украинских поселений в Югославии. Это во-первых.

Во-вторых, словацкие варианты, распространенные на юг от установленного рубежа, и венгерские, известные только в трех соседних селах северной Венгрии, принадлежат, как уже отмечалось выше на стр. 66 и 70, ассимилировавшимся в словацкой и венгерской среде лемкам-переселенцам. Эта ассимиляция могла произойти в XIX веке или раньше<sup>2</sup>. Ни словацкие, ни венгерские варианты песни нельзя считать заимствованными по двум причинам: 1) свадебные обрядовые песни, исполняемые исключительно группой свах, не принадлежат к типу миграционных песен, не заимствуются другим народом с целью включить их дополнительно в установленный веками и охраняемый традицией свой свадебный обряд; 2) нами было экспериментально установлено, что в венгерских селах Закарпатья, расположенных вдоль рубежа распространения свадебной песни, мелодические варианты неизвестны. По-видимому, то же самое можно было бы установить и в тех словацких селах, которые находятся вблизи отмеченных нами на карте.

Особого внимания заслуживают результаты музыкально-диалектологического исследования песни, изомелы<sup>3</sup> песенных типов и их разновидностей. Наличие диалектных разновидностей свадебной песни на этнографической территории Лемковщины и большого числа индивидуальных вариантов, записанных в одном и том же селе, указывает на непрерывность творческой традиции народа — носителя и отчасти создателя этой песни. Кроме того, некоторые песенные типы имеют свои ареалы распространения, например А-2 — на Закарпатье, В-1 и В-2 — на север от Карпатского горного хребта.

В отличие от словацких и венгерских вариантов, которые представляются нам как песни ассимилированных украинцев, моравские варианты нельзя объяснить ассимиляцией лемков. Для этого предположения нет никаких исторических данных. Так называемая «валашская колонизация» восточной Моравии, то есть расселение на этой территории пастухов овечьих стад, пришедших из Восточных Карпат в XVI—XVII веках, не могло оказать никакого влияния на свадебные обрядовые песни местного населения. Более того, моравские варианты свадебной песни охватывают значительную территорию и выявляют большое разнообразие в мелодическом строении, что в свою очередь указы-

<sup>1</sup> Волынский вариант был записан в 60-х, а холмские — в 90-х годах XIX века. Значительные отклонения этих напевов от установленных нами норм и отсутствие других вариантов свидетельствуют о том, что свадебная песня в данных районах находилась уже в стадии отмирания.

<sup>2</sup> Живучесть венгерских вариантов можно объяснить большим количеством переселенцев и естественным инстинктом самосохранения. Отказавшись в силу исторических и других условий от родного языка и веры, они сохранили лишь свои напевы.

<sup>3</sup> Изомелы (по аналогии с лингвистическим термином «изоглоссы») — изображаемые на карте границы распространения одного мелодического типа песен.

вает на существование там живой творческой традиции. Нельзя обойти молчанием и факт наличия в восточноморавском фольклоре значительного количества свадебных песен аналогичного типа, но с иной мелодической структурой. С подобным явлением мы встречаемся только в лемковском фольклоре.

Исключая возможность, что песня была занесена в Моравию лемками-переселенцами или валахами, надо предположить автохтонность ее происхождения. Но в таком случае возникают вопросы: если данная свадебная песня моравского происхождения, то почему она бытует только в восточной части территории? Как в таком случае объяснить совпадение моравских вариантов с украинскими? Нет ли здесь каких-либо более древних связей?

Данные мелогеографии показывают, что как в моравском, так и в украинском фольклоре варианты песни распространены только на определенной территории, образуя четко ограниченные очаги, которые могли возникнуть только вследствие расселения одного народа в довольно далеком прошлом. Поскольку нет никаких исторических сведений и других доказательств о массовом переселении карпатских лемков в Моравию за последние 400—500 лет, такое переселение могло быть совершено непосредственными предками лемков, то есть — прото-лемками в X—XI веке или даже раньше. Протолемками и предками населения, живущего в ареале распространения моравских вариантов, были, вероятно, белохорваты — загадочное племя древних славян, упоминаемое в различных исторических документах и летописях славян, Византии, Западной Европы и народов Востока.

Первые сведения о белохорватах дает византийский император Константин VII Багрянородный (правил в 912—959 гг.). Он пишет, что хорваты пришли на Балканы из своей прародины — Белой или Великой Хорватии (Βελοχρῳατοί), которая была расположена за Карпатами между рекой Вислой и царством Франков. Хорватский историк Ф. Рачки на основании других исторических источников уточняет место расположения Белохорватии, передвигая его дальше на восток между Вислой и верховьем Днестра. Арабские и персидские источники IX века свидетельствуют о двух восточнославянских государствах — антов и хорватов. В Киевской летописи несколько раз упоминаются хорваты и белохорваты («Хорвате Бѣли»), но они не числятся между славянскими племенами Руси<sup>1</sup>. Среди союзников Олега в походе на Царьгород (в 907 году) названы и хорваты, но уже в 992 году Владимир воюет с хорватами («<...> иде Володимир на Хорваты»)<sup>2</sup>.

Л. Нидерле считал, что хорваты были большим племенным объединением славян, живших на северных склонах Карпат и прилегающей

<sup>1</sup> Хорваты упоминаются в следующем контексте: «<...> и живяху в мире Поляне и Деревляне и Север и Радимичи, Вятичи и Хорваты». Полное собрание русских летописей, т. I, М. 1962, стр. 12. См. еще стр. 6, 29 и 45.

<sup>2</sup> Там же, стр. 122.

к ним территории, но воздерживался определить центр Белохорватии<sup>1</sup>. Новейшие исследователи Ф. Дворник и Я. Чекановский пришли к заключению, что Белохорватия была составной частью великого государства Антов и занимала территорию от Буга до верховья Днестра — на востоке — и до Судет и Эльбы — на западе (см. карту на стр. 80)<sup>2</sup>.

Таким образом, исторические письменные памятники IX—XI веков дают нам противоречивые сведения о белохорватах, причисляя их то к восточным, то к западным славянам, хотя на исторической арене они в то время фигурируют как славяне южные, то есть хорваты. По твердому убеждению Нидерле, «все хорваты — это части первоначально единого целого, которое распалось и по-разному развилось»<sup>3</sup>. Часть хорватских племен в силу неизвестных нам исторических причин двинулась из своей прародины к югу и заселила Паннонию и Балканы, другая, по-видимому, через перевалы Западных Карпат перешла в Моравию и заселила ее восточное пограничье, а остальные остались жить в горных районах своей прародины, в Бескидах. Последние две группы белохорватов со временем ассимилировались украинцами и чехами.

Предлагаемая гипотеза подтверждается и наличием вариантов свадебной песни в хорватском и словенском фольклоре (см. примеры № 31, 32). Из найденных нами десяти вариантов только три относятся к свадебным обрядовым песням, а это именно те, которые в значительно большей степени отличаются от установленных нами мелодических типов, чем лирические. Констатация такого факта ослабляет наши аргументы, но на существо вопроса не влияет. Объясняется это только тем, что нам недоступны были все опубликованные сборники хорватских и словенских песен и нет возможности произвести фольклорную экспедицию в те районы Югославии, где были зафиксированы известные варианты. И тем не менее хорватский материал дает нам достаточную информацию о связи южнославянских вариантов с типами свадебной песни на украинской этнической территории, в Словакии и Моравии.

Однако бесспорным остается и то, что данный тип свадебной песни в хорватском фольклоре не имеет повсеместного распространения так же, как и в украинском, словацком и моравском: в сборниках Кухача, Жганца и Берсы, в которых опубликовано свыше 3000 народных песен, удалось обнаружить только десять вариантов искомого типа. И вряд ли дальнейшие поиски смогут существенно изменить это количественное соотношение. Из этого можно заключить, что белохорваты не были однородным по своему этническому составу народом, а исследуемый тип свадебной песни принадлежал, вероятно, одному из славянских племен

<sup>1</sup> L. Niederle. *Slovanské starožitnosti*, II/I. Praha, 1906, str. 271.

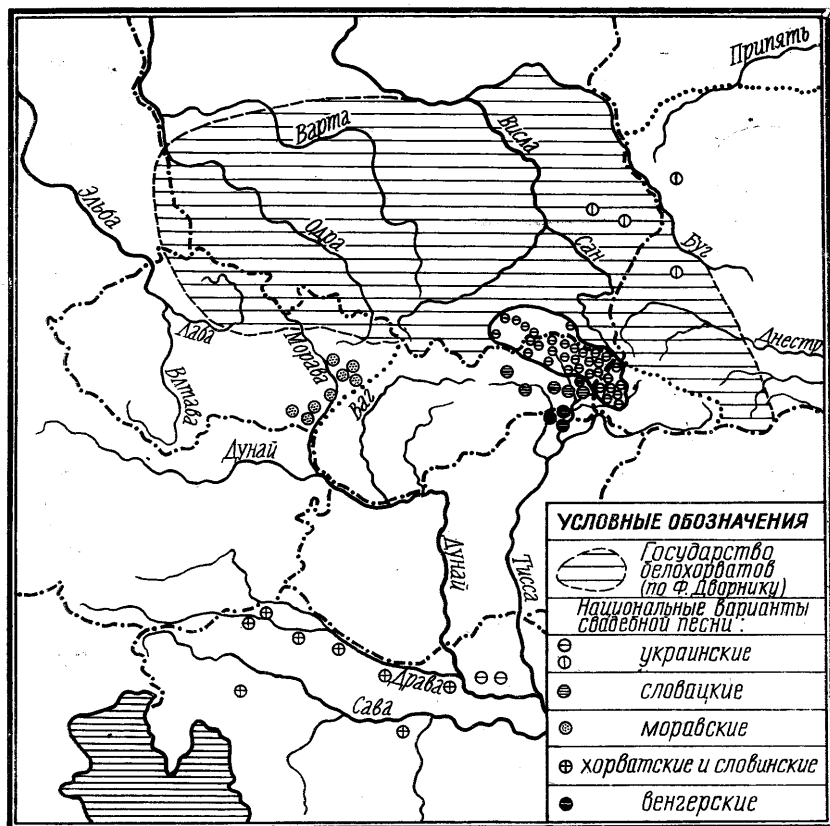
<sup>2</sup> J. Czekański. *Wstęp do historii Słowian*. Poznań, 1957, str. 209. F. Dvornik. *The Making of Central & Eastern Europe*. London, 1949 (цит. по работе Чекановского).

<sup>3</sup> Нидерле, цит. соч., стр. 272.



такого объединения. Его прародиной могла быть та часть Восточных Карпат, где был обнаружен очаг свадебной песни, то есть этнографическая территория Лемковщины, которая, как показывают исторические исследования, входила в состав предполагаемого славянского государства Белой Хорватии<sup>1</sup>.

Невольно вспоминаются слова патриарха славяноведения Йозефа Добровского, сказанные в письме к слависту Копитару: «De sede Croatorum ante migrationem wäre ein schönes Thema»<sup>2</sup>. Действительно, захватывающая тема! Быть может, именно мелогография в будущем поможет ученым осветить неясные места в древней истории славян.

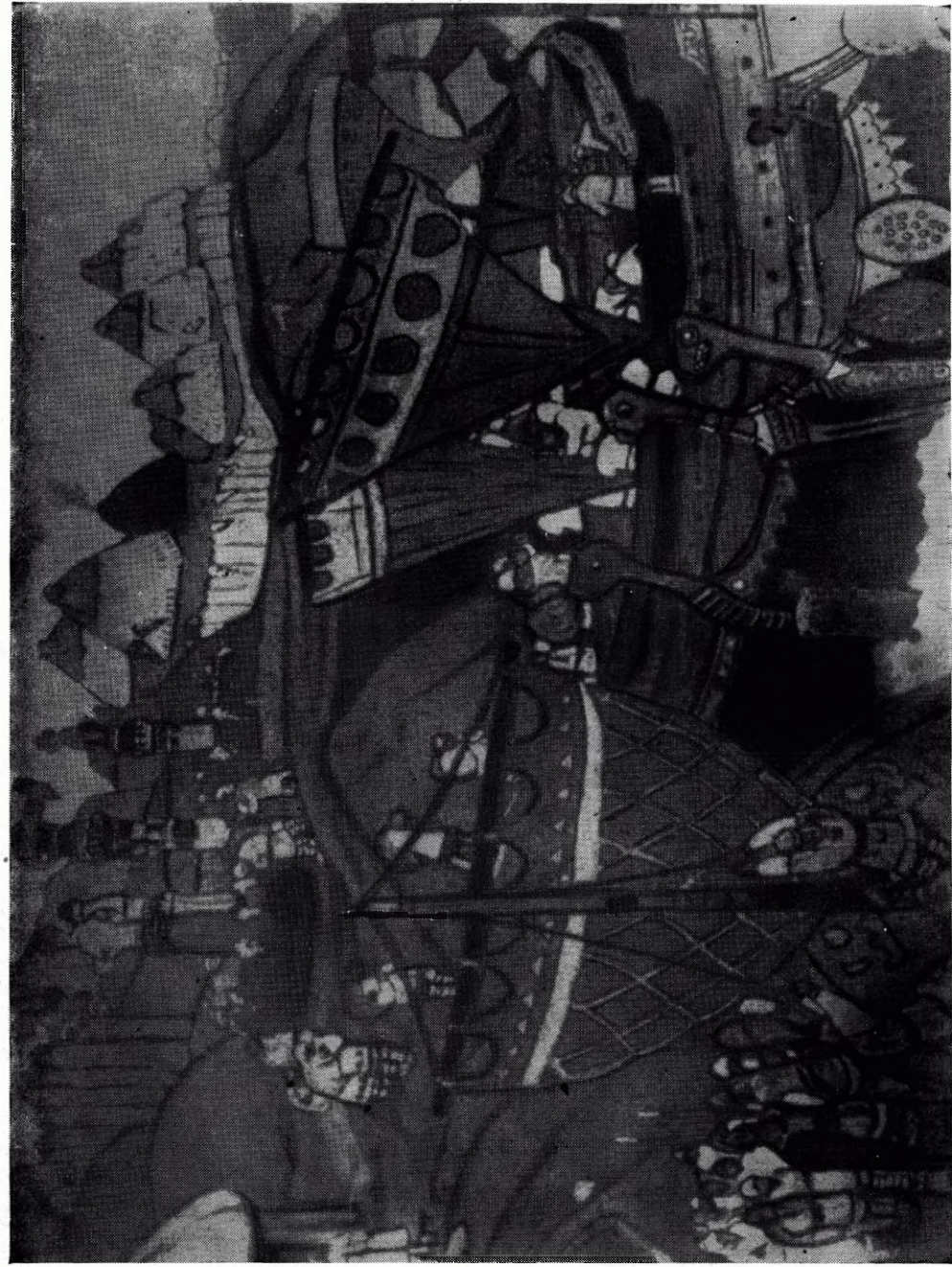


<sup>1</sup> Заслуживает внимание забытая гипотеза А. Шахматова, который считал, что хорваты были в XI—XII веках вытеснены тиверцами в Карпаты и стали предками современных закарпатских украинцев (см. Нидерле, цит. соч., т. IV/1, 1924, стр. 155, прим. 3).

<sup>2</sup> «О месте жительства хорватов до их миграции — это была бы прекрасная тема» (Нидерле, цит. соч., т. II/1, 1906, стр. 252).



Зубрицкий идол (Святовит). Вид с трех сторон  
(Гусятин, Хмельницкой области). 10 век н. э.



Славяне на Днестре. Репродукция с картины Н. Рериха

## ТИПЫ УКРАИНСКИХ КОЛЯДОК И ИХ СТРУКТУРНО-РИТМИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ У СЛАВЯН

Обращение к одному из жанров календарных обрядовых песен вызвано рядом соображений. В противоположность предыдущему очерку, который был посвящен одному типу свадебных обрядовых песен и поэтому может рассматриваться как пример микроподхода к явлениям музыкальной общности славян, в настоящем очерке анализируются все песенные типы одного жанра. Поэтому жанровый критерий на первом этапе исследования общности будет играть доминирующую роль. Этот критерий заменяется типологическим только в том случае, когда выявляется, что в фольклоре одного из славянских народов данный жанр не представлен ни одним из установленных типов. Типологическая классификация, которая на первом этапе исследования осуществляется в рамках одного жанра, а на втором — независимо от жанра, не позволяет детально анализировать все мелодические варианты песен, вследствие чего мы получаем более обобщенные результаты. В этом заключается одно из преимуществ макроподхода к музыкальным явлениям.

Календарные обрядовые песни, приуроченные к зимним праздникам, считаются не только более архаичными, чем свадебные, но и более консервативными, не поддающимися влияниям извне. Кроме того, жанр колядок (в различных модификациях) известен всем славянским народам и представлен большим количеством записей. В них отражен весь духовный мир древних славян, их воззрения на жизнь и природу, запечатлены древнейшие формы музыкально-поэтического мышления.

Поэтому неудивительно, что научному изучению колядок и связанных с ними обрядов посвящена обширная литература<sup>1</sup>. Меньше вни-

<sup>1</sup> А. Н. Веселовский. Румынские, славянские и греческие коляды. «Сборник Отделения русского языка и словесности». Т. 32, СПб., 1883; А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных народных песен. Т. 1—2. Варшава, 1883, 1887; Н. Сумцов. Научное изучение колядок и щедривок. «Киевская старина». Т. 14. Киев, 1886, № 2; Н. Коробка. К изучению малорусских колядок. «Известия Отд. русск. яз. и слов.», 7/3, СПб., 1902; Е. В. Аничков. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, I—II. «Сборник Отд. русск. яз. и слов.» Т. 74, № 2, СПб., 1903; 78, 2, 1905; К. Сосенко. Культурно-исторична постать староукраїнських свят різдва і щедрого вечера. Львів, 1928; І. Свенціцький. Різдво Христове в поході віків (Історія літературної теми й форми). Львів, 1933; В. И. Чичеров. Зимний период русского земледельческого календаря XIV—XIX веков. Изд. АН СССР. М., 1957; Л. Романски. Единичните припевки «коледо» на българските календарски песни. «Сборник на БАНИИ», кн. 36. София, 1942; I. Milčetić. Koleda u Južnich Slovena. «Zbornik na nar. život». kn. 22. Zagreb, 1917; E. Schneeweis. Die Weihnachtsbräuche der Serbokroaten. Wien, 1925; Grundriß des Volksglaubens und Volksbrauchs der Serbokroaten.

мания было уделено напевам колядок и музыкальному оформлению обряда колядования. Из отечественных ученых этими вопросами занимались Ф. Колесса в статье «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті»<sup>1</sup>, К. Квитка в статье «Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен»<sup>2</sup> и в двух работах, опубликованных после его смерти: «Об историческом значении календарных песен» и «Песни украинских зимних обрядовых празднеств»<sup>3</sup>. Автор настоящего очерка коснулся данной проблематики в статье «Фольклор и кибернетика»<sup>4</sup> и в предисловии к своему сборнику закарпатских песен ([24], стр. 15—16).

Календарные обрядовые песни земледельческого цикла могли возникнуть только у тех племен и народов, для которых земледелие было основным занятием. Хотя земледелие было известно в Европе уже в начале неолита и впоследствии стало главным средством существования индоевропейских народов, его не знали народы-кочевники, заселявшие части территории юго-восточной Европы в конце первого и в начале второго тысячелетия н. э. О хлебопашестве славян имеются исторические и археологические сведения, относящиеся к V—IX векам н. э. Общеславянские названия злаков: жито, рожь, пшеница, просо, овес и другие указывают на то, что славяне занимались земледелием еще в период до расселения<sup>5</sup>. Однако обряды и песни земледельческого цикла должны были возникнуть значительно раньше, по-видимому, когда люди освоили технологию земледелия, то есть в период зарождения общинно-родового строя. Следовательно, истоки обрядовости и песен славян, связанных с культом природы, можно искать в индоевропейской общности народов.

Зависимость существования рода или племени от плодородия земли, благоприятных климатических условий способствовала обожествлению земли и солнца, дождя и весны, созданию культа природы, орудий земледельческого производства и самого труда. Для каждого культа создавался определенный ритуал, сопровождаемый соответствующими церемониями, пением и танцем. Функция ритуала заключалась в том, чтобы «вымолить» у тех богов, которым были подвластны силы природы, благоприятную погоду, плодородие и богатство.

Celie, 1933; St. Dobrzycki. Kolędy polskie i czeskie, ich wzajemny stosunek. Poznań, 1930; P. Saganan. Obrzęd kołędowania u Słowian i u Rumunów. Kraków, 1933.

<sup>1</sup> «Науковий збірник тов-ва «Просвіта». Т. 10. Ужгород, 1934. См. также: Ритміка українських народних пісень, Львів, 1907, стр. 57—60 и след.

<sup>2</sup> Сб.: «Белорусские народные песни». Сост. З. В. Эвальд. М.—Л., 1941, стр. 123—131.

<sup>3</sup> К. Квитка. Избранные труды. Т. 1. М., 1971. Второй очерк относится непосредственно к нашей теме. В нем автор анализирует манеру и характер исполнения колядок, типы колядок, формы и структуры припевов, строение колядок с точки зрения их исполнения солистом (запевалой, «березой») и хором, функцию припева и т. д.

<sup>4</sup> «Советская музыка», 1964, № 11, стр. 77—80.

<sup>5</sup> Л. Нидерле. Быт и культура древних славян. Прага, 1924, стр. 62—64.

Кроме магической функции земледельческая обрядовость со временем приобретала и утилитарную функцию. Люди хорошо знали, что от качества обработки земли и своевременного посева в значительной мере зависит и успех их тяжелого труда. Поэтому необходимо было организовать коллектив (семью, род) для совместной работы, чему в значительной мере способствовала и торжественность обряда. С приходом весны начинался у племен-земледельцев и Новый (трудовой) год<sup>1</sup>. Так было и у древних римлян до реформы календаря Юлием Цезарем в 45 году до н. э. После реформы Новый год совпал с днем 1 января (января), когда вновь избранные консулы и проконсулы Рима приступали к выполнению своих функций на очередной год. Однако эта реформа не коснулась ни обычаев древних славян, которые и потом подчинялись народному календарю, ни обычаев восточных славян, принявших вместе с христианством и греческий календарь, в соответствии с которым начало года отмечалось 1 сентября.

Чем объясняется перенесение весенних народных новогодних празднеств на зимний период? Почему они были приурочены к христианскому празднику рождества? Ответ на эти вопросы мы не находим в каких-либо исторических памятниках, относящихся к интересующему нас периоду, потому должны прибегнуть к гипотезе, основанной на известных нам исторических фактах и фольклорном материале.

Одним из популярнейших народных празднеств древних римлян были так называемые сатурналии, посвященные богу урожая Сатурну и приуроченные ко дню окончания сбора винограда. Осенний праздник, по-видимому греческого происхождения, после реформы календаря Цезарем праздновался от 17 до 24 декабря<sup>2</sup>. Сатурналии отмечались карнавалом, играми и пением; жители друг друга поздравляли с праздником и дарили свечи и глиняные куклы. В первый день сатурналий хозяева угощали своих рабов, пришедших их поздравить<sup>3</sup>.

К концу I столетия до н. э. в Римской империи стала распространяться новая неофициальная религия, связанная с культом бога солнца Митры<sup>4</sup>. День зимнего солнцестояния (24 декабря) праздновался как день рождения бога Митры («Dies natalis Solis invicti» — день рождения непобежденного солнца) и сопровождался мистериями, празднеством и всеобщим ликованием приверженцев этой секты<sup>5</sup>. Как известно, на Никейском соборе (325 г.) было постановлено считать «день рождения солнца» днем рождения Христа.

<sup>1</sup> Как известно, у индоевропейских народов Европы Новый год начинался в марте. На это указывают также латинские названия месяцев: september — седьмой месяц, october — восьмой, november — девятый, december — десятый. Бог Марс, которому был посвящен первый месяц года, был у древних этрусков богом полей. См.: G. Wissowa. Religion und Kultus der Römer. München, 1902, S. 129—138, 143, 194.

<sup>2</sup> G. Wissowa. у.к. соч., стр. 169, 375.

<sup>3</sup> Там же, стр. 170—171.

<sup>4</sup> Этот культ персидского происхождения распространился в Греции в период эллинизма. Позднее его занесли в Рим солдаты из восточных провинций.

<sup>5</sup> G. Wissowa, у.к. соч., стр. 307—312.

Оба римских праздника, которые вскоре распространились по северным и северо-восточным провинциям империи, проникли и на территорию, заселенную древними славянами. Наличие ряда черт общности в обрядах, тематике песен и символах римских и славянских зимних обрядовых празднеств (например, колядование) свидетельствует об их тесной связи. Кроме того, само название «коляда» (польское — koleda, чешское — koleda, болгарское — koledo) происходит от латинского «calendae» (Calendae Januariae)<sup>1</sup>. Однако греко-персидское происхождение праздников дает основание предполагать, что древние славяне их освоили еще до того, как они попали в сферу влияния римской или византийской культур. В таком случае римско-византийские влияния сказались только на некоторых деталях этих празднеств.

С другой стороны, в славянской среде на базе древнейших (индоевропейских) пережитков весенне-новогодних празднеств и обрядов, а также различных ритуалов, связанных с почитанием бога урожая и празднованием рождения бога-солнца, могли возникнуть самобытные обряды, празднества и песни. На это указывает, во-первых, преобладание земледельческо-производственной тематики в колядках славян (главным образом у восточных и южных), во-вторых, наличие национальных и локальных различий как в тематике отдельных групп колядок, так и в их форме и структуре, в-третьих, связь колядок (в содержании и форме) с другими обрядами (календарными и свадебными) и необрядовыми песнями (например, эпическими и величальными).

После принятия славянами христианства и установления праздника рождества в народную гущу начали проникать с запада и востока установившиеся уже ранее римско-византийские рождественские обряды и песни как искусственные (церковно-литературные), так и переосмысленные древнеязыческие. Их носителями были и организованные церковью группы колядников и группы бродячих музыкантов-артистов — скоморохи, игрецы. Эти рождественские обряды, игры и песни, попав в народную крестьянскую среду, способствовали не только возрождению древних новогодне-величальных песен и обрядов земледельческого цикла, о которых речь была выше, но и расщеплению некогда единого древнеславянского весенне-новогоднего народного празднества. Та часть обрядов и песен, которые исполнялись под открытым небом (на поле или кладбище) и сопровождалась играми, танцами и пантомимой, а также те песни, которые были непосредственно связаны с приходом весны (например, закличания весны), праздновались и далее весной, а после принятия христианства были приурочены к пасхе. Напротив, новогодние поздравительно-величальные песни и обряды были перенесены на зиму и слились с римско-византийским рождественским обрядом колядования. Только у белорусов, насколько нам из-

<sup>1</sup> «Январские календы» — позднее название сатурналий, празднованием которых встречали также Новый год. Они длились 14 дней — от 17 до 30 декабря (30 декабря был последним днем в году).

вестно, сохранился обычай весеннего обхода дворов и поздравления хозяев пенем так называемых волочебных песен.

Если наше предположение правильно, то в песнях, приуроченных к зимним обрядовым празднествам, мы должны обнаружить исконно славянские типы. Доказательством того, что анализируемые песенные типы являются действительно славянскими, послужит выявление их структурной общности с другими обрядовыми и необрядовыми песнями славян. В этом и заключается задача настоящего исследования. Древнее происхождение колядок, их распространение на обширных пространствах славянских земель уже само по себе исключает поиск мелодических вариантов напевов. Если к этому добавить еще возможность различных влияний как со стороны ассимилированных народов, так и колядок ненародного происхождения, то станет очевидным, что для решения поставленной задачи нет никакой необходимости выявлять мелодическую общность<sup>1</sup>. Однако могут существовать некоторые общие концепции в структуре мелодии различных вариантов колядок, но такие общие места в напевах, как будет показано ниже, вытекают из общности структуры песенных типов и манеры исполнения (см. нотные примеры № 40 и 50).

## 1. ТИПЫ УКРАИНСКИХ КОЛЯДОК И АРЕАЛЫ ИХ РАСПРОСТРАНЕНИЯ

На украинской этнической территории существуют два термина для обозначения песен зимнего цикла: это — колядки и щедрівки (щедровки). Употребляются они в разных районах Украины то как синонимы, то в качестве признака различия между песнями, приуроченными к рождеству и к Новому году, или — между колядками народного происхождения и церковными (литературными). Кое-где известен только один из этих терминов (например, на Гуцульщине). Щедровками называют в некоторых местностях Западной Украины также новогодние песни о Меланке.

Ученые до сих пор не пришли к единому мнению относительно причин, вызвавших существование двух обозначений для зимних календарных песен, и не смогли установить, относились ли названия к существовавшим ранее двум песенным жанрам<sup>2</sup>. Этот спорный вопрос был нами решен с точки зрения формальных признаков строения песен.

Щедровками мы называем те зимние календарные обрядовые песни, в которых либо 8-сложная структура стиха (4+4) и отсутствует

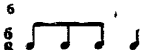
<sup>1</sup> Не следует также забывать, что даже в период общинно-родового строя, когда создавались типы весенне-новогодних поздравительно-величальных песен, у славян существовали определенные различия в их материальной и духовной культуре, в психическом складе и, вероятно, музыкальной одаренности.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: К. Квитка. Песни украинских зимних обрядовых празднеств. Избранные труды. Т. 1. М., 1971, стр. 103.



припев, либо 10-сложная структура (5+5) стиха и 8-сложная структура припева (4+4). Оба типа щедровок имеют также свои характерные ладо-интонационные признаки; для первого типа характерна трихордная ладовая основа (*h-a-g*, *b-a-g* или *b-as-g*) и ритмическая

форма фраз:  или  ; для вто-

рого типа — пентахордная или квинтаккордовая ладовая основа и ритмическая форма фраз:  , а в припеве —



К щедровкам мы относим также новогодние песни о Меланке, распространенные небольшими «островками» в районе среднего течения реки Днестра, в центральных районах Украины и на Харьковщине. Типы песен о Меланке весьма разнообразны и представляют собой своеобразные гибриды щедровок и колядок. Наиболее распространенный тип в западных областях Украины имеет 10-сложную структуру стиха 5+5 без припева<sup>2</sup>.

И наконец, к щедровкам отнесены все остальные типы зимних календарных обрядовых песен, структура и форма которых отличаются от установленных нами типов колядок. Такое определение щедровок дало нам возможность дифференцировать песни зимних обрядовых празднеств в украинском фольклоре и выделить группы колядок, которые и являются предметом нашего исследования.

Общей характерной чертой всех украинских колядок, с точки зрения строения строфы, можно считать наличие рефрена или припева<sup>3</sup>. Это явление, как правильно отметил в свое время Ф. Колесса<sup>4</sup>, обусловлено традиционным способом исполнения колядок группой колядников вместе с запевалой («березой»). Запевала обычно начинал петь и исполнял все куплеты колядок, а хор колядников исполнял лишь соответствующий припев или рефрен. Такое распределение функций вы-

<sup>1</sup> В качестве исключений встречаются щедровки с 8-сложной структурой стиха и припева, а также другие гибридные разновидности.

<sup>2</sup> Недостаточное количество записей украинских песен о Меланке не дает возможности произвести их типологическую классификацию.

<sup>3</sup> Рефрен («Р») — короткий припев, равный одной фразе и содержащий одну (неделимую далее) слоговую группу; припев («П») — состоит из двух или более фраз и слоговых групп. Украинские зимние обрядовые песни с 8-сложным припевом (4+4) отнесены к виду «щедровок».

<sup>4</sup> Ф. Колесса. Ритміка українських народних пісень. Львів, 1907, с. 54—56. Это положение Колессы Витка несправедливо оспаривал. См. его работу «Пісні українських зимних обрядових празднеств».

Звано было тем, что в зависимости от того, кому колядники пели колядку (например, хозяину или хозяйке, их сыну или дочери, вдове или сироте и т. п.), менялось и ее содержание. Поскольку колядки насчитывают от 20 до 50 стихов, то запомнить их все колядники не могли<sup>1</sup>. Кроме того, в зависимости от данной ситуации или обстановки, в которой очутились колядники, придя в дом, талантливому «березе» приходилось иногда импровизировать некоторые стихи.

Однако уже с конца прошлого века такой способ пения колядок постепенно заменялся коллективным исполнением и стихов и припевов (рефренов), а за «березой» сохранилась лишь функция «зачинателя» пения. И только в некоторых местностях Украины сохранился до наших дней первоначальный способ исполнения (например, в некоторых селах Гуцульщины, в западном Прикарпатье). Интересный пример исполнения колядки запевалой и хором был записан нами в селе Шумьяч, Турковского района, на Львовщине в 1966 году. Запевала начинала петь очередной стих, не дожидаясь окончания припева, а один из участников хора вступал на такт раньше и пел рефрен вместе с запевалой.

39 *Запевала* с. Шумьяч

1. Ци-сь до-ма, до-ма,      гос-по да-рень-ку,      ра-дуй-ся!

*Хор*      *Один*

Ра-дуй-ся!

*Все*

2. Не е-го до-ма,

Ра-дуй-ся, зем-ле,      син нам ся бо-жий на-ро-див.

у по-лі о-ре,      ра-дуй-ся! (...)

*Один*      *Все*

Ра-дуй-ся! (...)

<sup>1</sup> Такой способ исполнения известен во всех религиозных культах: священнослужитель исполняет стих, а верующие — один и тот же припев, например пение «ектений» в православной церкви. Возможно, что аналогичный способ исполнения весенних обрядовых песен типа колядок был принят и у древних славян. На это указывает и обычный рефрен колядок «дай боже!», что произошло от обращения к богу Дажбогу (Дажбоже!).

Вследствие коллективного исполнения запева и припева образуется нелогичное двустишие. Например,

1. Ішла дівонька рано в неділю, (Р) в неділю.  
(П) В неділю рано зелене вино саджене.
2. Учула она сиву зозульку, (Р) в неділю.  
(П) В неділю рано зелене вино саджене<sup>1</sup> и т. д.

Чтобы избежать этой нелогичности в тексте, стали создавать колядки без припева, но при этом сохранялась первоначальная структура стиха —  $(5+5+P3)$   $P(5+5+3) \rightarrow 5+5+3$ , например:

1. Ой на гороньці дві зозуленьки кукають,  
А на долині два голубоньки гуркають.
2. Изровняй, боже, гори, долини рівненько,  
Жеби мені ся до мого нянька видненько<sup>2</sup>.

Но это только единичные случаи; наличие в колядках припева (рефрена) следует считать их первым характерным признаком.

Второй характерный признак колядок — 10-сложная структура стиха с цезурой посередине  $(5+5)$  и отсутствие строфического строения стихов. Если припев равен стиху, то образуется мнимое двустишие. Стих украинских колядок силлабический.

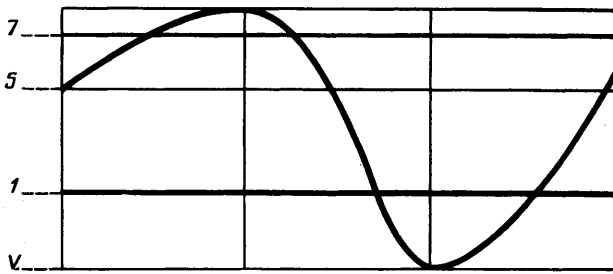
В зависимости от структуры припева и ритмической формы периода можно выделить три основных типа украинских колядок и пять разновидностей<sup>3</sup>.

1. Тип А-1 — структура  $5+5+P4$ , ритмическая форма ааб, мелодическая — аbc, стиха — аб/р. Некоторые особенности мелодических вариантов: начало напева на 5, 7 ступени лада, окончание — на 5 (90% всех известных нам записей), реже встречается начало на 4, 3 ступенях (по два примера) и только один вариант начинается с тоники (Квитка [38], 139). Как правило, тоника появляется лишь в конце второй фразы перед рефреном, после чего опять следует мелодическое движение вверх к доминанте. Принципиальную схему мелодической кривой трехтактного периода можно изобразить так:

<sup>1</sup> «Пошла девочка утром в воскресенье, в воскресенье. В воскресенье утром зеленый виноград сажены. Услышала она серую кукушку, в воскресенье. В воскресенье утром зеленый виноград сажены» (перев. с укр.).

<sup>2</sup> «На горке две кукушки кукуют, а в долине два голубя воркуют. Сравняй, боже, горы и долины, чтобы я могла видеть своего отца».

<sup>3</sup> Первая попытка типологической классификации колядок и выявления ареалов распространения была предпринята Ф. Колессой [43]. Нами внесены принципиальные коррективы и дополнения как в саму систему классификации, так и в ареалы распространения типов.



Для мелодии характерны: распев слогов, иногда мелизматические украшения; темп обычно медленный.

40 а ♩ = 80

п Рахов

Рос-ло де-рев-це тон-ке, вы-со-ке, ой дай-бо-же.

Таковы в общих чертах особенности типа А-1, полученные на основе анализа тридцати записей напевов<sup>1</sup>. Отклонения от установленных норм встречаются очень редко, и они незначительны. Например замена 4-сложного рефрена 3-сложным или повторение напева с новым текстом припева (Гнатюк, [17], I, стр. 46). Такое нарушение вызвано, по-видимому, приспособлением мелодии к новейшему тексту христианской колядки. Эти структурные изменения не повлекли за собой изменений в построении мелодии.

Иногда между колядками типа А-1 можно найти близкие мелодические варианты, которые возникли вследствие общности принципов мелодического строения (см. рис. выше) и вряд ли могут служить поводом для каких-либо гипотез. В качестве примера укажем на запись Лысенко, выявляющую большое сходство с раховским вариантом (см. нотный пример № 40а)<sup>2</sup>.

40 б Andante moderato

67, XX, с. 78

Ой гу-ла, гу-ла кру-та-я го-ра. свя-тый ве-щир.

<sup>1</sup> Квитка [37], 42 (Новоград-Волынский); Квитка [38], 139, 147, 156, 158, 159 (Пирятин, Конград, Сквиря, Радомышль, Бердичев); Кольберг [48], I, 4, 16, 22, 24 (Испас, Ясень, Чертовец); Шухевич [110], III, 1, 2, 3, 4, 7 (восточная Гуцульщина); Гнатюк [17], I, 46; II, 212; Колесса [45], стр. 163, 170 (Жабье, Теклевка, Шешоров, Струтин); Гошовский [24], 1, 2, 3, 4 (Рахов, Ольховцы, Тересва, Нересница); ЗКМ [31], 29, 30, 31, 34 (Драгово, Рахов, Ясень, Терново); Фонды ЛГК (Космач); Рукописный сборник Стеблякно (Мартова, Харьковская обл.); собственные записи автора (Корытное, Путилов — Черновицкая обл.).

<sup>2</sup> Лысенко [62], т. 20, стр. 78. Место записи не указано. (Варианты: [24], 2, 3).

Колядки типа А-2 отличаются от колядок предыдущего типа главным образом тем, что после 4-сложного рефрена следует еще второе полустушие первого стиха. Например, «Ой рано, рано/кури за́пили, ой дай боже/кури за́пили»<sup>1</sup>. Вследствие этого в напеве произошли и соответствующие изменения структуры и формы, свойственные почти всем колядкам данного типа: 1) двухчастная форма — АВ (ритмическая — а а b а, мелодическая — а b с b), 2) ритмическая структура — (5+5) П(4+5), 3) форма стиха — а б р б (реже — а б р р'). Напев заканчивается тоническим устоем, поскольку вторая фраза повторяется в конце периода. Двукратное появление тоники повлияло не только на изменение звуковысотного контура, но и на музыкальное мышление: колядки типа А-2 построены обычно на квинтаккорде. Гармоническое мышление сказывается уже в первой фразе, в результате чего 50% вариантов начинается с I ступени лада.



Колядки типа А-2 (в отличие от типа А-1) исполняются в умеренно быстром темпе, и поэтому распев слогов встречается лишь как исключение.

2. Колядки типа Б представлены в сборниках украинских песен значительно большим количеством записей, чем все остальные. И это не случайность. За исключением этнографической территории Гуцульщины, где отсутствие колядок типа Б было нами установлено, и, вероятно, некоторых небольших ареалов центральной Украины, тип Б имеет повсеместное распространение. Бесспорным можно считать и тот факт, что в Закарпатской и Львовской областях этот тип колядок преобладает.

Основное их отличие от колядок типа А заключается в том, что рефрен является мелодическим завершением первого предложения, а припев, который образует второе предложение, развивает мелодическое содержание первого и образует с ним одно органическое целое. Следовательно, кроме характерных структурных различий обоих типов, здесь налицо две качественно разные музыкальные концепции.

<sup>1</sup> Квитка [38], 167. Другие варианты: Квитка [38], 170; (Дубно, Ковель); Квитка [37], 46 (Колодяжное); Людкевич [77], 148, 149 (Ременев, Гряда); Кольберг [50а], 148 (Тагачин); Фонды ЛГК (Заболотье, Колодяжное).

При подтекстовке церковных колядок или щедровок напев колядки приспосабливается к новой структуре припева. При этом может образоваться структура (5+5) П (3+5) или (5+5) П (4+4).

Искать между ними какую-либо генетическую общность и считать тип Б результатом эволюции типа А мне кажется несостоятельным. Оба типа объединены лишь общностью жанра и десятисложной структуры стиха, обуславливаемой их первоначальной функцией.

Колядки типа Б представлены несколькими диалектными разновидностями.

Б-1 имеет изометрическую структуру — (5+5+P3) П(5+5+3), форму — АВ (ритмическая: aab/aaab, мелодическая: abc/def, форма стиха — абр/вгр, абр/вгд или абр/пср).

Главным признаком типа Б-2 является гетерометрическая структура — (5+5+P3) П(5+5+5+3). Увеличение припева на одну пятислоговую группу повлекло за собой и соответствующие изменения внутри двухчастной формы АВ: ритмическая форма — aab/aaab, мелодическая — abc/deef, или abc/dee'f, или abc/defg; форма строфы — а б р/в г г р, или а б р/в г д р, или а б в/г д е ж. Чередование 5-сложных и 3-сложных групп обычно связано с ритмической переменностью колядок типа Б, так как трехсложники укладываются в двухдольный ритм, а пятисложники — в трехдольный, например:



Начало напева, как правило, на 1 ступени лада (реже — 3 или 5), окончание первого и второго предложений всегда на тонике. Поскольку темп исполнения умеренно быстрый, распев слогов (не более двух нот на один слог) — явление нетипичное.

42 ♩-112 с. Колочава-Лазы

Ішла дівчи - на ри. зоч. ку пра. ти на Йор - дань,  
на Йордань во - ді, на крас. нум бро. ді, на Йор - дань.

43 ♩-100 [24], 62

Ой пішла Марь - ка хус. точ. ку пра. ти на ле - ду,  
на ле - ду, ле - ду, на ле - дя - ни - ци,  
на сту - де - нень - кій во - ди - ці.

Колядки типа Б-1 и Б-2 встречаются еще в двух диалектных вариантах: а) с синкопированным ритмом во втором предложении —



б) с измененной структурой припева в первой фразе (четырёхсложник вместо пятисложника) и ритмической формой  $\frac{6}{4}$  — как в

8-сложных щедровках. Первая диалектная особенность обозначается индексом «с», вторая — «п»<sup>1</sup>.

44 Andantino



[38], 189

45 ♩ 100



с Репине

3. Третий тип колядок можно рассматривать как ритмическую разновидность предыдущего, так как структура стиха одинаковая — 5+5+3. Главным признаком типа В будет ритмическая форма фраз:

для пятисложников —  $\frac{17}{4}$  , а для трехсложников —

$\frac{6}{4}$  Тип В известен в двух разновидностях: как однострочный

напев (В-1) и в двухчастной форме АВ (В-2).

46



[77], 150

<sup>1</sup> В нотн. прим. № 44 Квитка ошибочно указал размер  $\frac{6}{8}$  вместо  $\frac{3}{4}$ .

Вой май ра . но зо - ря зо - ря - ла, дай, бо - же.

Дай е . му . бо . же, шас . те . здо . ро - в'е . дай, бо - же.

Большого распространения данный тип, по-видимому, не имеет. Всего зафиксировано десять вариантов, и все они относятся к западным районам Украины<sup>1</sup>. Все остальные типы, поскольку они представлены единичными примерами, нами здесь не рассматриваются.

Что касается ладовой основы колядок, то подавляющее большинство зафиксированных напевов (85%) выявляет мажорное наклонение (ионийский пента-гексахорд или миксолидийский лад). Среди ладов минорного наклонения преобладает дорийский (7%), далее следует эолийский (5%) и дорийский с повышенной 4 ступенью (0,5%). Кроме того, встречается еще переменный дорийско-миксолидийский (2,4%) и пентатонизирующий дорийский лад (0,1%). Между колядками типа Б, записанными в одном селе от разных исполнителей или в индивидуальных вариантах одного певца, встречается как ионийский гексахорд, так и миксолидийский лад. Миксолидийская септима появляется обычно во второй фразе первого предложения после скачка на 8 ступень при мелодическом движении вниз или после хода на 5 (6) ступень при мелодическом движении вверх (см. примеры № 43 и 45).

48 с Березовое

... зе ле . но, зе . ле . но яб . лонь чер . ве . ні яб . ка зро . ди . ла.

Если во второй фразе отсутствует скачок на 8 или ход от 5 (6) к 7 ступени, а предложение заканчивается на тонике, то миксолидийская септима больше не используется (см. пример № 42). Однако она может появиться во втором предложении, если первое заканчивается ходом вверх на 5 ступень (см. предыдущий пример). Эти наблюдения наводят на мысль, что первоначальной основой колядок типа Б был миксолидийский лад, а потом, в связи с эволюцией ладового мышления и кристаллизацией квинтаккордовой структуры (устои 1-3-5 в первой фразе), стал ионийский гексахорд.

Возможно, что и дорийский лад колядок типа А образовался из миксолидийского. В пользу этой гипотезы можно привести два доказательства. Во-первых, способ исполнения колядки, цитированной под

<sup>1</sup> Шухевич [110], III, стр. 26, № 5, 6, 8; Гнатюк [17], II, стр. 111, 220; Людкевич [77], 150, 164; Колесса [42], 345 (народия на колядку); Фонды ЛГК, село Жабье.



№ 40а, стр. 89. В первом куплете *си-бемоль* (в последней фразе), во втором — он повышается приблизительно на четверть тона, а в последующих — уже звучит как чистое *си*<sup>1</sup>. Поэтому колядки в переменном дорийско-миксолидийском ладе можно рассматривать как переходную стадию в эволюции музыкального мышления.

49  $\text{♩}$  104 (24) 63

Ма . рій . ка бу . ла, руш . ни . чок ши . ла у го . рі.  
у го . рі, го . рі, го . рі кид . ро . вій,  
в тра . ві зе . ле . ній, зе . ле . ній

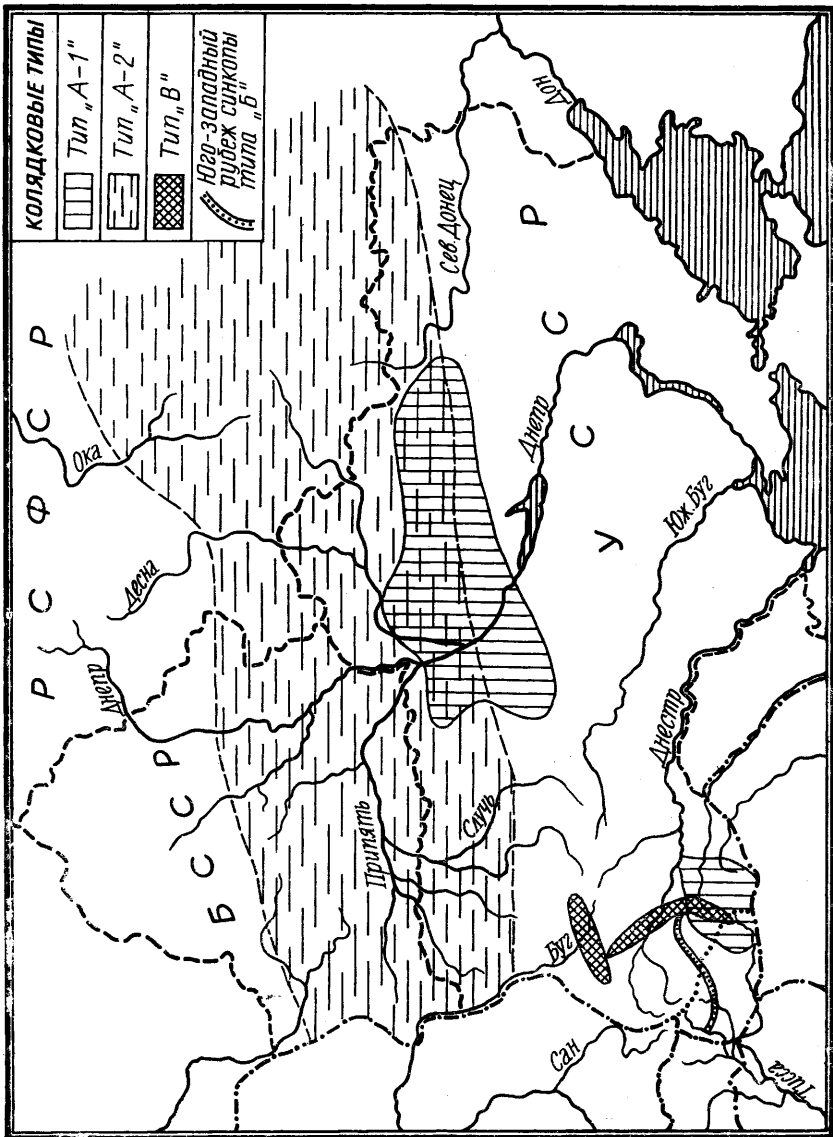
Во-вторых, при сравнении трех вариантов колядки типа А, записанных Квиткой в разных местностях (Радомышль, Малая Перещепина и Звягель), можно проследить, как миксолидийский лад постепенно эволюционирует в дорийский. В этой эволюции решающую роль играет первая фраза, построенная на верхнем тетра хорде миксолидийского лада (*g-f-e-d*). Мелодические устои *f-d*, финальный тон периода *d* и предшествующий ему тон *a* образуют минорный квартсектаккорд, который в свою очередь способствует ощущению минорного наклонения. Второй пример иллюстрирует переходную стадию (во второй фразе пропущена 3 ступень, которая появляется только в последней как низкая). Окончание напева на 2 ступени вместо обычного квартowego скачка на верхнюю доминанту (5).

50  $\text{♩}$  Lento (38) 188  
6 Moderato (38) 147  
в Andante (37) 42

Ой рос . ла, цв . ла, крас . на ка . ли . на, свя . тий ве . чір  
Ой го . ра, го . ра кру . та . я гу . ла, ой дай, бо . же.  
Ой ра . но . ра . но ку . ри за . пи . ли свя . тий ве . чір

Ладовым особенностям украинских колядок было уделено много внимания для того, чтобы доказать основной тезис, что для определения типов песен одного жанра в рамках национального фольклора ни ладовая система, ни мелодические варианты существенного значения не

<sup>1</sup> В мелодическом варианте Лысенко (пример № 40 б) миксолидийская основа остается неизменной.



зняют. Определенную значительность приобретают в типологической классификации начальные и завершающие мелодические устои и направление звуковысотного контура. Однако краеугольным камнем в классификации колядок остается ритмическая структура стиха, ритмическая форма периода и форма строфы.

Применяя указанный принцип классификации, мы составили типологическую карту украинских колядок, которая позволяет сделать некоторые предварительные выводы (см. стр. 95)<sup>1</sup>.

1. Тип А-1 охватывает значительную часть центральной Украины, некоторые районы Житомирской, Сумской, Киевской, Черниговской, Полтавской и Харьковской областей<sup>2</sup>, а также восточную часть Прикарпатья, которая в основном совпадает с этнографической территорией Гуцульщины. Исследуя распространение этого типа колядок в Прикарпатье при помощи специального вопросника, можно было установить, что восточный рубеж ареала проходит от верховья реки Сирет (Черновицкая область) через местечко Снятин (Ивано-Франковской области) к местечку Залещики (Тернопольской области); северный — по линии: Залещики, Коломыя, Солотвин до речки Быстрицы (Ивано-Франковская область); западный рубеж тянется вдоль долины реки Быстрицы и Тересвы (Закарпатской области), а южный рубеж проходит вдоль государственной границы с Румынией. Таким образом, ареал распространения колядки типа А-1 выходит за пределы предполагаемой этнографической территории Гуцульщины. Независимо от причин этого явления (объяснение их требует специального изучения), сам факт свидетельствует в пользу гипотезы о киевском происхождении гуцулов.

2. Тип А-2 распространен главным образом в северной части Волынской, Ровенской, Житомирской, Киевской, Черниговской и Сумской областей и отдельными островками в центральной и западной Украине.

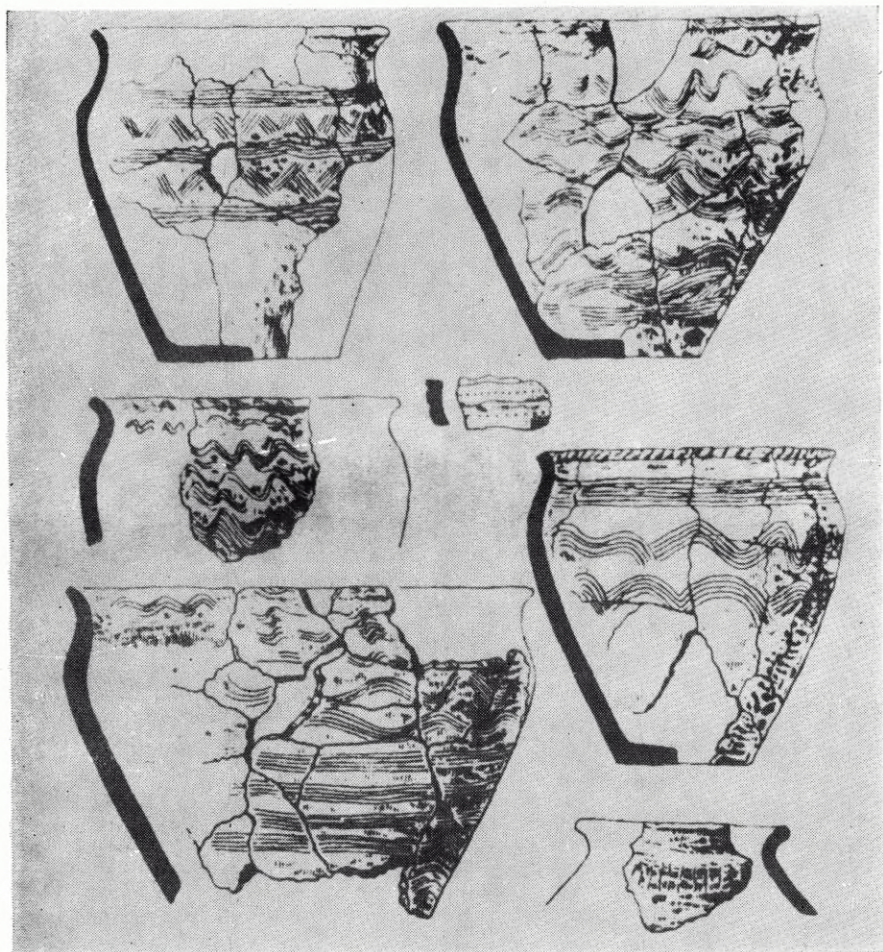
3. Разновидности типа Б известны на всей этнической территории Украины за исключением, как нами было установлено, Гуцульщины и северной части Волынской области.

4. Нам удалось установить юго-западный рубеж распространения колядок типа Б с синкопой во втором предложении. Примечательно, что восточнее рубежа не было обнаружено ни одного варианта колядки с синкопой. Дальнейшее изучение этого диалектного явления может дать интересные данные для истории заселения Карпат славянами.

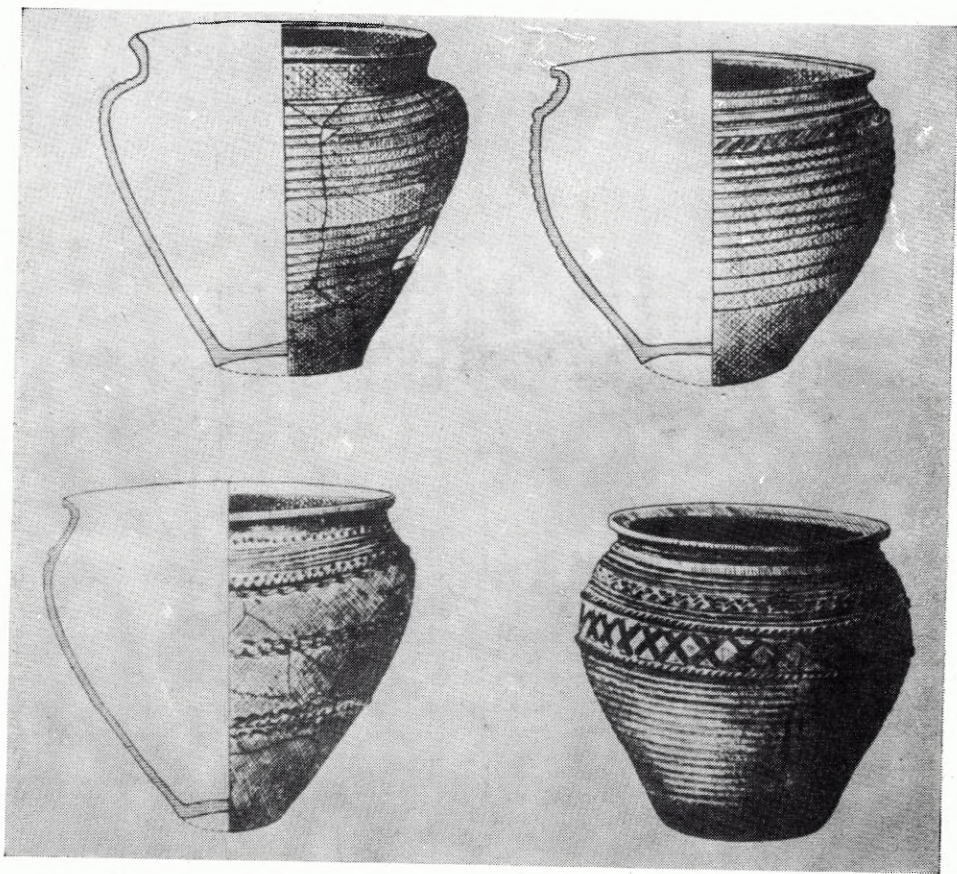
---

<sup>1</sup> Поскольку колядки типа А можно установить по структуре стиха и припева, для картографирования были использованы и записи текстов без мелодий. Карта составлена на основе 200 записей колядок.

<sup>2</sup> Колядки были записаны в населенных пунктах: Гадяче, Пирятин, Сквиря, Бердичев, Радомышь, Даниловка, Ниж. Сыроватка, Конград, Лубны, Остер, Овруч, Нежин, Мих. Коцюбинск, Рудка, Вертевка, Рожневка, Тарановка, Дымер, Черняхов, Новоушицы, Борисполь.



Древнеславянская керамика. Глиняная посуда боршевско-роменской культуры (Новотроицкое). 8 век н. э.



Древнеславянская керамика. Глиняная посуда типа Тетеров и Вейсдин  
(Мекленбурге). 11 век н. э.

5. Колядки типа В зафиксированы только в небольшом количестве населенных пунктов, расположенных по линии Львов — Броды и Львов — Галич — Коломыя — Рахов.

6. Из музыкально-фонетических явлений заслуживает внимания появление увеличенной секунды между 3 и 4 ступенью в дорийском ладе. Это явление встречается в колядках типа А-1 на Гуцульщине и в колядках типа Б на Лемковщине<sup>1</sup>, но объяснить его пока не удалось. В новейших записях колядок, произведенных на Гуцульщине, увеличенная секунда не была обнаружена.

## 2. КОЛЯДКОВЫЕ СТРУКТУРЫ В УКРАИНСКИХ ПЕСНЯХ


Независимо от формы периода и ритмики фраз в структуре стиха колядок наблюдается определенная закономерность, которая ничем не нарушается: стих всегда 10-сложный с цезурой посередине — 5+5. После стиха следует обычно рефрен или припев, образуя вместе музыкальный период. Классифицируя теперь ритмические структуры периода колядок, мы можем выделить три типа<sup>2</sup>:

1. из 13 слогов —  $5+5+3$  или  $(5+5+3) \overline{(5+5+3)^3}$ ;

2. из 14 слогов —  $5+5+4$  или  $(5+5+4) \overline{(5+5+4)}$ ;


3. из 19 слогов —  $(5+5) \overline{(4+5)}$ .

Инвариантами являются 5-сложные группы, переменными — 3- и 4-сложные. С точки зрения ритмической формы, инвариантами будут 5-сложные группы только в первом предложении. Их ритмическая модель, как правило, имеет такой вид:


18  


Обозначим ее как а5<sup>4</sup>. Во втором предложении 5-сложные группы

обретают иногда синкопированную форму:

19a  
 .(b5)

Ритмическая форма пятисложника в колядках типа В — 35:

6  
 Аналогично обозначим ритмические формы 3- и 4-сложных групп украинских колядок:

<sup>1</sup> Шухевич [110], III, стр. 26, № 1, 2, 3, 4; Колесса [42], 346; Колесса [44], 3; Костюк [51], 33, 33а; Цимбора [103], 260.

<sup>2</sup> При такой классификации не учитывается ни форма строфы, ни содержание текста. Поэтому структура стиха фиксируется наравне со структурой рефрена или припева.

<sup>3</sup> Линейкой подчеркнуты структуры рефрена или припева.

<sup>4</sup> «а» обозначает ритмическую форму, стоящая рядом цифра — количество слогов.

20 3-сложные  
 а3 3:4 ( $\frac{2}{4}$ )

4-сложные  
 а4 4:6 ( $\frac{3}{4}$ )

б3 3:4 ( $\frac{2}{4}$ )

б4 4:6 ( $\frac{3}{4}$ )

Выше, на стр. 88, уже отмечалось, что в некоторых украинских колядках вместо рефрена и припева следует второй стих, образующий с первым так называемое «логическое двустихие». В результате этого получился правильный 13-сложный стих с двумя цезурами — 5+5+3<sup>1</sup>. Эту структуру имеют также некоторые западноукраинские свадебные песни, например следующая<sup>2</sup>:

51 Moderato [45], с. 257

Ой за бри-ні-ли ко-ва-ні во-зи на дво-рі,  
 ой за-пла-ка-ла Га-ни-на ма-ти в ко-мо-рі.

Сравнительно небольшое количество примеров 13- и 14-сложных ритмических структур (5+5+3 и 5+5+4) в украинских песнях, не относящихся к жанру колядок, указывает на то, что данные структуры можно считать колядковыми. Они образовались, по-видимому, вместе с земледельческим новогодним обрядом, а в свадебные и другие песни проникли значительно позже и не получили повсеместного распространения.

Но тут же напрашивается вопрос: были ли колядковые структуры специально созданы древними славянами или протославянами для соответствующего обряда или же им предшествовали другие формы, приспособленные впоследствии для новой функции? Несмотря на сложность вопроса, попытаемся на него ответить, выдвинув теоретически обоснованную гипотезу.

<sup>1</sup> Роздольский — Людкевич [77], 152, 154; Колесса [42], 346; 344 а, б, 345 а, б — лирические песни.

<sup>2</sup> Роздольский — Людкевич [77], 114—120, 122, 123; Колесса [45], стр. 257: В других академических сборниках украинских песен свадебное или лирические песни с 13-сложной структурой стиха не были обнаружены.

Это явление Ф. Колесса рассматривал как эволюцию колядковой структуры, о чем он, между прочим, писал: «В дальнейшем развитии трехколенного стиха синтаксическая связь распространяется и на третье колено не только в первой строфе, но и на протяжении всей песни; это третье колено перестает быть рефреном, но входит как интегральная часть в состав стиха. <...>. На образование трехколенного стиха могли повлиять также повторы. <...> В результате этого появился уже правильный трехколенный стих, на котором построено большое количество старинных свадебных песен...». Ф. Колесса. Ритміка .., [40], стр. 58—59.

Повсеместное распространение колядковых структур на украинской этнической территории и, отчасти, за ее пределами (в южнорусском, белорусском фольклоре, а также в фольклоре других славянских народов, как это будет показано ниже) свидетельствует в пользу предположения, что им предшествовали аналогичные, но более древние формы. Таковыми были, вероятно, 10-сложные структуры с цезурой посередине — 5+5, что подтверждается следующими аргументами.

Во-первых, 10-сложный стих, состоящий из двух пятисложников, является инвариантом всех типов украинских колядок, их неотъемлемой составной частью. Во-вторых, стих, состоящий из трех слоговых групп, первоначально имел две слоговые группы с рефреном вследствие исполнения колядок попеременно солистом (запевалой) и группой колядников. Сначала рефрен был самостоятельной и вполне отделимой частью периода, а потом стал «связкой» между куплетами. Этот характер сохранила до наших дней третья фраза колядок типа А-1. С течением времени рефрен (припев) стал интегральной частью всего напева, как в колядках типа Б. Промежуточный этап такой интеграции можно усматривать в мелодических вариантах колядок типа А-2.

На существование десятисложных прототипов колядковых структур указывают и некоторые особенности содержания, формы стихосложения и их конструкция. Это, в-третьих, тематическое разнообразие колядок, наличие в них наряду с земледельческо-величальной также мифологической, легендарной, исторической и брачно-любовной тематики. Поэтому многие колядки своим содержанием никак не вяжутся с весенне-земледельческой обрядовой функцией, а наличие рефрена и припева не только нарушает последовательное развитие сюжета, но и порой даже искажает его смысл. Для большей наглядности процитируем один пример: колядку с историческим содержанием.

1. Ой краєм, краєм Дунаєм, [славен єсь]  
Славен єсь (и), боже, у всему світу і в небі<sup>1</sup>.
2. Издить, поїздить гордое пане, славен єсь,  
Славен єсь, боже, у всему світу і в небі.
3. Турського царя барз викликає, славен єсь,  
Славен єсь, боже, у всему світу і в небі.
4. «Ой вийди, вийди, турецький царю, славен єсь,  
Славен єсь, боже, у всему світу і в небі.
5. — Нехай ми собі поговоримо, славен єсь,  
Славен єсь, боже, у всему світу і в небі.

<sup>1</sup> Рефрен «славен єсь» в конце стиха в оригинале пропущен, по-видимому, вследствие ошибки собирателя.



6. — Свої коники випробуємо, славен есь,  
Славен есь, боже, у всему світу і в небі.
7. — (А) ясні мечики вимоцуємо! Славен есь,  
Славен есь, боже, у всему світу і в небі... и т. д.<sup>1</sup>

Если отбросить рефрен и припев, подчеркнутый нами, то мы получим обычную историческую песню, сложенную десятисложным силлабическим стихом. Таковой она была, вероятно, до тех пор, пока ее не включили колядники в свой репертуар.

И, наконец, в-четвертых, добавление в конце колядок любого содержания поздравительно-величальных стихов, которые опять-таки не вытекают из сюжета, лишний раз подтверждает предположение, что песни десятисложной структуры были позже приспособлены к колядковым формам и новой функции.

Все эти данные убеждают нас в том, что до образования типов календарно-обрядовых песен колядковой формы, в период их формирования и, быть может, еще некоторое время спустя, существовали, по всей вероятности, у некоторых славянских племен песни десятисложной структуры различного содержания и функции. Возможно также, что в те отдаленные времена эти структуры были столь же распространены, как в настоящее время структуры частушек и коломыек...

Сохранились ли в украинском фольклоре песни с десятисложной структурой стиха без припева? Поиски этих структур в академических сборниках не дали ожидаемого результата. Оказывается, что из 4135 записей песен, содержащихся в сборниках Лысенко, Квитки, Колессы и Роздольского — Людкевича, только 54 песни имеют структуру 5+5, то есть 1,3%<sup>2</sup>. По жанровому признаку эти песни представлены такими количественными показателями:

а) обрядовые песни (щедровки, веснянки, свадебные, крепильные)	15
б) эпические и лиро-эпические (баллады <sup>3</sup> , исторические, репутские)	16
в) лирические песни (новейшего происхождения)	23

<sup>1</sup> «Етнографічний збірник НТШ». Т. 36. Львів, 1914, № 186 б. Перевод: Ой краем краем, краем Дуная /ездит-поезживает гордый пан, /турецкого царя громко кличет/ «Ой выйди, выйди, турецкий царь, /пусть мы себе поговорим, /своих коней испытаем/, ясные сабельки проверим!» После каждого стиха, отделенного здесь знаком /, следует рефрен «славен еси» и припев «славен еси, боже, по всему миру и в небе!»

<sup>2</sup> Лысенко [62], XVI, 82; XVII, 118; XVIII, 43, 64; XIX, стр. 54—55; Квитка [38], 26, 219, 237, 284, 328, 383, 384, 390, 521, 532, 551, 654; Квитка [37], 54, 77, 81, 84; Колесса [42], 3, 40, 44, 54, 169, 176 а; Колесса [41], 42; Гнатюк — Колесса [18], 70, 71; Роздольский — Людкевич [77], 135, 136, 145, 146, 154, 217—234, 1407.

<sup>3</sup> Среди лиро-эпических песен преобладает песня-баллада о голубке.

Как видно из этой таблицы, древнейший пласт песен представлен наименьшим количеством записей (15). Однако эти песни сохранили без изменений ту ритмическую форму фраз, которая известна нам по

колядкам, то есть



в различных комбинациях. Напротив, их ладовая основа и мелодическое строение в корне отличается от колядок.

52 *Allegro* [38]. 654

Ой бо ром, бо ром, бо ро ви но ю,  
ой бо ром, бо ром, бо ро ви но ю, (...)

Столь неожиданный результат поисков 10-сложных структур в украинском фольклоре можно объяснить только тем, что став основой для 13- и 14-сложных колядковых типов, они табуизировались обрядовой функцией колядок. Тексты песен различного содержания со структурой 5+5 могли без каких-либо изменений исполняться только на канонизированные мелодии колядок. Чтобы приспособить к новой функции песни, тематика которых не соответствовала содержанию обряда, их исполняли с обязательным колядковым припевом и с традиционной величально-поздравительной формулой окончания. Так, по-видимому, возникли украинские колядки с легендарно-мифологической, исторической и брачно-любовной тематикой. Чистые 10-сложные структуры, как будет указано ниже, сохранились в русских обрядовых и эпических песнях.

### 3. КОЛЯДКОВЫЕ СТРУКТУРЫ В БЕЛОРУССКОМ И РУССКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Приступая к анализу музыкального фольклора других славянских народов, мы должны изменить форму изложения и отказаться от детализации анализа некоторых явлений, от количественного и географического аспектов. Это обусловлено как методологией (применение макроподхода к анализируемому материалу), так и реальными возможностями исследования (отсутствие исчерпывающих источников, песенных каталогов и специальных работ в этой области)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В этом и следующем очерке микроподход применяется только при анализе карпатского фольклора.

Белорусские колядки в содержании и форме стиха имеют много общих мест с украинскими, на что в свое время обратил внимание П. Караман<sup>1</sup>. Подобное мнение высказал также К. Квитка, но с некоторыми оговорками. Он писал, что «напевы колядок и щедровок, записанные в южной части Гомельской области, по стихотворной и музыкально-ритмической форме совпадают с распространенными на Украине. Тип, представленный у Радченко под № 180<sup>2</sup>, на Украине бытовал на ограниченном пространстве (приблизительно в границах Черниговской области); остальные, представленные указанными выше белорусскими образцами<sup>3</sup>, были распространены на всем пространстве северо-западной части Украины»<sup>4</sup>. Среди белорусских колядок и волочечных песен (функция обоих жанров одинакова) можно найти варианты рассмотренных нами выше трех типов украинских колядок, однако наибольшее распространение получили варианты типов А-1 и А-2.

53 Moderato [104], 3

Бег ла ста ро жа з чыс ца га по ля, до бры ве чар.

54 Moderato [109], 168

Ці до ма, до ма сам пан гас па дар,  
до бры ве чар, сам пан гас па дар

Но в то же время при тщательном анализе опубликованных песен нетрудно обнаружить и ряд специфически белорусских разновидностей колядковых структур и типов, которых нет в фольклоре других славянских народов. Характерно и то, что колядковые типы и структуры встречаются во многих календарно-обрядовых песнях, например в волочечных, веснянках, яровых и жатвенных<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> П. Сагаман. *Obrzęd kołędowania u Słowian i u Rumunów*. Kraków, 1933, str. 261.

<sup>2</sup> Данный тип не вошел в нашу классификацию.

<sup>3</sup> Радченко [75], 28, 29; Романов [78], 23, 24.

<sup>4</sup> К. Квитка. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен. Избранные труды. Т. 1. М., 1971, стр. 170.

<sup>5</sup> Белорусские варианты типа А-1: Цитович [104], 3; Ширма [109], 111, 164, 165; Радченко [75], 28; Романов [78], 23.

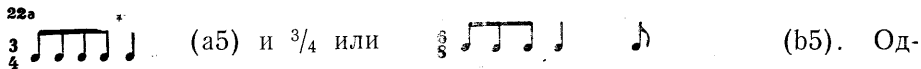
Варианты типа А-2: Цитович [104], 38; Ширма [109], III, 168, 169, 175; 182, 139; Романов [78], 25; Черный [106], 50.

На следующей таблице показаны белорусские разновидности песенного типа А и их структурно-ритмические характеристики.

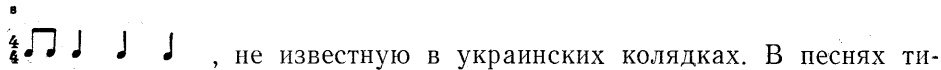
Тип	Структура стиха	Форма стиха	Ритмическая форма	Источник
А-1/п4	5+5 П (4+4) <sup>1</sup>	аб/рр	а5а5/б4б4	[109], III, 166.
А-1/п5а	5+5 П (5+3)	аб/рр аб/пр	d5d5/б5б3	[109], III, 31, 33.
А-1/п5б	5+5 П (5+3)	аб/пр	а5а5/б5а3	[109], III, 25, 26.
А-1/п5с	5+5 П (5+3)	аб/пр	б5б5/б5а3	[109], III, 36.
АБ-1	(5+5) (5+5+P4)	аб/вгр	а5а5/а5а5б4	[109], III, 134, 135; [104], 32.
АР-1/р3	5+5+P3	абр	е5е5б3	[109], III, 167.
А-2/р3	5+5 П (3+5)	аб/рб	а5а5/б3а5	[109], III, 171, 177, 178; [104], 2.
А-2/р5	5+5 П (5+5)	аб/рб	б5б5/б5б5 (а5а5/а5а5)	[104], 37, 38а; [75], 41.
АБ.2	(5+5)2 П (4+5) (5+5)2 П (4+6)	аб/вг/рп	а5а5/а5а5/б4а5 а5а5/а5а5/б5Х	[94], V, 1706; [109], III, 132, 133.
АР-3	(5+5+P3) П (5+3)	абр/бр	е5е5б3/е5б3	[109], III, 173

К числу специфически белорусских структурных особенностей типа А относятся расширение и видоизменение припева, повторность первого стиха и некоторые ритмические изменения формы. Кроме того, в белорусском фольклоре мы первые встречаемся с 5-сложным рефреном в песнях типа А-2, характерным, как будет указано ниже, для русского фольклора (см. тип А-2/р5).

Ритмическая форма пятисложников соответствует в подавляющем числе примеров рассмотренным уже ранее украинским, а именно,



нако в белорусских песнях мы находим еще ритмическую форму d5



па А-1/п5 используются все три ритмические формы пятисложника, вследствие чего мы выделили три подгруппы данного типа — А-1/п5а, А-1/п5б и А-1/п5с.

<sup>1</sup> Тип А-1/п4 соответствует некоторым типам украинских щедровок, которые здесь не рассматриваются.

55 а 112 [109], 33

[Ды] це - раз по - ле, ды шы - ро - ка - е, [109], 26

6 Allegro moderato

Гас - па - да - ро - чак, сліч - ны па - но - чак, [109], 36

в Allegretto


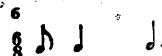
А ў ляс - ку, ляс - ку, на жоў - тым пяс - ку,

ды ві - но ж ма - ё зе - ля - но - е.

зя - ле - ны я - вар, куд - ря - вы.

зе - ле - ны я - вар, дуб - ро - ва.

Трех- и четырехсложные группы, содержащиеся в припевах, имеют ту же ритмическую форму, что и украинские, хотя амфибрахическая

форма трехсложника (а3)  $\frac{23}{4}$   в белорусских песнях в таком чистом виде почти не встречается и заменена формой  $\frac{6}{8}$  .

Белорусские колядки типа Б известны только по сборникам Романова ([78], 24) и Радченко ([75], 29). Напротив, этот тип встречается в белорусских жатвенных и свадебных песнях<sup>1</sup>.

К разновидностям типа Б относится Б-3, который можно рассматривать как «гибрид» типов А и Б. Его ритмическая структура характерна для колядок типа А(5+5 П(4+3)), а мелодическая двухчастность (АВ) — для типа Б.

56

А ра - на, ра на сон - ца зай - гра - ла,

ляй - лё, ляй - лё, лі - ляй - лё. А ра - ней та - го

па - ва ля - та - ла, ляй - лё, ляй - лё, лі - ляй - лё


<sup>1</sup> Чуркин [108], 5, 18, 21.

Эта воловечная песня известна только в двух вариантах, в записи Л. Федорова (приведенная выше) и В. Елатова<sup>1</sup>. По-видимому, это одна и та же песня в двух различных нотациях<sup>2</sup>.

Песня характерна в нескольких отношениях. Во-первых, своей структурой и формой, а именно:

	$\begin{array}{c} A \\   \\ A \\ \hline 5+5+4+3 \\   \quad   \quad   \quad   \\ a \quad b \quad p \quad p \end{array}$	$\begin{array}{c} A \\   \\ B \\ \hline \bar{5}+5+4+3 \\   \quad   \quad   \quad   \\ в \quad г \quad р \quad п \end{array}$
(ритмическая форма фраз)	$\begin{array}{c} a \quad a \quad b \quad c \\   \quad   \quad   \quad   \\ a \quad b \quad c \quad d \end{array}$	$\begin{array}{c} a \quad a \quad b \quad c \\   \quad   \quad   \quad   \\ e \quad f \quad c \quad d \end{array}$
(мелодическая форма фраз)		

Во-вторых, наличием необычного для белорусских колядковых ти-

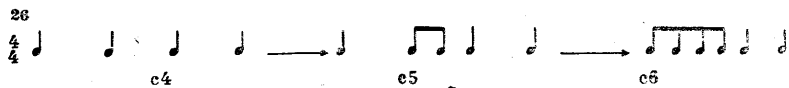
пов 3-сложного амфибрахического ритма <sup>24</sup>  , кото-

рый особенно отчетливо проявляется в записи Елатова, и, в-третьих, окончанием первого и второго предложений на 2 ступени ионийского лада. С этим оригинальным явлением мы встречаемся только в болгарском фольклоре (см. стр. 129).

Колядковые структуры типа В довольно распространены в белорусском фольклоре<sup>3</sup>, но в отличие от украинских колядок в белорусских песнях они представляются нам как промежуточная стадия эволюции от 8-сложных к 12-сложным структурам, в которых 5-сложный ритм

ритм <sup>25</sup>  (с5) образовался вследствие

дробления четырехсложника<sup>4</sup>:



<sup>1</sup> Л. Фё д а р а ъ. Новая запись мелодий белорусских народных песен. «Беларускае мастецтва». Минск, 1960, стр. 169. В. Е л а т о в ъ. Ад песні да песні. Минск, 1961, стр. 38, № 22.

<sup>2</sup> В приведенном выше примере и в других примерах, заимствованных из сборника Р. Ш и р м ы, мы даем собственное расположение тактовых черт, исходя из структуры стиха. Кстати, записи Ширмы требуют критического подхода к ним, т.к. сам автор в разных изданиях одной и той же песни дает различную трактовку метроритма (см., например, песни № 173 и 178 и их трактовку в русском издании, М., 1958, № 47, 48).

<sup>3</sup> Ш и р м а [109], т. 3, № 24; 27, 37, 38, 39, 40, 46, 47, 48.

<sup>4</sup> Квитка, вероятно, исходил из особенностей белорусского фольклора, когда утверждал, что украинские колядки типа В произошли от 8-сложных щедровок (К. К в и т к а, цит. соч., 1, стр. 154).

Все три ритмические модели (с4, с5, с6) попеременно встречаются в белорусских календарно-обрядовых песнях.

Особый интерес представляют так называемые гибридные (белорусско-великорусские) колядковые типы класса А, которые будем обозначать как АР. Их отличительная черта — наличие 5-сложного ритма с удлинненной и акцентированной третьей ритмической единицей:

27  
 $\frac{3}{4}$    (е5). Эту ритмическую форму

мы находим в белорусских колядках типа А-1 с трехсложным рефреном — 5+5+P3 (тип АР-1/p3) и в колядках той же разновидности, но с припевом — (5+5+P3) и П(5+3) — тип АР-3.

57 а *Moderato con moto* [109], Ш, 173



А ў га-са-да-ра па-ся-род два-ра, ка-ля-да.

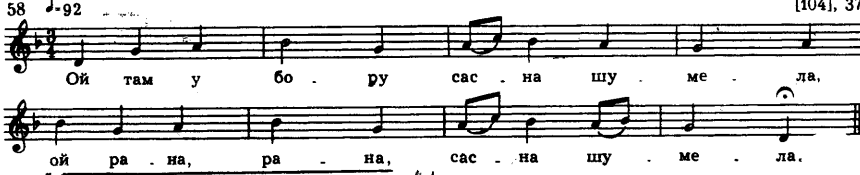
57 б *Andantino* [109], Ш, 173



Там за рэч-ка-ю, там за быс-тра-ю,  
 ка-ля-да, там за быс-тра-ю, ка-ля-да.

Другим «гибридным» типом является тип А-2/p5, о котором речь была выше (см. таблицу на стр. 103). Варианты напевов этого типа сохраняют ритмику украинских и белорусских колядок, но структура и форма стиха характерны для русских обрядовых (веснянок, троицких и свадебных) песен и хороводов.

58 *J-92* [104], 37



Ой там у бо-ру сас-на шу-ме-ла,  
 ой ра-на, ра-на, сас-на шу-ме-ла.

Песен с 10-сложной структурой стиха (5+5), но без рефрена или припева, в белорусском фольклоре столь же незначительное количество, как и в украинском<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Федеровский [94], т. 5, 1703, 1266, 1267, 1500; Цитович [104], 36; Шир-ма [109], т. 3, 133, 163.

Прежде чем перейти к анализу колядковых структур и типов в русском фольклоре, необходимо сделать одну существенную оговорку. Поскольку опубликованные до настоящего времени песенные материалы не охватывают всей территории, заселенной русским народом, мы не можем иметь полного представления о территориально-стилистических особенностях русских песен. Отмечая в работе, что в том или ином сборнике содержится искомый песенный тип, мы отнюдь не вправе предполагать, что он известен и в других районах России. Следовательно, фиксируя факт существования какого-нибудь типа или его разновидности, мы вынуждены отказаться от каких бы то ни было географических выводов, а установленный нами ареал распространения песенного типа АР-2 следует рассматривать лишь как ориентир.

И все же, несмотря на эти специфические трудности музыкального славяноведения, мы в эстимации установить некоторые закономерности географического аспекта при помощи статистических данных. Если подсчитать количество песен, принадлежащих к анализируемым песенным типам, в отдельных областных сборниках русских песен, то можно обнаружить, что таких песен значительно больше в южных, юго-западных и центральных районах европейской части России, чем в северных или восточных. Так, например, в сборнике песен Брянской области<sup>1</sup> почти 25% обрядовых песен (то есть 27 записей из 109) имеет колядковую структуру, напротив, среди песен русского Поморья<sup>2</sup> не было обнаружено ни одного варианта. От трех до десяти песен колядковой структуры можно найти в сборниках Орловской, Калужской, Кировской и Курской областей, а также среди песен донских казаков. Все эти, хотя и не исчерпывающие данные, можно использовать в качестве аргументов для географического и этногенетического аспектов исследования.

Относительно русских зимних обрядовых песен В. И. Чичеров писал, что типы украинских и белорусских колядок не получили в русском народе большого распространения. Здесь сложилась другая обрядовость, были созданы специфически русские песни типа «коляда», «овсень» и «виноградье», не известные другим славянским народам. Этот факт автор объясняет тем, что в русском фольклоре сохранился более древний тип новогодней обрядовости, связанный с пережитками родового строя и так называемой «отцовской большой семьи», образовавшейся вследствие патриархального перерождения семейной общины, которая была известна у славян под названием «задруги»<sup>3</sup>.

Действительно, среди русских зимних обрядовых песен установленные нами колядковые типы попадают очень редко. Они распро-

<sup>1</sup> К. Свитова. Народные песни Брянской области. М., 1966.

<sup>2</sup> С. Н. Кондратьева. Русские народные песни Поморья. М., 1966.

<sup>3</sup> В. И. Чичеров. Зимний период русского сельскохозяйственного календаря XIV—XIX веков. М., 1957, с. 68 и д.; Русские колядки и их типы. «Советская этнография», 1948, № 2, стр. 111—113.



странены, главным образом, вдоль русско-украинской этнической границы и по существу являются колядками или щедровками ассимилировавшихся в русской среде украинцев, например в Брянской области или среди донских казаков<sup>1</sup>. Однако и там можно обнаружить 'местные русские разновидности колядковых типов и чисто русские колядковые типы. Соотношение всех разновидностей колядковых типов, содержащихся в сборнике песен Брянской области (Свитова, [81]), показано на следующей таблице.

Тип	Структура стиха	Форма стиха	Ритмическая форма	Номера песен
A-1	5+5+P4	абр	а5а5а4 (а5а5b4)	55, 64, 67.
A-1/п4 <sup>2</sup>	5+5 П(4+4)	аб/рп	а5а5/б4б4 (а4а4)	55, 57, 60, 62,
{АБ-3б	(5+5+P4) П(5+6+4)	абр/р'пб'	а5а5б4/а5xb4	61, 65.
{АБ-3с	(5+5+P4) П(3+5+4)	абр/р'пс	а5а5б4/б3а5б4	
{Б-1с	(5+5+P4) П(5+5+4)	абр/пср'	б5б5d4/б5б5d4	58.
	(5+5+P3) П(5+5+3)	абр/р'пр	б5б5а3/б5б5а3	66б, в, г.

Из 14 вариантов 10 (в том числе 4 щедровки) можно отнести к украинским разновидностям; это типы: А-1, А-1/п4 и Б-1с. Для нашего исследования они особого интереса не представляют<sup>3</sup>. Внимания заслуживают только колядки типа АБ-3, с которыми мы до сих пор не встречались. Как и белорусские варианты класса АБ, они являются национальной разновидностью (гибридом), возникшей в результате присоединения припева той же структуры к колядке типа А-1:

5+5+P4 → (5+5+P4) + П(5+5+4).

С мелодической стороны второе предложение может быть повторением первого или его вариантом («неразвитая двухчастность»).

59 ♩-96 [81], 61

Что ты, ро-зоч-ка, од-на в'го-ро-де? Ро-за мо-я!

Ой ро-за мо-я, пол-но чер-во-на-я, э... в'го-ро-де!

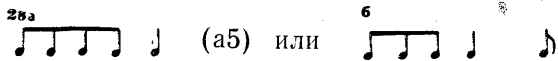
Примечательно, что во всех колядках, записанных Свитовой в районе Стародубья Брянской области, сохранилась ритмическая фор-

<sup>1</sup> Например, Листопадов [61], т. IV, № 151; Свитова [81], № 62.

<sup>2</sup> Тип украинской щедровки.

<sup>3</sup> К специфически русским чертам напева можно отнести: тип многоголосия, манеру исполнения, определенные мелодические обороты и ладовую основу.

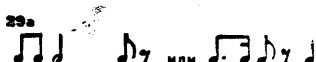
ма украинских типов:






(b5). Что касается 3-сложного рефрена, то он, как и в белорусских вариантах, не имеет чисто амфибрахической формы, т. е.



(a3). Для 4-сложных рефренов характерны




(модель —  a4),  (b4)).

Новой является лишь форма  (d4).

Русские зимние обрядовые песни («коляда, «овсень» и «виноградье»), насколько можно судить по имеющимся музыкальным записям, своей формой, структурой стиха и ритмической формой в корне отличаются от рассматриваемых здесь колядковых типов. Однако среди них можно найти и такие, которые, как нам кажется, представляют собой русскую трансформацию славянского колядкового типа А-1, например колядная песня «таусень» («овсень»), записанная Некрасовым и Истоминым в бывшей Рязанской губернии (Лядов [64], 36).

60 Allegretto [64], 68



Та у - сень! Вот хо - ди - ли мы.

Та - у - сень! Вот ис - ка - ли мы

В этой колядке совершенно необычная форма стиха, так как 3-сложный рефрен «та-у-сень!» исполняется в начале каждого 5-сложного полустихия:

«Таусень! Вот ходили мы. (P3+5)

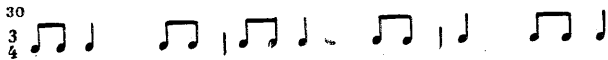
Таусень! Вот искали мы». (P3+5)

Если приспособить эту форму стиха к установленной нами норме, мы получим знакомую колядковую структуру: 5+5+P3.



«Вот ходили мы, вот искали мы, таусень!»

Заменяя теперь 3-сложный рефрен 4-сложным «бай таусень!» или «ой ксяяда!» по аналогии с другими колядными песнями, мы получим прототип данной колядки — А-1 — со специфически русской ритмической формой фраз — е5 е5 b4:



Таким образом, приведенную выше колядку мы можем считать местной, «рязанской» разновидностью более древнего типа (А-1), приспособленного в процессе бытования к закономерностям русского народного музыкального мышления.

Дальнейшие поиски колядковых структур только подтвердили существующее предположение, что русские зимние обрядовые песни в основном формировались на почве других музыкальных традиций, нежели колядки остальных славянских народов. Поскольку признание этого факта ставит под сомнение наше исходное положение о древнеславянском происхождении колядковых структур, мы должны направить свои поиски в сторону других обрядовых песен, а также эпических и лирических жанров.

С другой стороны, хотя мы стоим на точке зрения, что нет и не могло быть общеславянских песен, как и не существуют теперь «общенациональные» традиционные песни, то все же, исследуя древние пласты музыкального фольклора славян, мы должны обнаружить черты структурной общности. Предположим, что мы нашли эту структурную общность в музыкальном фольклоре славянских народов. Какие выводы из этого следуют?

Наличие в музыкальном фольклоре определенных и генетически родственных песенных типов указывает, во-первых, на их глубокую древность, во-вторых, на возможность существования их общего архетипа, в-третьих, что песни данных типов относятся к древнеславянским, но не общеславянским. Итак, для доказательства древнеславянского происхождения колядковых структур и типов достаточно иметь определенное число убедительных примеров из фольклора всех славянских народов независимо от того, в каком количественном соотношении они представлены, к каким жанрам относятся и каковы ареалы их распространения.

Обращаясь теперь непосредственно к русским песням с 10-сложной структурой стиха (с рефреном и без него), напомним, что об их наличии как в русском, так и в фольклоре других славянских народов писали еще в середине прошлого века отечественные ученые И. Срезневский и А. Потебня. В самом начале своей капитальной работы «Объяснения малорусских и сродных народных песен» Потебня указал на общность размера 5+5 у славян, а именно: в украинских колядках, в русских былинах и свадебных песнях, в белорусских воло-

чебных, в сербских свадебных и величальных, в болгарских величальных и жатвенных песнях<sup>1</sup>. Однако польские колядки со структурой стиха 5+5+3 он считал заимствованием из украинского, а о чешских и словацких колядках не упомянул. Соглашаясь с мнением Срезневского, «что древнейший у всех славян одинаково распространенный эпический стих включает в себе десять слогов с двумя (то есть главными) удалениями»<sup>2</sup>, например «Уж как пал туман/на синè море», Потебня полемизирует далее с утверждением Л. Зимы, что якобы 10-сложный стих образовался из 16-сложного<sup>3</sup>, и замечает: «...я думаю, в свойствах размера 2(5+5) <...> не заключено ничего указывающего на его производность от какого-либо другого, в том числе и от 16-сложного»<sup>4</sup>. С мнением Срезневского и Потебни созвучны и соответствующие высказывания Ф. Колессы<sup>5</sup>.

Предположения Срезневского, Потебни и Колессы, явившиеся результатом исключительно анализа текстов славянских песен, полностью подтвердились. Наша задача теперь заключается в том, чтобы определить типы русских песен с 10-сложной структурой стиха и систематизировать их, выявить национальные и локальные черты, проследить эволюцию типов в зависимости от функции песни.

В наиболее чистой и, следовательно, архаичной форме проявляются типы колядковых структур в весенних и летних календарно-обрядовых песнях, в хороводных и свадебных песнях. Здесь преобладает тип А-2, характерным признаком которого считается повторение второго полустушия после рефрена по схеме:

форма стиха — а б р б<sup>6</sup>  
структура стиха — 5+5+5+5

Определив песни типа А-2 как класс, мы можем в зависимости от структуры рефрена (2-, 3-, 4-, 5- и 6-сложного) образовать пять подклассов. Каждый подкласс можем, в свою очередь, разделить на несколько групп, учитывая ритмическую форму 5-сложников, и подгрупп — в зависимости от ритмической формы рефрена.

<sup>1</sup> Т. 2, Варшава, 1887, стр. 1—4.

<sup>2</sup> Там же, стр. 5.

<sup>3</sup> Там же, стр. 14.

<sup>4</sup> По схеме:



<sup>5</sup> Ритміка українських народних пісень. Львів, 1907, с. 48—49, 204; Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. «Науковий збірник тов-ва «Просвіта» в Ужгороді». Т. 10. 1934, стр. 23.

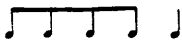




<sup>6</sup> В некоторых вариантах вместо формы стиха а б р б встречается форма а б р п, т. е. второе полустушие не повторяется после рефрена, но рефрен расширяется на одну 5-сложную группу, образуя 10-сложный припев, как в песнях типа А-1/п.


Поскольку в количественном соотношении подкласс с 5-сложным рефреном преобладает в русских песнях, мы рассмотрим его более детально.

В подклассе песен типа А-2, форму и структуру стиха которых можно выразить следующим образом:

$$\begin{matrix} \text{а} & \text{б} & \text{р} & \text{б} \\ 5 & +5 & +5 & +5 \end{matrix}$$

имеются следующие ритмические группы:

Группа	Ритмическая модель	Источник	
р5а		а5	Свитова [81], 20 <sup>1</sup> , 92, 115, 122. Лядов [64] 88. Р.-Корсаков [76], 38, 68. Листопадов [61], т. 4, № 65, 67, 169.
р5d		д5	Трутовский [92], 20. Листопадов [61], т. 4, № 139.
р5е		е5	Свитова [81], 14, 16. Лядов [64], 135. Р.-Корсаков [76], 33, 50, 100. Листопадов [61], т. 4, №153, 216, 217. Бачинская [8], 1, 3.
р5е <sub>2</sub>		е <sub>2</sub>	Свитова [81], 80, 88. Лядов [64], 17, 51. Р.-Корсаков [76], 63. Листопадов [61], т. 4, 21, 27.
р5f		f5	Р.-Корсаков [76], 21, 27.

<sup>1</sup> С «ямбическим» ритмом 

<sup>2</sup> Вариант предыдущей группы р/5е, возникший в результате «распева» ритмической модели е5. Эту эволюцию можно себе представить следующим образом:



Частотный показатель таблицы ставит на первое место группу р/5е и ее вариант — р/5е<sub>v</sub>, на второе — р/5а. Ими мы займемся подробнее.

Группа р5/а, входящая в класс А-2 (эту разновидность песенного типа обозначим как А-2/р5), встречается также в белорусском фольклоре (см. таблицу на стр. 103), но ритмическая форма 5-сложной фразы а5 является общей для всех песен колядковой структуры восточных славян. Это обстоятельство дает нам основание считать данную разновидность типа А-2 древнейшей, а сам тип А-2 — общим достоянием восточных славян<sup>1</sup>.

61 Allegretto vivace [76], 38

У ме . ня ли муж во . до . пья . ни . ца,  
ой лю - ли, лю - ли, во . до . пья . ни . ца.

Песни группы р/5е (р5е<sub>v</sub>) известны только в русском фольклоре, и поэтому тип, обозначаемый нами как АР-2, в который входит указанная группа, мы можем рассматривать как русскую разновидность колядкового типа А-2.

62 Allegretto [76], 50

Ну - ка, ку муш - ки, мы по - ку мим - ся,  
ай лю - ли, лю - ли, мы по - ку мим - ся.

За пределами русской этнической территории, в восточной Белоруссии и в северной Украине, попадаются спорадически отдельные записи, представляющие собой либо ассимилированные русские песни типа АР-2, либо песни-гибриды, как, например, в белорусском фольклоре (см. стр. 104). Ассимиляция русских песен указанного типа на этнической территории Украины или Белоруссии проявляется в трех видах: 1) заимствуется форма и структура стиха русских песен, но сохраняется ритмическая форма фраз белорусских или украинских колядок (см. пример № 58); 2) заимствуется ритмическая форма русских песен колядкового типа АР, но структура и форма стиха оста-

<sup>1</sup> Ареал распространения колядковых структур типа А-2 можно приблизительно сравнить на севере линией, идущей от Гродна через Могилев, Брянск до Тулы, а на юге — от Луцка через Житомир, Киев до Харькова (см. карту на стр. 95).

ются неизменными (см. пример № 57)<sup>1</sup>; 3) русская песня типа АР-2 приспособляется к совершенно другой (в данном случае украинской) структуре стиха веснянок, то есть (6+6)(4+4+6). Последняя форма ассимиляции рассматривается подробнее на стр. 222—226.

Как уже говорилось, тип АР-2 считается специфически русским, возникшим в результате эволюции восточнославянского колядкового типа А-2. Однако на этом эволюция формы не прекратилась. Еще в недрах обрядовых жанров этот тип был приспособлен к характерному для русского музыкального мышления распеву, дроблению стиха и национальной специфике многоголосия<sup>2</sup>.

63  $\text{♩} = 92$  *Одна* [8], 2

Э ох, во са - ду, са - ду да в зе - ле

но м(ы) са - ду, (э) ой, да лю - ли, лю - ли, эх,

в зе - ле но м(ы) са - ду.

Потом следовало, по-видимому, изменение ритмической структуры, хотя композиционные элементы формы и стиха сохранились и далее без изменений. Например, в песне «У ворот трава росла» из сборника Лядова ([64], 82) структура стиха (7+7) П(6+7)<sup>3</sup>, но форма стиха аб/рб, как и в песнях типа АР-2. Хотя увеличение числа слогов не могло не повлиять на ритмическую форму, в начале первой, второй и четвертой фразы сохраняется 5-сложный ритм е5.

<sup>1</sup> Варианты: Рубец [79], 31; Квитка [37], 84; [38], 384; Лысенко [62], XIX, с. 54—55.

<sup>2</sup> Бачинская [8], 2; варианты: там же, 1, 3; Листопадов [61], IV, 27, 153, 216, 217.

<sup>3</sup> Вероятно, под влиянием первоначальной 5-сложной ритмической формы е5 песен типа АР-2 с ударением на третьем слоге в первой строфе семисложник имеет постоянную цезуру после третьего слога — 3+4.

64 Allegretto [64], 82

У во - рот тра - ва рос - ла, у но - вых шел - ко -  
 - ва - я, лю - ли, лю - ли, лю - ли, у но - вых шел - ко - ва - я.

Следующим этапом эволюции данного типа, берущего свое начало в жанре календарно-обрядовых песен, надо считать его проникновение в жанр лирических песен и, следовательно, изменение функции напева. Об этом речь будет ниже, так как сперва следовало бы сказать несколько слов о колядковых структурах в русских былинах и эпических песнях.

В эпических жанрах наблюдаются два пути эволюции 10-сложной структуры. Первый заключается в увеличении числа слогов в стихе при сохранении в начале и в конце стиха ритмической формы колядок е5 или а5. В некоторых былинах и исторических песнях структура стиха 5+5 и ритмическая форма е5 остаются почти без изменений<sup>1</sup>.

65 а [25], с. 673

(...) да ста - ри ну по - ет: да ста - ри -  
 . ка све - жу, да ста - ри ка све - жу со ста - ру хо - ю (...)

В дальнейшем наступает как бы «расщепление» стиха, состоящего из двух пятисложников, а образовавшееся вследствие этого посередине стиха «пространство» заполняется количеством слогов данного стиха, превышающим норму 10 слогов. Схематически это явление можно себе представить так:

35

или

5 + ..... + 5

Такое «расщепление» 10-сложника вызвано, вероятно, естественной потребностью в свободной декламации былины. Однако при беглом

<sup>1</sup> Григорьев [25], т. 1, стр. 673. В этом примере чистый 10-сложный стих:

«Старину поет, / старика свежу,  
 Старика свежу / со старуюю...»

иногда путем добавления ничего не значащих слов («да», «и», и т. п.) расширяется до 12 слогов.



анализе напева былинного стиха создается впечатление, что якобы его характерным признаком является наличие анапеста (♩ ♩ )<sup>36а</sup> в начале, а дактиля (♩ ♩ ♩ )<sup>6</sup> в конце каждой мелодической строки<sup>1</sup>.

65 6 [25], с. 684

... да иш . ша фсе на пи . ру да на . пи .  
 . ва ли . се . да иш . ше фсе на чес . ном да на . е . да . ли . се .

Среди русских былин попадаются и такие, в которых преобладает ритмическая форма украинских колядек (а5). Эти напевы следует считать более древними, так как здесь музыкально-ритмическое ударение не подчиняется грамматическому (следовательно, стих силлабический, а не тонический), хотя мелодический икт иногда совпадает со слоговым (грамматическим) акцентом.

66 *Maestoso quasi recitativo* [76]. 1

Как во го . ро . де столь . но . ки . ев . ском,  
 у Вла . ди . ми . ра крас . на сол . мыш . ка . . .

Второй путь эволюции колядковой структуры в русских былинах и исторических песнях аналогичен ее эволюции в лирических песнях. Тут возникает внутрислоговой распев и дробление стиха, появляются обрывы и повторы, столь характерные для русских протяжных песен. Такой эволюции способствовал, по-видимому, хоровой стиль исполнения былин и исторических песен, распространенный главным образом на Дону<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. 1. М., 1955, стр. 145.

<sup>2</sup> Листопадов [61], т. 1, № 15 (двухголосное изложение записи).  
 Форма чистого стиха былины:

«Как ходил Дончак / по иным землям,  
 По иным землям / по Туреччине...»

67 ♩-69 *Запевала* [61], I, 15

Ой как хо-дил - то Дон-чак е... ой, по и-ным зе-м-лям, по и-ным - то зем-лям, ой, по Ту-ре чи не.

На следующем примере показан дальнейший процесс эволюции колядковой структуры в эпических песнях. Вследствие свободного распределения слогов и повторов, естественно, нарушается ритмическая форма напева<sup>1</sup>.

68 ♩-92 *Один* [61], II, 146

Ой да, не ту-ман - то, да с мо-ря, ей... да ту-ман, ту-ман по-ды ма-ет-ся, е... ой да, вот, по кру-тым то да го-рам, ей... да ту-ман, ту-ман рас-ти-ла-ет-ся.

В этой и во многих других былинах встречается характерный для украинских и болгарских колядок стилистический прием, который заключается в том, что второе полустишие предыдущего стиха повторяется в начале следующего (так называемая *конкатенация*).

<sup>1</sup> Листопадов [61], т. 2, № 146 — «военно-бытовая песня» (двухголосное изложение записи). Для большей наглядности даем текст песни в сравнении с чистым стихом:

«Ой да не туман-то да с моря, 9  
 Ей туман, туман подымается, 10  
 Ой да вот по крутым-то да горам 10  
 Ой туман, туман расстилается» 13

чистый стих:  
 «Не туман с моря / подымается,  
 По крутым горам / расстилается.»  
 \* (5+5) (5+5)

Сходную форму имеют и многие лирические песни с 10-сложной структурой стиха. Они подчиняются тем же закономерностям народного музыкального мышления, что и другие протяжные песни с различной структурой<sup>1</sup>.

69 *♩=80* *Один* *Все* [97], с. 14

2. За не - де - лош ку про - по - ве (е) . да - ло:  
про во - жать - то мне друж - ка ми ло - го.

В русских свадебных песнях можно выделить три типа колядковых структур:

Тип	Структура стиха	Форма стиха	Ритмическая форма
К.	(5+5)2	а а б б	d5 <u>d5</u> e5 e5
A—I/п4	5+5+4+4	а а б б	<u>a5</u> <u>b5</u> c4 c4
AB—3	(5+5) (5+5+3)	а б/а б в	a5 a5/a5 a5 c3

Два последних типа являются видоизмененными колядковыми типами, в которых вместо рефрена (припева) следует продолжение текста стиха или повторение полустушия. Именно повторения полустуший указывают на то, что существовала, вероятно, готовая колядковая форма, которая впоследствии была приспособлена к новой форме стиха, а напев — к новой функции песни<sup>2</sup>.

70 *Медленно* [2], 44

Не бы - ли вет - ры, не бы ли вет ры.  
на - ве - я - ли. на - ве - я - ли. <...>

<sup>1</sup> Одними из наиболее распространенных являются варианты лирической песни «Ах ты, ноченька».

<sup>2</sup> Балакирев [2], 44; Фонды МГК, с. Дадёнки. Варианты: Лядов [64], 78, 90; Бачинская [8], 12, 36; Харьков [99], 102, 116, 137.

( При - е - ха ли к нам с. год о - ре ши - ны,  
при - е ха ли к нам с. под о - ре ши - ны. О ни все. (...)

Как видно из этих примеров, в русских свадебных песнях колядковой структуры используются четыре из пяти возможных восточнославянских ритмических моделей пятисложников:

37 55 55 45 55

Подытоживая результаты анализа восточнославянского фольклора в целом, можно заключить, что значение колядковых структур в русских песнях диаметрально противоположно их значению в украинских. Как уже говорилось выше (стр. 101), в украинском фольклоре эти структуры «табуизировались», сохранив свое значение почти исключительно в зимних обрядовых песнях (колядках и отчасти в щедровках), напротив, в русском фольклоре они получили широкое распространение в свадебных и хороводных песнях, в лирических и эпических жанрах, во всех календарно-обрядовых песнях, за исключением, что весьма важно, колядных. Именно этим подтверждается выдвинутый ранее тезис (стр. 100), что еще до создания календарно-обрядовых песен и весенне-новогодней обрядовости у предков нынешних украинцев и у некоторых древних славянских племен существовали колядковые структуры и типы, применяемые в различных в те отдаленные времена бытовавших жанрах.

Осуществленный анализ подтвердил также гипотезу, отстаиваемую Срезневским, Потемней и, главным образом, Колессой, что русский «эпический» (то есть былинный) стих и стих украинских колядок развились из общей основы — 10-сложного стиха с цезурой посередине (5+5) и что украинские колядки исторического содержания и русские былины были в равной мере продуктом древнерусского дружинного эпоса домонгольского периода<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ф. Колесса в своей работе «Про генезу українських народних дум» (Львов, 1921, с. 134—138, отгиск из «Записок Наукового товариства ім. Шевченка», т. 130—132), перечисляя исторические мотивы и сюжеты украинских колядок и указывая на наличие в них черт княжеского и феодально-дружинного быта, заключает, что «схожесть колядок с былинами в форме и при некотором сродстве их содержания дает достаточно прочные основания для предположения, что старинный дружинно-рыцарский эпос княжеских времен был сложен, если не полностью, то по крайней мере в значительной части, колядковым стихом, не столь правильным, как в современных колядках, но подобным размеру структуры современных русских былин» (ук. соч., стр. 137).

В новейшем исследовании мелодики и метрики русских былин В. Карбусицкий при-

## 4. КОЛЯДКОВЫЕ ТИПЫ И ДЕСЯТИСЛОЖНЫЕ СТРУКТУРЫ В ФОЛЬКЛОРЕ ЗАПАДНЫХ И ЮЖНЫХ СЛАВЯН

### А. Западные славяне

Среди польских, чешских и словацких зимних обрядовых песен так же трудно найти установленные нами колядковые типы, как и в русском фольклоре, но причины здесь совершенно другие. Вместе с распространением христианства среди западных славян церковные власти упорно и систематически навязывали народу новые, церковные колядки, запрещая и преследуя традиционные народные новогодние обряды и связанные с ними песни. Такое давление на народные традиции особенно усилилось в период противореформационного движения. Навязанные народу церковные рождественские песни и колядки с течением времени фольклоризировались и ассимилировались с древними народными колядками. Когда в первой половине XIX века появились первые сборники народных песен с мелодиями, древних традиционных колядок уже не было...

Вследствие сложившихся исторических причин в фольклоре западных славян не откристаллизовались какие-либо типы народных колядок, как это имеет место в восточно- и южнославянском фольклоре. И в массе позднесредневековых церковных и новейших народных колядок различного происхождения просвечивают, как осколки седой славянской старины, элементы древнеславянских колядок. Это те же 10-сложные структуры с ритмической формой фраз, известной и в восточнославянских песнях<sup>1</sup>.

72 [95], 1, с. 132

Do ma si do ma náš pa ne gaz da? <->

73 [46], V, 3

Slicz na pa nien ka ja ko jut rzen ka.  
zro dzi ta sy na dob ra no vi na.

ходит к двум важным выводам. Во-первых, из анализированных им 475 мелодических формул былины сборников Астаховой и Григорьева 85% состояло из пятисложников; во-вторых, пятисложник, по мнению автора, входит в систему былинного стиха и является как с ритмической, так и мелодической стороны основным и прочным принципом его структуры. (V. Karbusický, Zu den historischen Wurzeln der Metrik der russischen Bylinen.— Anfänge der slavischen Musik, Bratislava, 1966, S. 167.)

<sup>1</sup> Другие примеры — см.: Бартош — Яначек [6], 1919, 1900, 1906, 1917; Кольберг [46], т. 5, № 70; т. 9, с. 120; т. 16, № 3.

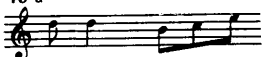

Иногда в чешских колядных песнях, созданных на канонизированные рождественские сюжеты, можно обнаружить народный колядовый субстрат как в структуре стиха, так и в ритмической форме. Чуждый народной колядковой форме текст как будто силою втеснен в рамки 13-сложной структуры так, что в строфе образовались три стиха: первый — 7-сложный (4+3), а второй и третий — колядковые (5+5+3). Последние две части напева относятся к типу Б-1/с.

74 [6], 1899

Pos - lou - chej - te, kře - st'a - né, co je jest  
sta - lo před le - ty dáv - no v Bet - lé - mě;  
no - vi - ny jis - té, pil - ně je slyš - te, pra - ve - né

Аналогичное явление наблюдается и в следующей польской колядке. 6-сложное полустипение второго стиха нарушило колядковую структуру и повлекло за собой мелодико-ритмическое изменение фразы:

75 a

зы: вместо  получилось 

75 6 [46], V, 41

A ta dziew.czy . na, grze.cz . na pa . nien . ka, ró . ży kwiat,  
stu . za . jej pa - no . wie, ka . wa . le ro . wie, ca . ty świat.

С точки зрения ритмической формы это единичный случай. Все колядки типа Б, ритмическая форма которых отличается от установленных нами восточнославянских моделей, будем обозначать как Б-3.

В Восточной Моравии известны 10-сложные колядки без припева, сохранившие как в своей ритмической форме, так и в напеве черты известных нам восточнославянских колядок типа Б<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Варианты: Феттерл [95], т. 1, № 63а и запись из сборника Бартоша, т. 2, цитируемая автором на стр. 132.

Dej te nám, dej - te, co má te dá ti.  
ved' je nám zi ma pod ok ny stá ti

На этом можно было бы закончить обзор западнославянских колядок, так как собранный нами весьма скромный материал не дает достаточно оснований для глубоких и разносторонних выводов. Однако следует обратить внимание на некоторые колядные песни западных славян, исполняемые во время так называемых рождественских игр. Эти игры, возникшие в раннем средневековье в Италии и Франции, со временем в значительной мере фольклоризировались<sup>1</sup>. Начиная приблизительно с XVIII века главными носителями и хранителями этих традиционных игр стали пастухи овец. Они, естественно, приспособили игру и песни к своим местным представлениям и традициям.

Ряд песен, исполняемых во время рождественской игры и известных как в записях XVIII века, так и в современных, относится к колядкам типа Б и В<sup>2</sup>.

77 a  
Zhů - ru pas - tu - ši, Ku - bo, Ma - tu - ši.  
Zhů - ru pas - tu - ši, Ku - bo, Ma - tu - ši.  
ty Klí - mo! Proč na nás vo - láš,  
ty Fe - dar! Čo na nás vo - láš.

<sup>1</sup> I. Свенцицкий. Різдо Христове в поході віків. Львів, 1933, с. 57, 63. Феттерл [95], т. 1, стр. 157—178.

<sup>2</sup> Пример № 77а заимствован из книги: St. Dobrzycki. Kolędy polskie a czeskie, ich wzajemny stosunek. Poznań, 1930, str. 100. В значительной степени искаженный напев дан в нашей транскрипции. Пример № 77б — см. Феттерл [95], т. 1, стр. 161. Ритм моравской колядки можем рассматривать как разновидность ритма колядок типа

В —

spá - ti nám ne - dás, idúc mi - mo?  
 spá - ti nám ne - dás, na - dar - mo?

Ту же структуру стиха имеет следующая польская колядка, записанная в XVIII веке<sup>1</sup>:

«Nowy Rok bieży, /w jaselkach leży/, a kto, kto?»

(5+5+3)

Dziewiatko ma le, /dajcie mu chwale/ na ziemi».

Являются ли все эти песни украинским субстратом или пережитками народных колядок западных славян, пока определить трудно. Ни одно из этих предположений исключить нельзя, так как среди пастухов овец, которых в западнославянских землях называли валахами, было много ассимилированных украинцев, научившихся овчарскому ремеслу от валахо-румын в Восточных Карпатах. Но в пользу другой альтернативы свидетельствует тот факт, что среди польских, чешских и словацких как обрядовых (календарных и свадебных), так и лирических песен встречаются колядковые типы и структуры. Приведем несколько типичных примеров.

В польских свадебных песнях преобладает 10-сложная структура без припева — 5+5 и родственная ей 17-сложная — 5+5+7, известная также в фольклоре других славянских народов. Ритмическая форма пятисложных групп обычно та же, что и в восточнославянских песнях:

32 (a5) (b5) (c5)

но в польских — также в различных их комбинациях. Количественно, однако, преобладает моноритмическая форма, состоящая из четырех фраз формы а5<sup>2</sup>.

78 [46], XVI, 333  
 Oj w le . sie, w le . sie a w O - rze cho . wie, zbie - ra Ja .  
 si eń . ko. zbie - ra Ja . si eń . ko dru - ży - na swo - ja.

<sup>1</sup> Добржицкий, ук. соч., стр. 55.

<sup>2</sup> Кольберг [46], т. 9, стр. 242; т. 10, стр. 212, 282; т. 16, № 97, 333; т. 21, № 8; Дыгач [27], 98; Котонский [52], стр. 34; Стоинский [90], 737.



Заслуживает внимания колядковый тип Б-1 в свадебных и купальских песнях, который в польском фольклоре, по-видимому, явление единичное (найдено всего четыре варианта)<sup>1</sup>.

79 [46], XVIII, 93

A rów.naj . cie się gó.ry, pa . do . ty, rów.naj cie,  
a zjeżd.zaj cie się mo.jt przy.ja . cie . le, zjeżd.zaj - cie.

Если даже предположить, что дальнейшие поиски увеличат количество вариантов песен типа Б-1, то ареал их распространения ни в коем случае не займет сколько-нибудь значительной территории.

Подобная картина наблюдается в чешском и словацком фольклоре, хотя здесь чувствуется тенденция к национальному переосмыслению известных нам ритмических форм колядковых структур — как в песнях типа В<sup>2</sup>, например:

46a

или или (с5)  
или или (с5)

так и в песнях с 10-сложной структурой стиха без рефрена<sup>3</sup>, например:

40 6

или


80 100 [82], IV, 148


Dě . fkt, d'ie.fčen . ce, ke . bi st'e zna . l'i,  
jak je s mu.žom žit' po . kim je mla . di.

<sup>1</sup> Кольберг [46], т. 18, № 93; Хмара [100], 10, 17; Позняк [72], стр. 31.

<sup>2</sup> Ритмическую форму с5 имеют песни: С Л П [82], IV, 419, 448; Бартош — Яначек [6], 1912.


<sup>3</sup> С Л П [82], IV, 148, 149; польский вариант — Стоинский [90], № 755.

Ритмическую форму фраз  <sup>1</sup> мы обнаружили и в

польских песнях (см. стр. 121), а форму  — в русских

лирических песнях <sup>2</sup> и в южнославянских колядках (см. стр. 136).  
Последняя содержится и в следующей словацкой колядке:

81  $\text{♩} = 108$  [82], IV, 439



Sem, sem kre - st'a - ťia, sem po - spi - chej - te,  
sem po - spi - chej - te, kra - ľ'a vi - taj - tje!

Опишем еще один песенный тип, объединяющий большое количество чешских песен. Речь идет о чешской разновидности класса АБ русских и белорусских песен (см. стр. 108), особенность которого заключается в том, что он содержит композиционные элементы типа А и Б. Его главный признак — двухчастность с рефреном или придатком (с текстом последней стихотворной строки), вследствие чего образуется асимметричность формы <sup>3</sup>. Этот тип, обозначаемый нами как АБ-4, имеет следующие признаки:

структура стиха — (5+5) (5+5+5) или (5+5)  $\left( \begin{matrix} 5+5 \\ 2+5 \end{matrix} \right)$

форма стиха — а б / в г г или а б / в г р г

ритмическая форма — а а / а а а или а а / а а б а

82 a



Hej, luč - ka, luč - ka, luč - ka ze - le - na,  
pa - la má mi - la na nej je - le - na,  
hej, hej, hej, na nej je - le - ňa.

Последняя фраза, образующая интегральную часть напева, завершает мелодию, однако вследствие ритмической аугментации она бы-

<sup>1</sup> Феттерл [95], I, стр. 292; Бартош — Яначек [6], 898.

<sup>2</sup> Р. - Корсаков [76], 21, 27.

<sup>3</sup> Журнал «Ceský lid». Прага, 1962, № 6, стр. 246—247.

вает иногда обособленной<sup>1</sup>. Украинский вариант песни этого типа — известная баллада о голубке — бытует в юго-восточной части Закарпатья.

82 б 84 [24], 45

Під-ду . би . но . ю, під зе . ле . но . ю, си . дит го . луб . ка  
со го . лу . бо . ю, ей - гої, со го . лу . бо . ю.

К родственному типу АБ-3 можно отнести и древнюю чешскую колыбельную XVII века «Spi, mé milé rouře» (структура стиха — (6+6) (6+6+3), сохранившуюся в записи Я. А. Коменского<sup>2</sup>. Мы не знаем, цитировал ли Коменский народный напев, мелодические варианты которого известны в моравских свадебных песнях<sup>3</sup>, или приспособил его к авторскому тексту, однако в песне четко вырисовываются тектонические элементы колядкового типа со структурой стиха (5+5) (5+5+3) и ритмической формой — аба5/абаба3<sup>4</sup>.

83

Spi mé mi - lé pou - ře, spi ma - lé ho - lou - bě,  
spi mi dob . rou chvi . li ho . di . nu, tři čty - ři, dě - lát - ko.

## Б. Южные славяне

Музыкальный фольклор южных славян представляет собой чрезвычайно пеструю картину, отражающую сложность исторического развития славянских народов на Балканах, интеграцию и дезинтеграцию древнеславянских племен, их ассимиляцию с другими славянскими и неславянскими народами. Проникновение древних славянских племен в густо заселенные северные провинции Римской империи, ставшие позже их новой родиной, многовековое турецкое иго, частые войны и иностранная оккупация — все это не могло не сказаться на стилевом многообразии национального музыкального фольклора. Поэтому именно

<sup>1</sup> См. ук. журнал, с. 247.

<sup>2</sup> Феттерл [95], I, стр. 281.

<sup>3</sup> Там же, стр. 281—283, тип I; т. II, стр. 414.

<sup>4</sup> Подобную форму мы находим и в русских свадебных песнях (см. стр. 118). Асимметричные формы колядок с рефреном в конце строфы Потебня считал древнейшей формой славянской колядки (Потебня, ук. соч., стр. 3. См. примеч. 1 на стр. 111 настоящей работы).

здесь, на Балканах, приобретает первостепенное значение географический аспект исследования народных песен, которому, к сожалению, до сих пор местные фольклористы не уделяли должного внимания. Свой экскурс в южнославянский фольклор мы начнем с учета географических и статистических данных.

Располагая рядом академических изданий песенного богатства народов Югославии и Болгарии, составленных преимущественно по территориальному признаку, мы могли установить, что соотношение песен колядковых типов и структур с общим количеством календарных песен, содержащихся в каждом сборнике, различно и зависит от места записи. Сравним, например, два сборника болгарских песен, из которых первый<sup>1</sup> охватывает северо-западную часть Болгарии, а второй<sup>2</sup> — северо-восточную.

Сборник	Количество коляд-ных песен	В том числе типы с 10-сложной структурой и рефреном	В процентах
Стоин [83]	191 <sup>3</sup>	5	2,7
Кацарова [36]	223	36	16,2

Обобщая столь наглядные числовые показатели, можно сделать вывод, что на территории северной Болгарии колядковые типы зимних обрядовых песен бытуют преимущественно в ее восточной части. Если еще учесть и топографический фактор, то окажется, что из 36 песен колядкового типа 21, то есть 58%, записана в районе Русенско, 8 песен — в Поповском районе, 5 — в Кубратском и только 2 — в Беленском районе. Следовательно, район Русенско можно считать одним из очагов расселения или концентрации славянских протоболгар в северной Болгарии<sup>4</sup>.

Собранный нами материал мы не будем исследовать дифференцированно по той причине, что часто вполне тождественные типы и структуры принадлежат различным этническим группам и народам Югославии и Болгарии, а имеющиеся разновидности типов и структур представлены в сборниках песен неодинаковым количеством примеров. Поэтому на данном этапе дифференциация анализа по этническому принципу, без возможности осуществления специальных целевых экспе-

<sup>1</sup> В. Стоин. Народни песни от Тимок до Вита. София, 1928, [86].

<sup>2</sup> Р. Кацарова, И. Качулев, Е. Стоин. Народни песни от Североизточна България. Т. 1. София, 1962, [36].

<sup>3</sup> Включая песни, исполняемые на «Васильев день», т. е. новогодние щедровки.

<sup>4</sup> Не менее важными являются эти выводы и для подтверждения нашего тезиса, что так называемые явления «общности» в песнях славянских народов свидетельствуют лишь об их древности, но отнюдь не об абсолютной общности музыкального фольклора славян, как это принято считать.

диций в намеченные районы, могла бы привести к искаженным выводам.

Рассмотрим теперь основные общие закономерности колядковых типов и структур в песнях южных славян.

1. «Дробление» стиха, которое заключается в том, что рефрен оказывается между двумя 5-сложными группами, например:

«Похвалила са, коладеле, Милкинта майка». (5+P4+5)

Иногда вместо рефрена вставляются слова, не имеющие определенного значения или не связанные логически с предшествующим текстом. Это могут быть 2-, 3-, 4-сложные слова, вроде «душо», «море», «куне», «цанум», «лале мой», «гигала», «леле-леле», «Аман, Аман» и т. п., которые, однако, обуславливают ритмическое дробление фразы. Например:

41  
 $\frac{9+9}{16}$  Што ми ле\_ ле\_и, ма\_ле... вместо што ми ле\_ ле\_ и...  
 $\frac{3}{4}$  за\_спа\_ла Станца\_мо\_ре\_ вместо зас\_па\_ла Стан\_ка.

2. Наличие характерного для южнославянского фольклора «пунктирного» ритма в нечетном сложном метре ( $\frac{5}{16}$ ,  $\frac{7}{16}$ ,  $\frac{11}{16}$ ...  $\frac{7+7}{16}$ ,  $\frac{9+9}{16}$  и т. п.), существенно изменившего ритмические модели пятисложников. Вот несколько примеров:

МОДЕЛЬ ВОЗМОЖНЫЕ ВАРИАНТЫ РЕАЛЬНОГО РИТМА  
 $\frac{11}{16}$   $\frac{7+7}{16}$   $\frac{8+7}{16}$   
 $\frac{9}{16}$   $\frac{13}{16}$   $\frac{15}{16}$   
 $\frac{7+7}{16}$   $\frac{9+9}{16}$

3. Кроме песен с указанным выше южнославянским пунктирным ритмом известны и такие, ритм которых не отклоняется от основной модели<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Лазарская песня, Кацарова [36], 297. См. нотные примеры № 86 б, 90, 91.



С точки зрения классификации южнославянские песни с десяти-сложной структурой стиха можно разделить на четыре основные группы:

- а) общеславянские типы,
- б) национальные разновидности общеславянских типов,
- в) южнославянские колядковые типы с припевом различной структуры и формы,
- г) десятисложные структуры без рефрена.

Предлагаемая классификация охватывает песни различных жанров: обрядовые (календарные, трудовые и семейные), эпические и лирические. Такой принцип классификации хотя и дает несколько упрощенное представление о всем многообразии форм и типов отдельных жанров, однако не искажает его. Напротив, преимущество такого подхода к материалу заключается в том, что мы можем более жгато и наглядно показать не только черты древнеславянской общности песенных типов и структур в музыкальном фольклоре южных славян, но и обнаружить те элементы песен, которые указывают на национальные, племенные и диалектные отличия.

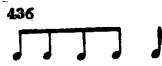
Песни группы «а» (см. таблицу № 1 на стр. 134) относятся ко всем основным колядковым типам и их разновидностям, которые рассматривались в предыдущих разделах работы.

Болгарский вариант колядки типа А-1 (нотный пример № 85<sup>1</sup>) отличается от известных нам восточнославянских вариантов тем, что

ритмическая форма его образовалась из модели еб



(как в русских обрядовых песнях типа АР-2), а не из а5

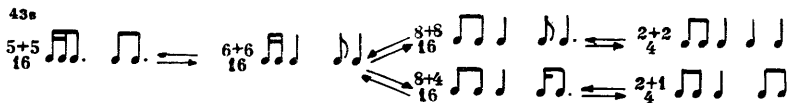


Исходя из специфики структуры и формы, мы обозначим этот тип как АР-1.



<sup>1</sup> Христов [101], 113.

Процесс эволюции ритма данной песни можно представить себе схематически в форме реконструкции ритмической модели<sup>1</sup>.



Небезынтересным является и построение мелодии, начало и окончание которой на 5 ступени, а 4-сложный рефрен «коладеле» начинается с тоники — совсем как в украинских колядках типа А-1.

Другие разновидности типа А-1, представленные в таблице № 1, ничем существенным не отличаются от известных нам восточно- и западнославянских разновидностей. Национальное музыкальное мышление южных славян сказывается здесь, главным образом, в характерных мелодических оборотах, ладовых системах и в различных комбинациях пунктирных ритмических рисунков в рамках общеславянских моделей.

Из песен, содержащихся в таблице № 1, укажем еще на два интересных примера. Первый — хорватский вариант наиболее распространенных в русском фольклоре песен типа АР-2, второй — сербский вариант украинско-белорусской колядки типа А-2<sup>2</sup>.

86 a  $\text{♩} = 74$  [30], 165

Še - će se i - vo po zlat.nom mos - tu  
Na i - va - nu je zlat - no zna - me - nje.

86 б  $\text{♩} = 126$  [13], 1, 38

По - шла је Ја - на у ви - но гра - да.  
Ој Ја - но, јаг - ње мо - је, у ви - но гра - да.

<sup>1</sup> Если предположить, что изображенный здесь процесс эволюции ритма был в действительности таким, то из этого следует, что ритмические модели d5- и e5



находятся в прямой генетической связи.

<sup>2</sup> Жганец [30], 16 б; Васильевич [13], 1, 38.

Песен типа Б и В (структура стиха — (5+5+3)2) в южнославянском фольклоре сравнительно мало — всего четыре примера из тридцати. Поэтому не исключено, что данные варианты представляют собой либо ассимилированные песни, либо фольклорный субстрат. В приведенном ниже македонском варианте типа В-2 рефрен стал интегральной частью стиха, хотя между ним и стихом вставлено слово «мори»<sup>1</sup>.

87 а 168 [13], II, 147 б

Бе . га . ла Ма . ра по мла до мом . че . мо . ри,  
 ер . ген . че, бе . га . ла Ма . ра  
 по мла до мом . че . мо . ри, ер . ген . че.

В результате вставки слова «мори» произошло дробление ритма в конце второй фразы:

45  
7+7  
8

вместо (модель)

Отбросив вставное слово «мори» и преобразовав ритм напева соответственно с установленной моделью, мы получим архетип этой песни, то есть предполагаемую древнеславянскую форму<sup>2</sup>:

87 б

К южнославянским разновидностям колядковых типов относятся варианты, приведенные в таблицах № 2 и № 3. Но поскольку помещенные в таблице № 3 типы отличаются от общеизвестных лишь расширенной структурой припева и тем самым не представляют особого интереса, мы оговорим ниже только указанные в таблице № 2 самобытные южнославянские разновидности.

В типологической группе «б» можно выделить четыре подгруппы:

- 1) с рефреном после первого пятисложника — (5+P4)2,
- 2) с рефреном между двумя пятисложниками — 5+P3+5 (5+P4+5)2,

<sup>1</sup> Васильевич [13], II, 147 б. О дроблении стиха — см. выше, стр. 128.)

<sup>2</sup> Реконструкция напева, как и всякая формализация анализа, имеет лишь вспомогательное и чисто теоретическое значение.



3) с рефреном в начале и в конце 10-сложного стиха — P4+5+5+P4,

4) с припевом, стоящим перед стихом и рефреном, — П(5+5+P3)(5+5+P3).

Наиболее распространенными являются песни первой подгруппы (5+P4) — 14 примеров из 21, и все они записаны в Болгарии. Среди ритмических форм пятисложников преобладают общеизвестные мо-

дели а5 и е5

88  $\text{♩} = 54$  [36], 218

По фа ли ла са (й), ко ла до ле,  
рав на та ни ва, ко ла до ле.

Примечательно, что пунктирная ритмизация модели а5 иногда приобретает такой вид, что порой трудно определить исходную модель, которой может быть не только а5, но и е5 или d5. Для наглядности покажем все три способа моделирования ритма:

47  $\text{♩} = 54$

7+7  
16

(а5) (е5) (d5)

А вот эта песня<sup>2</sup>.

89  $\text{♩} = 46$  [36], 82

По хва ли ла са, ко ла де ле,  
Мил кин та май ка, ко ла де ле.

Решить этот сложный вопрос — как моделировать южнославянские ритмы — пока невозможно. Это зависит от того, будем ли мы рассматривать болгарско-сербский пунктирный ритм как результат рит-

<sup>1</sup> Кацарова [36], 218.

<sup>2</sup> Там же, 82.

мического расширения, например



(этого мнения придерживаются болгарские и югославские фольклористы), или как результат ритмического сокращения более долгой

ноты, например



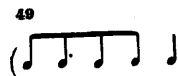
(по мнению К. Квит-

ки). Обе теории одинаково приемлемы и в достаточной мере аргументированы. Однако возможна еще третья, компромиссная точка зрения на происхождение пунктирного ритма. Ее можно сформулировать так: в песнях к танцам, танцевального происхождения и исполняемых в быстром или умеренно быстром темпе, «пунктирность» явилась результатом сокращения более длинных ритмических единиц, а в остальных, исполняемых в медленном темпе, наоборот, — результатом расширения коротких ритмических единиц.

Типы южнославянских песен с 10-сложной структурой стиха без рефрена указаны на таблице № 4. Этим песням в южнославянском фольклоре значительно больше, чем в фольклоре восточных и западных славян. Однако более существенна констатация того факта, что почти все варианты относятся к весенне-летним, трудовым и свадебным обрядовым песням, эпическим и лирическим; напротив, зимние обрядовые песни, то есть колядки, представлены только четырьмя примерами.

Чрезвычайно разнообразны ритмические формы пятисложников. Как видно из таблицы № 4, южные славяне используют в своих песнях все основные ритмические модели, которые рассматривались в предыдущих разделах. С подобным явлением мы до сих пор нигде

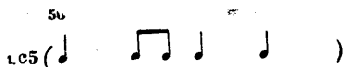
не встречались. Очевидно, речь идет не о моделях a5 и b5



, которые можно считать общими для всех



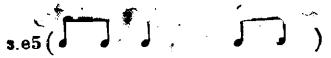
славянских песен с 10-сложной структурой стиха, но о тех, которые присущи песням только некоторых славянских народов. Таковы:



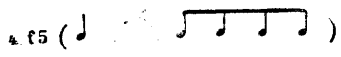
— в польских, чешских и западноукраинских песнях,



— в русских и белорусских песнях,



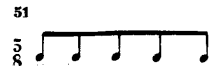
— в русских песнях,



— в польских и словацких песнях.

Все эти формы мы находим и в южнославянских песнях, представленных в таблице № 4.

Исключительно южнославянской можно считать модель h5



— эту своеобразную пра форму пятисложни-

ков, которая благодаря своему нечетному метру  $\frac{5}{8}$  стала органической частью именно южнославянских песен.

С другой стороны, различные сочетания ритмических моделей пятисложников в южнославянских песнях — одна из характерных особенностей ритмической формы западнославянских песен колядковой структуры. Например, форму са/са цитированной ниже болгарской песни<sup>1</sup> имеют варианты польской свадебной песни «Ој

Таблица 1<sup>2</sup>  
Группа «а»: общеславянские типы

Тип	Структура стиха	Форма стиха	Ритмическая форма	Источники
A-1	5+5+P4	а б р	e <sup>5</sup> e <sup>5</sup> f4	[101], 113.
Б-3	(5+5+P4)2	абр/вгр	а5а5е4/а5а5е4	[36], 85, 102.
А-2	5+5+P7+5	аб/рр'б	а5а5/с3а4а5	[13], 1, 38.
AP-2	(5+5) П (P5+5)	аб/рб	e <sup>5</sup> e <sup>6</sup> /e <sup>5</sup> e <sup>5</sup>	[30], 16а, б.
A-1/п5	(5+5) П (5+5)	аб/рп	e5e5/e5e5 а5а5/а5а5	[36], 78, 217.
AB-2	(5+5)2 П (5+5)	аб/вг/рп	e5e5e5e5/e5e5	[30], 18а, б.
A-1/п5	(5+5) П (5+4)	аб/рп	с5с5/с5b4 а5а5/а5f4	[30], 20. [36], 110, 129, 216.
A-1/п4	(5+5) П (4+4)	аб/рр	а5а5/f4f4 с5с5/b4b4	[36], 190. [55], III, 864.
A-1/п4	(5+5) П (4+3)	аб/рп	с5с5/b4B3	[30], 15.
—	(5+5) П (3+6)	аб/рп	а5а5/b3x	[36], 184, 206.
Б-3	(5+5+P4) П (5+5+4)	абр/пср	b5b5e4/b5b5e4 а5а5е4/а5а5е4	[36], 2. 87, 96, 97, 99, 100, 101.
BP-2	(5+5+P3)2	абр/вгр	а5е5b3/а5е5b3	[36], 254
Б-2	(5+5+P2+3)2	абр/абр	а5а5B3/а5а5B3	242.
Б-2	(5+5+P2+3)2	абр/абр	а5а5а <sup>5</sup> /а5а5а <sup>5</sup>	[13], II, 147а.
В-2	(5+5+2+3)2	абв/абв	с5с5b3/с5с5b3	147б.

<sup>1</sup> Мошков, [67], 17; вар.: Васильевич [13], II, 48, 102; Кухач [55], IV, 1221.

<sup>2</sup> Объяснение условных знаков дано на стр. 136.

Таблица 2  
Группа «б»: южнославянские типы

Структура стиха	Форма стиха	Ритмическая форма	Источники
(5+P4)2	ар/бр	a5b4/a5b4	[36], 77, 82, 83, 86, 205, 218, 257, 258, 303, 322, 323, 409.
5+P3+5+//	арб ара	c5b4/c5b4 g5e3a5 f5d3c5	[36], 300, 321. [26], 261. [101], 136.
(5+P4+5) 2	арб/апб	h5a4a5/h5a4a5	[13], 1, 128.
P4+5+5+P4	рабр	f4b5b5f4	[36], 81.
П(5+5+P3) (5+5+P3)	пср/абр	e4b5b5e4	[36], 98.
(5+5+P5) 2	абр/абр	a5a5a5 <sup>3</sup> /a5a5a5 <sup>3</sup> a5a5a5/a5a5a5	[36], 433. [30], 23a

Таблица 3  
Группа «в»: южнославянские типы с расширенным припевом

Структура стиха	Форма стиха	Ритмическая форма <sup>1</sup>	Источники
(5+5) П(3+3+4)	аб/рпс	a a/x y z c c/x y z	[36], 89, 119, 158, 159. [101], 116.
(5+5) П(3+3+5)	аб/рпс	e e/x y z	[36], 1; [101], 137.
(5+5) П(3+4+3)	аб/рр'п	c c/x y X	(30), 14.
(5+5) П(4+3+4)	аб/рпс	a a/x y z	[36], 79, 80.
(5+5) П(5+5+4)	аб/рпс	a a/x y z	[36], 84.
(5+5) П(5+5+5+5)	аб/рпст	a a/a a a a	[36], 104.
(5+5) П(3+3) (5+5+5)	аа/рп/бвгд	e e/x y/e e e	[101], 121.
(5+5) 2 П(3+4+3)	абаб/прс	a a a/x y X	[13], II, 197.
(5+5) 2 П(4+3+5) 2	аабб/пбпб	aaa/xуa/xуa	[13], II, 322.

siadaj, siadaj, kochanie moje»<sup>2</sup>, некоторые чешские и словацкие свадебные песни<sup>3</sup>.

90 [67], 17

Іаз снушти ми нах край Си вли е во;  
край Си вли е во, край чер ко ва та.

<sup>1</sup> При обозначении ритмической формы пятисложников индекс «5» пропускается.  
<sup>2</sup> Кольберг [47], I, 99; III, 58, 79, 177, 188; [46], II, 69; III, 79, 80. (Украинские варианты — см. [77], 1350, 1351.)

<sup>3</sup> Бартош — Яначек [6], 1912; С Л П [82], IV, 448; Барток, [5 а], 6, 7, 8, 9, 10.

Таблица 4

Группа «г»: десятисложные структуры — (5+5)2<sup>1</sup>

Ритмическая форма	Источники
а а а а <sup>2</sup>	Фирфов [96], 75, 146; Кацарова [36], 128, 243; Васильевич [13], 1, 168, 205, 348, 551; Жганец [30], ба, б, 7а, б, е, 9, 23а.
с с с с	Жганец [30], 156; Васильевич [13], 1, 265; II, 45, 138, 182; Фирфов [96], 20, 49, 85, 138, 142.
е е е е } е,е,е,е,е }	Кацарова [36], 283, 297, 304, 305, 306, 307, 315, 320, 327, 328, 384, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 392, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 405, 406, 407, 408; Жганец [30], 16а, б, 18ц, 19а, б, ц, д; Васильевич [13], II, 141; Фирфов [96], 96; Мошков [67], 10, 15, Васильевич [13], II, 48, 102; Кухач [55], IV, 1221; Мошков [67], 17.
с а с а	Жганец [30], 5.
fa fa	Жганец [30], 17.
e, d, e, d	Кацарова [36], 492, 519; Васильевич [13] II, 142; Жганец [30], 22а, б.
b b b b	Жганец [30], 23; Васильевич [13], II, 335.
b b h a } b a b a } h a h a }	Васильевич [13], I, 135.

## ОБЪЯСНЕНИЕ К ТАБЛИЦАМ №№ 1—4

## 1) Форма стиха.

Каждая слоговая группа (строка, полустихие, «колено») обозначается строчными буквами русского алфавита: а, б, в, г и т. д. в зависимости от изменения содержания каждой строки. Если строки по смыслу одинаковы, то ставится одна и та же буква, например:

«Не было ветру, не было ветру,

Вдруг наваяло, вдруг наваяло» — а/а/б/б.

Для обозначения стиховой формы припева или рефрена употребляются буквы р, п, с, т.

2) Ритмическая форма обозначается строчными буквами латинского алфавита в зависимости от ритмической модели фраз, а не реального ритмического рисунка. Индекс над буквой указывает на количество слогонов (класс), буква — на ритмическую модель (подкласс).

Прописными буквами обозначается ритмическая аугментация.

## 3) Источники.

Номера, набранные жирным шрифтом, относятся к зимним обрядовым песням (колядкам).

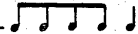








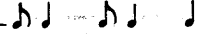




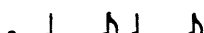






Курсивом обозначены все остальные обрядовые песни.

Обычным шрифтом — прочие (эпические и лирические) песни.

В квадратных скобках — номер сборника по списку литературы.

<sup>1</sup> Форма стиха — аб/аб аб/бв или аб/вг.

<sup>2</sup> Для большей наглядности индекс «б» пропускается.

класс 5 - сложников	класс 4 - сложников	класс 3 - сложников
a — 	a — 	a — 
b — 	b — 	b — 
c — 	c — 	c — 
c, — 		
c" — 		
d — 	d — 	d — 
e — 	e — 	e — 
e" (e) — 		
f — 	f — 	_____
g — 	_____	_____
h — 	_____	_____

\* \*  
\*

При составлении этих таблиц мы отказались от жанровой классификации материала и отметили только в графе «источники» принадлежность той или иной песни к определенной группе жанров. Это дало нам возможность прийти к двум заключениям: во-первых, колядковые типы и структуры присущи всем песенным жанрам южных славян, во-вторых, 10-сложная структура (5+5) без рефрена преобладает в лирических и эпических песнях (30 примеров из общего числа 37).

Какова же связь 10-сложных структур с песнями эпического и исторического содержания?

В южнославянском фольклоре находим историческую тематику не только в эпических песнях, в юнацких и гайдуцких, но и в некоторых обрядовых песнях — трудовых, хороводных и календарных. Среди последних видное место занимают и колядные песни. Две такие колядки цитировались выше (примеры № 84 и 85). Вторая колядка (№ 85) примечательна тем, что без рефрена «коладеле» и с несколько измененным напевом ее исполняют на посиделках как историческую песню<sup>1</sup>.

Историческую тематику имеет значительная часть так называемых лазарских песен, для которых характерна ритмическая форма с/е/е (см. таблицу 4). Эти песни своей формой и содержанием, по существу, ничем не отличаются от эпических и только функционально связываются с лазарским праздником и соответствующим обрядом. В песнях этого типа можно усматривать прототип древнерусских былин (см. стр. 115).

91  $\text{♩} = 132$  [36], 315

От до лу и дат дор три ма тур ци,  
дор три ма тур ци, се а на дол ци

И наконец, колядковую структуру (с рефреном и без него) находим также в южнославянских эпических песнях (легендах, балладах, исторических, юнацких и гайдуцких песнях), ритмическая форма которых, в отличие от аналогичных песен восточных славян, весьма разнообразна<sup>3</sup>.

92  $\text{♩} = 54$  [55], III, 865

Bo la ni le ži Ka ra Mus ta fa,  
Brej dji et, de li, Ka ra Mus ta fa.

Новейшие записи песен указывают на то, что в юго-западной Болгарии (Пиринский край) существует традиция многоголосного исполнения эпических песен<sup>4</sup>. Подобная традиция, как известно, существует и в некоторых этнографических районах России, например на Дону<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Христов [101], стр. 37.

<sup>2</sup> Кацарова [36], 315.

<sup>3</sup> Кухач [55], III, 865; варианты: 864, 866, 867.

<sup>4</sup> Кауфман — Тодоров [35], 183. Другие примеры многоголосного исполнения: 148, 151, 155, 156, 158, 166, 167, 169, 170, 174, 176 и др. «жирным шрифтом выделены песни десятисложной структуры стиха».

<sup>5</sup> См. сборник Листопадова [61], т. I, ч. 1—2.

93 *♩* 89 [35], 183

(и) Ло зе, Ло за но,  
гро... гро - зда зе - ле - но.

Приведенные в начале этого очерка предположения о древнеславянском происхождении колядковых форм и структур подтверждаются результатами анализа, которые можно свести к следующему.

1. Типы украинских колядок явились результатом приспособления существовавших до создания весенне-новогодней обрядности древнеславянских песен с 10-сложной структурой стиха 5+5. Однако эти древнеславянские песни (протоколядковые типы) развивались и после создания колядок, став составной частью различных песенных жанров (календарно-обрядовых, свадебных, хороводных, трудовых, эпических и других песен).

2. Типы украинских колядок, которые встречаются в фольклоре других славянских народов, указывают на общность их происхождения, а не на заимствование.

3. Все остальные разновидности колядок представляют собой национальные формы архетипов, ритмические модели которых связаны с племенными различиями в музыкальном мышлении древних славян.

### *Очерк третий*

## **КОЛОМЫЕЧНАЯ СТРУКТУРА В ПЕСНЯХ СЛАВЯН И СОСЕДНИХ НАРОДОВ**

Когда в 30-х годах прошлого столетия появились первые публикации коломыек, никто не подозревал, что со временем изучение этих на вид незамысловатых песенок вызовет столько споров среди фольклористов разных народов, которые с незатухающей силой и страстью будут на протяжении целого столетия вести дискуссию об их происхождении. И чем тщательнее ученые исследовали коломыйку, тем глубже в прошлое уходило ее происхождение, тем таинственнее становились ее связи с фольклором других народов. В наше время коломыйка стала не только интереснейшей проблемой сравнительной этномузыкологии, но и одной из краеугольных исторических проблем славяноведения.



После выхода в свет первых фольклорных сборников, содержащих тексты и только отчасти напевы западноукраинских песен<sup>1</sup>, а главным образом после опубликования трехтомного свода коломыек В. Гнатюка<sup>2</sup>, русские и украинские ученые заинтересовались проблемой коломыйки, так как их поразило огромное количество этих однородных по форме и структуре народных песен, о существовании которых раньше никто не знал. Итак, начатое в 80-х годах прошлого века научное изучение коломыек длится до наших дней.

Все исследователи склонялись к мнению, что коломыйка — это самобытный жанр украинского народного творчества, который сформировался в конце XVIII или в начале XIX века<sup>3</sup>. Однако И. Франко и вслед за ним Ф. Колесса, обнаружив в исторических песнях и в рукописных сборниках XVII века 14-сложную коломыечную структуру, пришли к заключению, что форма коломыйки старше, чем жанр, и своими корнями уходит в далекое прошлое<sup>4</sup>. Не обнаружив противоречия в этой гипотезе, Н. Гринченко сделал вывод, что «коломыйку можно рассматривать как своеобразную форму народного творчества, которая выполняет бытовую функцию (?) [как] песни, связанной с танцем, ... [так] и песни-коломыйки, существующей в народной практике как самостоятельный песенный жанр»<sup>5</sup>. Таким образом, форма, согласно Гринченко, приобрела бытовую функцию и обусловила в XIX веке создание жанра «коломыйки-песни», а в прошлых веках — жанра припевки к танцу.

Со временем Колесса обнаружил противоречие в своей гипотезе и признал, что коломыйка — это не что иное, как своеобразная песенная форма, которая встречается как в припевках к танцу, так и в других

<sup>1</sup> Wacław z Oleska, Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Lwów, 1933; Z. Pauli, Pieśni ludu ruskiego w Galicyi, I—II. [Lwów], 1839, 1840; Щасний Саламон. Коломыйки і шумки. Львів, 1864; Г. Купчанко. Песни буковинского народа. «Записки юго-зап. отд. Русск. географ. об-ва», II, СПб., 1874; Я. Головацкий. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, I—III/1—2. М., 1878; Г. А. Де-Воллан. Угро-русские народные песни. «Записки Русск. геогр. об-ва по отд. этнографии», т. 13, вып. I. СПб., 1885; O. Kolberg. Pokucie, I—II. Kraków, 1882, 1883; В. Шухевич. Гуцульщина, ч. 3—5. «Матеріали до укр. етнології НТШ». Т. 5—7. Львів, 1902—1904 и др.

<sup>2</sup> В. Гнатюк. Коломыйки. Т. I—III. «Етнографічний збірник НТШ». Т. 17—19. Львів, 1905—1907.

<sup>3</sup> Н. Сумцов. Коломыйки. Киев, 1886; В. Гнатюк. Коломыйки. Т. I. «Етнографічний збірник НТШ». Т. 17. Львів, 1905; А. Зачиняев. К вопросу о коломыйках. «Известия Отд. русск. языка и слов. АИ». Т. 12, кн. I. СПб., 1907; М. Л. Жинкин. Коломыйки. «Червоний шлях», № 10, Харків, 1926; Краковяки и коломыйки. «Матеріали до етнології та антропології». Т. 21—22. Львів, 1929.

<sup>4</sup> И. Франко. До історії розміру коломыйкового. Вибрані статті про народну творчість. Київ, 1955, стр. 99—101; Ф. Колесса. Ритміка... [40], стр. 142—152; Українська народна пісня у найновішій фазі свого розвитку. «Ювілейний збірник на пошану акад. М. Грушевського». Київ, 1928, стр. 76—79 оттиска.

<sup>5</sup> М. О. Гринченко. Коломыйки. — М. О. Гринченко, Вибране. Київ, 1959, стр. 109—110. (Разрядка наша. — В. Г.)

песенных жанрах<sup>1</sup>. В изданной им хрестоматии «Українська усна словесність» (1938) Колесса впервые поместил коломыйки в раздел «Песни к танцам», а все остальные песни распределил по жанрам независимо от того, имеют они коломыечную форму или нет. Эту истину «открыл» на 30 лет раньше Колессы Ст. Людкевич, который, не мудрствуя лукаво, включил все коломыйки в раздел «Песни к танцам» в своем сборнике, изданном в 1908 году<sup>2</sup>. Однако до настоящего времени в советской фольклористике утвердился устаревший взгляд на коломыйку как на самостоятельный песенный жанр. Так ее трактуют во всех учебных пособиях, работах и энциклопедиях, издаются даже отдельные сборники коломыек.

В вопросе о происхождении коломыйки ученые были в основном едины, считая ее первоосновой танец. Расхождения были только в том, что одни (Зачиняев, Жинкин) ставили коломыйку в генетическую связь с казачком и краковьяком, другие (Колесса, Гринченко) эту связь отрицали. Что касается самого названия «коломыйка», то и в этом вопросе расхождений не было: его производили от названия города Коломыя (Ивано-Франковской области) по аналогии с краковьяком (от названия города Кракова)<sup>3</sup>.

Начиная с 20-х годов, к коломыйке проявили интерес и зарубежные ученые — венгры, поляки и словаки. Б. Барток, найдя в коломыйках Закарпатья большое сходство с венгерскими песнями свинопасов, высказал предположение, что последние возникли под влиянием коломыек<sup>4</sup>. З. Кодай отрицал эту гипотезу, так как поставил венгерские коломыйки в генетическую связь с марийскими песнями и таким образом считал их автохтонным явлением<sup>5</sup>. А. Хибинский, изучая народные танцы Силезии, отметил, что бытующий там танец «коломайка» не имеет ничего общего с украинской коломыйкой, поскольку его ритм и структура те же, что и в казачке и польке<sup>6</sup>. Словацкий ученый Й. Кресанек отождествляет коломыйку с казачком и пытается доказать их общность со словацкими танцами «фришки» и «одземок»<sup>7</sup>.

Более чем полувековая история научного изучения коломыйки не дала, по существу, никакого положительного результата. Те, кто усматривали в коломыйке песенный жанр, естественно, попали в тупик,

<sup>1</sup> Ф. Колесса. Українська усна словесність. Львів, 1938, стр. 105.

<sup>2</sup> Роздольский — Людкевич [77], стр. 244—306.

<sup>3</sup> В. Гнатюк в предисловии к своему сборнику коломыек высказал предположение, что не исключена связь коломыйки с сербским танцем «коло» (стр. XLIII).

<sup>4</sup> B. Bartók. Das ungarische Volkslied. Berlin — Leipzig, 1925, S. 87—89; Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker, Berlin — Leipzig, 1935, S. 17—18. (Русское издание: Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966, стр. 27.)

<sup>5</sup> З. Кодай. Венгерская народная музыка. Будапешт, «Корвина», 1961, стр. 94—95.

<sup>6</sup> A. Chybiński. O polskich tańcach ludowych. — O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych. Warszawa, 1961, str. 223.

<sup>7</sup> J. Kresánek. Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného. Bratislava 1951, str. 59—62, 228—230.

и их работы представляют сегодня лишь исторический интерес, а прогрессивные взгляды И. Франко и Людкевича на коломыйку как на специфическую ритмическую структуру песен<sup>1</sup> не получили до сих пор надлежащего развития. Даже Ф. Колесса, отстаивая в принципе ту же точку зрения, не углублялся в эту проблематику<sup>2</sup>. Такое положение объясняется тем, что коломыечный стих считался особенностью только украинских (главным образом, западноукраинских) народных песен, а известные аналогии в песнях других славянских народов рассматривались только как явления симбиоза.

В настоящем очерке автор ставит перед собой задачу заполнить существующий пробел в области научного изучения коломыйки и, исходя из начертанных Франко, Людкевичем и Колессой перспектив, исследовать ее форму в контексте всего славянского и отчасти неславянского фольклора как одну из проблем музыкального славяноведения.

В связи с этим необходимо уточнить два основных термина, с которыми мы будем в работе оперировать. Во-первых, термин «коломыйка» — равнозначный понятию песни с 14-сложной структурой стиха и ритмической формой ааб — обозначает соответствующий песенный тип, а не определенный жанр. Во-вторых, поскольку данный песенный тип является стилистически однородным только в украинском фольклоре Восточных Карпат, а вместе с тем он известен и в музыке других славянских народов, мы будем для его обозначения пользоваться термином «карпатская коломыйка». Следовательно, этот термин не следует считать синонимом понятия «украинская коломыйка». В-третьих, архетип коломыйки (ее древнеславянская форма), который представлен мелодическими вариантами в карпатском и другом славянском фольклоре, обозначается термином карпатский архетип.

## 1. КАРПАТСКАЯ КОЛОМЫЙКА

### а) ВОПРОСЫ ПРОИСХОЖДЕНИЯ

В основе песен коломыечной структуры, распространенных среди жителей северных и южных склонов Восточных Карпат, лежит ритм танца, называемого в некоторых горных местностях «*коломыйкой*». Это быстрый двудольный круговой танец, сопровождающийся импровизированным пением, выкриками и топотом ног (так называемые

<sup>1</sup> Неслучайно Франко озаглавил свою работу «К истории коломыечного размера».

<sup>2</sup> В этом аспекте Колесса исследует в своей ранней работе о ритмике украинских народных песен (1907) не только коломыйку, но и аналогичные ритмические структуры в фольклоре других славянских народов и в римской поэзии. См. [40], стр. 85, 104—105, 191, 194.

«тропоты»). Притопывание  $(\frac{2}{4} \text{ ♪ ♪ } |)$  не совпадает с ритмиче-

ской формой напева, а вместе с инструментальным сопровождением (скрипка и большой барабан с тарелкой) создает обычно своеобразную гетероритмическую канву:

Presto

ритм песни -  $\frac{2}{4}$

пляска «тропоты» -  $\frac{2}{4}$

ритм скрипки -  $\frac{2}{4}$

тарелка /металлической тростью/ -  $\frac{2}{4}$

большой барабан -  $\frac{2}{4}$

В зависимости от размеров пространства танцующие образуют один или несколько кругов и, прижимаясь плотно друг к другу, держатся за руки. Мужчины берутся за руки, положив их на плечи находящихся между ними женщин, а женщины берутся за руки за спинами мужчин. Быстрое движение по кругу, выкрики, пение и топот ног длятся до полного изнеможения танцующих и музыкантов. Только в диком вихре этого танца могли быть созданы такие слова припевки:

Коломыйка, коломыйка та й коломыйочка,  
Кости би ся розсыпали, як би не сорочка<sup>1</sup>.

Описанная выше коломыйка — результат наблюдений автора, сделанных в селе Богдан-Луг (Раховский район, Закарпатской области) в 1959 году. Более подробное, с хореографической точки зрения, описание коломыйки и ее локальных разновидностей читатель найдет в специальной работе Р. Гарасимчука<sup>2</sup>.

Этнограф Х. Бидерман, изучавший в 50-х годах прошлого столетия материальную и духовную культуру карпатских горцев, пишет, что танцующие коломыйку («коломайку») образовали круг, в середине которого находилась одна пара. Мужчина, подбоченившись и глядя вниз, выделял замысловатые движения ногами и так двигался во-

<sup>1</sup> «Коломыйка, коломыйка и коломычка, рассыпались бы кости, если б не сорочка» (укр.). Гнагюк [16], I, стр. 158.

<sup>2</sup> R. W. Na g a s y m c z u k. Tańce huculskie, Lwów, 1939. Записи инструментальных мелодий коломыйки содержатся в сборнике: St. M i e r c z u Ń s k i. Muzyka Huculszczyzny. Kraków, 1965.

круг девушки. В это время девушка, не спуская с него глаз и держа руки вдоль туловища, семеня мелкими шажками и кружилась на одном месте. Потом мужчина крикнул, хлопнул в ладоши, обнял девушку за шею, и тогда они стали вместе кружиться, покачиваясь взад и вперед. Когда кто-либо из танцующих в круге хотел быть посередине, он кричал: «Я потерял люльку!» Тогда ему освобождали место, и он со своей девушкой входил в круг, и танец продолжался<sup>1</sup>.

По данным немецкой энциклопедии Брокгауза (1830) коломыйку (по-румынски «коломейка») танцевали в Германии в начале XIX века. Удаляясь в глубь веков, мы находим ряд общих описаний коломыйки в старинных чешских трактатах. Чешский проповедник XVI века Шимон Ломницкий из Будче, осуждая танец как явление аморальное и негодное богу, описывает его как круг танцующих, посередине которого стоит сам дьявол<sup>2</sup>. Во время танца люди дико кружатся вокруг, прыгают, выкрикивают «хойса-хойса!» и топают ногами<sup>3</sup>. В позднейших трактатах, начиная с XVIII века, мы снова наталкиваемся на подобные описания круговых танцев, посередине которых стоит один из танцующих (называемый обычно сатаной, люцифером). Он поочередно танцует с девушками, неистово кружась и покрикивая<sup>4</sup>.

Как видно, все круговые танцы типа коломыйки имели в далеком прошлом оргиастический характер, что и вызывало негодование христианских проповедников. Поэтому к ним можно отнести и слова Иоанна Златоуста, который писал: «А всех же играний проклятое есть много вертимое плясание», кончавшееся тем, что «по плясании начаша блуд творити с чюжими женами и сестрами»<sup>5</sup>. Нетрудно согласиться с тем, что в те далекие времена исполнение быстрых круговых танцев могло кончатся оргиями, которые были вызваны повышением либидо у танцующих. Реликтами такого массового психического состояния в современных условиях являются как импровизированные припевки эротического содержания, исполняемые в высоком регистре и хриплым голосом, так и кульминация коллективной пляски, когда все — танцующие и музыканты — впадают в суггестивный экстаз, а вихрь танца увлекает в круг коломыйки всех присутствующих на гулянье, в том числе и стариков, и калек.

Оргиастический характер коломыйки и ее древнеславянское происхождение подтверждают семантика и этимология слова, с одной стороны, и наличие как аналогичных танцев, так и коломычных песенных типов в фольклоре славянских народов — с другой.

В селе Белки (Закарпатской области) автором зафиксировано выражение «там была коломайка!», служащее для передачи шума,

<sup>1</sup> Н. Biedermann. Die ungarischen Ruthenen. Ihr Wohngebiet, ihr Erwerb und ihre Geschichte, Bd. 1. Innsbruck, 1862, S. 83.

<sup>2</sup> C. Zibrť. Jak se kdy v Cechách tancovalo. Praha, 1960, str. 138.

<sup>3</sup> Цит. соч., стр. 119.

<sup>4</sup> Там же, стр. 238, 239.

<sup>5</sup> Л. Нидерле. Быт и культура древних славян. Прага, 1924, стр. 39—40.

беспорядка и драки, происшедшей во время гулянья, пьянки или свадьбы. Ту же семантику имеет и чешское выражение «То ti byla kalatajka!» («Вот была каламайка!»). В русских говорах слова «коломшить», «коломыкать» (колomesить) употребляются в смысле бродить вокруг, баламутить, бить, колотить (говорить вздор)<sup>1</sup>. Интересно, что в венгерском языке слово «kalatajka» значит: 1. танец, 2. волынка<sup>2</sup>, 3. придурковатый человек, 4. беспорядок, 5. опасность, беда; глагол «kalatajka kodik» — подскакивать, дурачиться; «kalatajka zik» — кружиться, вертеться, шутить, дурачиться<sup>3</sup>.

Само название танца «коломыйка» могло произойти от слов «коло» (древнеслав. колесо, греч. πολεω — двигаюсь вокруг, лат. colere — ходить вокруг, бегать, древнеинд. sagati — блуждает, двигается) и «мыкать» — дергать, красть, укр. «микатися» — скитаться, шататься, «микати» — дергать, тянуть; словен. — двигаться, ходить<sup>4</sup>. Следовательно, от сложного глагола «коломыкать», или «коломычить», обозначающего некогда «крутиться (трястись, дергаться) в круговом танце», могло быть произведено название танца «коломыйка»<sup>5</sup> (коломычка → коломыйка → коломойка → коломайка → каламайка).

Из сказанного не следует, что название древнеславянского кругового танца коломыйка должно было иметь повсеместное распространение у всех славянских народов. С одной стороны, у чехов сохранилось название танца «каламайка»<sup>6</sup> наряду с другими названиями тех же круговых танцев с коломычным ритмом (см. стр. 180), у сербов и хорватов — «коло», у словаков «до колеса» или «каричка»<sup>7</sup>, у поляков — «до кола» и «окронглы» (круговой). Но, с другой стороны, в украинском фольклоре Восточных Карпат этот же танец известен под различными местными названиями. В селе Горинчево, Закарпатской области, например, коломыйку называют «кочало», что на местном говоре обозначает «круг» («стати у кочало» — значит встать в круг), а также «валашским танцем» («волоський танец»). Примечательно, что танец «кочало» там танцуют точно так, как это описали Бидерман и чешский средневековый проповедник, то есть посередине круга танцует одна пара, а мужчина выкрикивает «гопа ше, як учора, так усе!» (сравните чешское «hojsa-hojsa»).

То же самое можно сказать о припевках к танцу коломыйка и о песнях, имеющих название «коломыйки». Например, в горных районах Гуцульщины все песни, кроме обрядовых и баллад, называют коломыйками. Здесь «коломыйка» стала синонимом «песни», а термином песни

<sup>1</sup> В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка.

<sup>2</sup> В Закарпатье еще в начале 900-х годов коломыйку танцевали под аккомпанемент одной только волынки (информация автора, полученная от старожилов Рахова).

<sup>3</sup> J. Szinnyeı. Magyar tájszótár. Budapest, 1893.

<sup>4</sup> М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка. М., 1967, М. Vasmer. Russisches Ethymologisches Wörterbuch, II. Heidelberg, 1955.

<sup>5</sup> Русское «коломыка» — бродяга (см. словарь Даля).

<sup>6</sup> Чешская «каламайка» имеет казачковый, а не коломычный ритм.

<sup>7</sup> От венгерского слова «karika» — круг.

обозначают только баллады (так называемые в народе «довгі пісні», то есть длинные песни). Наоборот, в северных районах центрального Закарпатья те же короткие песни коломыечной структуры, иногда даже текстовые и мелодические варианты известных на Гуцульщине коломыек, называют просто «співанками», то есть песнями, а если термин коломыйка известен, то им обозначают танец и исполняемые во время танца припевки<sup>1</sup>.

Особого внимания заслуживает тот факт, что в окрестностях города Коломыи, Ивано-Франковской области, названием «коломыйка» для обозначения коротких песен коломыечной структуры не пользуются. Этим полностью опровергается утвердившееся в литературе мнение, якобы название танца и песен произошло от названия этого города<sup>2</sup>.

## 6) СТРУКТУРНЫЕ, РИТМИЧЕСКИЕ И ЛАДО-ИНТОНАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КАРПАТСКОЙ КОЛОМЫЙКИ

Коломыйка как песня, возникшая в синкретической связи с танцем, имеет четкую и только ей присущую структуру и ритмическую форму. Независимо от того, как называют в том или ином районе Карпат данный танец и имеет ли вообще такая песня какое-нибудь название, мы распознаем карпатскую коломыйку по характерным признакам в структуре стиха и ритмической форме предложения.

Несмотря на большое разнообразие мелодических вариантов структурные и ритмические особенности плясовых коломыек проявляются столь последовательно и неизменно, что их можно рассматривать как композиционные законы. К ним относятся, во-первых, 14-сложная структура стиха с двумя цезурами: первая после четвертого, а вторая (главная) — после восьмого слога — 4+4+6. Во-вторых, четырехтактное предложение с распределением слоговот 4+4+4+2 и ритмической формой а а в. В-третьих, тождественность обоих предложений периода как с точки зрения ритмической формы (изоритмия), так и количества тактов (изоподия). В-четвертых, двудольный метр. Например:

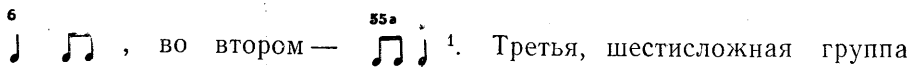
54

Тя я со . бі  
на . га . де . ю  
за те . бе, со . ко . ле,  
на чо . ти . ри  
се . ді . ла . ти  
сер . це ми ся ко . ле.

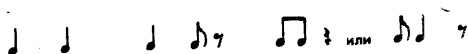
<sup>1</sup> Подобное явление наблюдал В. Шухевич и на восточной Гуцульщине. Он пишет, что «многие песни и танцы имеют коломыечную форму, хотя гуцулы не называют их коломыйками, но «старосвіцька», «гуцулка», либо по названию села: «сокорівська», «жаб'ївська» и т. д. [110], III, стр. 81.

<sup>2</sup> Наблюдения производились в селах Корнич и Печенижин, Коломыйского района.

В первом, реже во втором такте первого предложения могут наступить ритмические изменения в связи с сокращением количества слогов. Структуры 3+4+6 или 4+3+6 бывают только в первом стихе. Трехсложная группа в первом такте имеет обычно форму

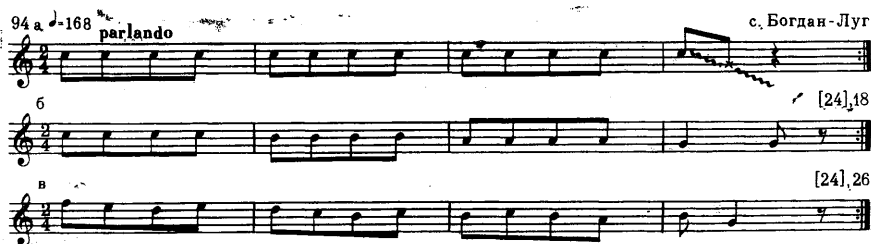


никогда не меняет своей структуры, однако ее ритмическая форма может подвергнуться изменениям, которые проявляются только в последней двухсложной группе (четвертый и восьмой такты). Здесь возможны четыре окончания:



Ритмическая модель и все возможные структурно-ритмические изменения первого предложения плясовой карпатской коломыйки показаны на следующей схеме (см. стр. 148).

Как следует из сказанного выше, принципиальная форма коломыйки двухчастная<sup>2</sup>, что вытекает, естественно, из строения строфы — двустишия. Однако мелодическая форма не всегда строится по принципу контрастности. В плясовых коломыйках второе предложение обычно повторяет мелодический контур первого и образует форму АА. В таком случае напев состоит из речитатива на одном тоне с характерным скольжением звука на кварту или квинту вниз в конце предложения, либо из поступенно нисходящего движения речитатива, или, наконец, из сегментно-нисходящего движения коротких речитативных попевок<sup>3</sup>.



<sup>1</sup> Иногда первый стих бывает 12-сложным (3+3+6) и, как исключение, 11-сложным (2+3+6). В соответствии с этим изменяется и ритмическая форма первых двух тактов.

<sup>2</sup> Термин «принципиальная форма» употребляется в смысле исходной, основной.

<sup>3</sup> Село Богдан-Луг, Закарпатской области. Запись автора. Гошовский [24], 18, 26.



56

Если в нисходящем движении мелодии тонический устой окажется перед концом предложения (в начале третьего мотива) или если в начале или в середине напева есть восходящее движение, то в мелодической форме обоих кадансов наступают изменения и образуется форма АА, или АА<sub>v</sub><sup>1</sup>.

95 а  $\text{♩} = 104$  [24], 58

Ей ви-диш, люб-ку, ви-диш, як да-ле-ко си-диш,  
не мо-же-ме ся лю-би-ти, са-мий люб-ку. ви-диш.

<sup>1</sup> Гошовский [24], 58, 51.

f 95 6  $\text{♩} = 132$  [24], 51

Та сі-ря-ва по-ло-ни-на, сі-ря-ва, сі-ря-ва,  
чор-ня во-го люб-ка ма-ву, са-ма мнє бі-ля-ва.

Двухчастная мелодическая форма типа АВ возникает в плясовых коломыйках не в результате творческого осмысления контрастности, но в связи с изменением горизонтального уровня интонационной оси периода<sup>1</sup>. Это снижение оси на интервал квинты, квинты или терции во втором предложении, вызванное первоначально физиологическими причинами (набрав дыхание во время танца, певец начинает петь в более высоком регистре), впоследствии регулировалось закономерностями музыкального мышления (квартового, квинтового, квинтаккордового и т. д.). Таким путем образовалась первичная двухчастная транспозиционная форма —  $A^4A$ ,  $A^5A$ ,  $A^3A$  и  $A^2A^2$ .

96 а  $\text{♩} = 168$  [24], 17, 19

96 б Allegro [31], 114

Ей та го-я, ко-ло-мый-ка ма-лей-ка дрі-бой-ка,  
пан біг зна-є, як ся ма-є рыб-ка со-ло-дей-ка.

Дальнейшая эволюция двухчастной мелодической формы была связана, по-видимому, с опеванием интонационной оси в обоих или только во втором предложении. В результате такого опевания возникали основные и второстепенные мелодические устои, выбор которых в значительной мере зависел от специфики музыкального мышления. При взаимодействии интонационной оси, мелодических устев и интонационных связей образовались различные ладовые системы коломоек. Тематический материал обоих предложений все больше дифференцировался, сохраняя на первых порах отдельные

<sup>1</sup> О роли интонационной оси — см. также на стр. 243.

<sup>2</sup> Гошовский [24], 17; ЗКМ [31], 114. Другие примеры: Роздольский — Людкевич [77], 1050, 1159, 1175, 1189, 1192.

Принцип транспозиции по интонационной оси — явление общечеловеческое и связано с низшей стадией развития музыкального мышления. Реликты этой стадии сохранились в плясовых песнях разных народов. Искать в этом явлении черты национального мышления, как делают некоторые венгерские этномузыкологи (например, Кодай [39]), не обоснованно (см. об этом на стр. 202, 203).

элементы транспозиции, пока не была достигнута двухчастная контрастная мелодическая форма типа АВ.

Этот сложный и многообразный процесс иллюстрируем только одним примером эволюции квинтовой интонационной оси<sup>1</sup>.

97 а  $\text{♩} = 136$  [24], 136 б, а

На ви . со . кій по . ло . ни . ні там віу . ці па . суть . ся,  
Вар.

6  $\text{♩} = 92$

да . ла бим ти пи . са . ноч . ку, ку . ри не не . суть . ся

Что касается расширения мелодической формы, то в плясовых ксломыйках могут образоваться разновидности «трехчастной» формы, рассматриваемые нами как двухчастные с репризой, поскольку третья часть возникла в результате повторения второго предложения (точного или вариационного) или добавления припева. Это явление имеет опять-таки в основе не эстетическую или композиционную концепцию, но вызвано естественной психологической потребностью придумать или вспомнить текст следующего куплета. Пока певец или танцующий исполняет припев, состоящий обычно из ничего не значащих слов, например «Ей шиди-риди дин, шиди-риди дайна», он в состоянии сосредоточиться. Так возникли формы: АВВ АВВ, (АВВ') АВВ<sub>v</sub> и АВС<sup>2</sup>.

98 а  $\text{♩} = 164$  [24], 85

Ей риб . ко, ка . же, риб . ко, ко . ло ко . ня швид . ко.

бо да . ле . жо си . ні го . ри, лиш по . ма . ли вид . ко  
Ші . ді, рі . ді, да . на, да . на, лиш по . ма . ли вид . ко

<sup>1</sup> Гошовский [24], 136 б, а. В варианте 97 а — квинтовая интонационная ось. В варианте б — плагальное соединение двух квинтаккордов (е) — с —  $\begin{bmatrix} a \\ a \end{bmatrix}$  — след-

ствие развития той же оси (см. еще прим. 98а).

<sup>2</sup> Гошовский [24], 56, 76, 95, 96; 44, 50, 68, 88, 89, 90, 91, 92; 36, 66, 83, 84, 123, 132; 105.

Ко-ли іш-ли у ар-мі-ю мо-ло-ді сол-да-ти,  
по-сі-да-ли у ма-ши-ни, по-ло-па-ли ска-ти.  
Ші-ді-рі-ді, да-на, да-на, ші-ді-рі-ді, дай-на

### в) КОЛОМЫЙКА-ПЕСНЯ

Значительно большее место в музыкальном фольклоре Карпат занимает неплясовая коломыйка, коломыйка-песня. Это обычная лирическая песня коломыечной формы, которая отличается от своего танцевального первоисточника более развитой мелодикой, разнообразием ритмических фигураций, умеренным темпом, а иногда — расширенной мелодической формой. Все эти изменения связаны с эмоциональным содержанием, функцией песни и манерой исполнения. Сама манера исполнения зависит от того, принадлежит ли данная песня к репертуару мужчин («мужские» коломыйки) или женщин («женские» коломыйки). Для мужских коломоек характерно исполнение *parlando-gitato*, для женских — *cantabile*<sup>1</sup>.

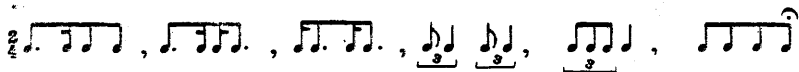
Интенсивность бытования коломыйки в Карпатах обусловлена спецификой музыкально-поэтического мышления народа, которое мы можем условно назвать «коломыечным мышлением». Вследствие этого почти весь музыкальный фольклор некоторых горных райсов Карпат состоит из плясовых и неплясовых коломоек. Здесь коломыйка проникала во все песенные жанры, в свадебные, весенние колыбельные, трудовые, эпические и лирические песни, за исключением колядок и щедровок. Однако на Гудульщині поеле колядования следует так называемый «плес», то есть пляс, танец. И снова звучит коломыйка... Следовательно, коломыечная форма — продукт специфического художественного мышления; исполняются ли традиционные песни или сочиняются новые — все они без исключения будут иметь форму коломыйки.

В этом небольшом очерке мы не можем даже в самых общих чертах охарактеризовать все диалектные особенности коломоек, проявляющиеся в форме, структуре, ритме и мелодико-интонационном складе песен, все разновидности мелодических типов, обусловленных

<sup>1</sup> Подробнее об изменениях коломыечной формы в зависимости от жанра, содержания, функции и исполнителя сказано в примечаниях к соответствующим песням в нашем сборнике «Украинские песни Закарпатья» [24]. Все номера песен коломыечной структуры читатель может найти по указателям форм и структур.

спецификой жанра и тематики или функцией песни. Поэтому мы остановимся только на некоторых этапах эволюции ритма и формы неплясовых коломыек.

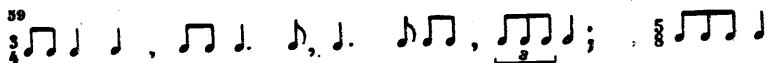
1. Изменение ритмической формы четырехсложных групп в рамках двудольности и при сохранении распределения слогов по формуле  $4+4+4+2$ , например:



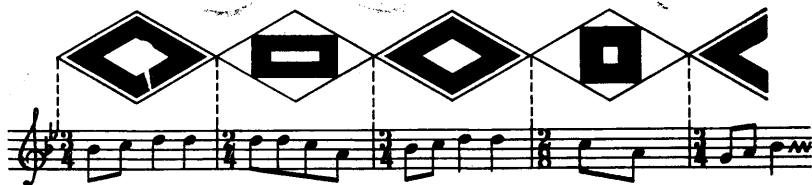
2. Чередование дву- и четырехдольного метра, ритмическая аугментация и диминуция:



3. Появление трехдольного, переменного и сложного метра и соответствующее изменение ритмической формы четырехсложников, например:



Не нарушая основные каноны коломыечной структуры и формы, народ при помощи ритмической переменности в состоянии создать причудливую канву напева, которая, как нам кажется, тесно связана со структурой народного орнамента. В этом можно убедиться, если изобразить ритмический рисунок первого такта цитированной ниже коломыйки в форме ромба, второго такта — в форме четырехугольника, а четвертого — в форме квадрата и объединить их единой ромбической структурой. Мы получим художественную концепцию продольного орнамента вышивки на рукавах женских сорочек, распространенной в районе Межгорья и в долине реки Рики<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Гошовский [24], 112 и фото № 7 на стр. 224.

Від . да . еш ня . мо . я мам . ко , бу . ду злюб . ком . жи . ти ,  
та ти йо го не зві . ду . еш . ци ня бу . де би . ти . би . ти .

Ритмическая переменность — явление, присущее только некоторым карпатским музыкальным диалектам, но в то же время она была обнаружена и в южнославянских песнях (см. стр. 193). Этот факт, как и возможность выявления связи между музыкальным и изобразительным мышлением народа, заслуживает специального изучения.

4. Изменение ритмической модели шестисложника в первом или в обоих предложениях, то есть перегруппировка ритмических единиц в последних двух тактах. Из 16 возможных комбинаций применимы только три, а именно:

(вместо [grouped eighth notes])<sup>1</sup>

Ой прий . ди . муй ми . лень . кий , при . не . си тя , бо . же . . .  
Да . ла би . м ти пи . са . ноч . ку чер . ве . ну , зе . ле . ну . . .  
Ци за пла . чеш . бі ла діу . ко . в пер ший по не ді . лок . . .

5. Приспособление речитативного или распевно-речитативного напева к коломыечной структуре. С этим явлением мы встречаемся в турдовых и колыбельных песнях<sup>2</sup>.

Гей , я . кий ти ко . са . ри . ше . та . ка я гре бі . ля ,  
ти не ско сив я не згреб' . . . [ла] , зай . шла нас не . ді . ля .

<sup>1</sup> Гошовский [24], 60, 153, 34.

<sup>2</sup> Косаровская песня, записанная автором в селе Корчин, Стрыйского района, Львовской области. Другие примеры — см. Гошовский [24], 16, 38, 70, 98.

6. Три типа расширенной мелодической формы периода:
- а) коломыйки с придатком, образовавшимся в связи с повторением последней шестисложной группы (4+4+6) (4+4+6+6)<sup>1</sup>;
  - б) коломыйки с припевом (см. пример № 98а, б);
  - в) коломыйки с четырехчастной мелодической формой типа АВСВ, ААВА и АВВА, которая возникла в результате соединения двух коломыйковых строф<sup>2</sup>.

102 ♩ 104 [24] 152

1. Ой пуй-ду я в по-ло-нин-ку, ста-ну на ко-пін-ку,  
а тко бу-де ко-ли-са-ти ма-лень-ку ді-тин-ку?

2. Є у ме-не о-тець, ма-ти, бу-дуть ко-ли-са-ти,  
в-я пуй-ду-в по-ло-нин-ку ма-ло по-гу-ля-ти.

Итак, неплясовая коломыйка-песня, отделившись от танцевальной основы, живет своей самостоятельной жизнью, сохраняя при этом основные черты, обусловленные коломыечным мышлением.

## 2. КАРПАТСКАЯ КОЛОМЫЙКА В УКРАИНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Существует мнение, что коломыйка — характерное явление для всего украинского фольклора<sup>3</sup>. Однако это не подтверждается ни конкретным материалом, ни данными мелогеографии. Коломыйка как форма стилистически однородных песен бытует только на ограниченной территории Восточных Карпат и не охватывает даже всю горную полосу. Ее нет в карпатском предгорье, севернее и южнее установленного нами рубежа<sup>4</sup> (см. карту на стр. 155). Это во-первых.

Во-вторых, на запад от истоков реки Уж и Сан, в высокогорной зоне Карпатских Бескид, заселенной украинскими лемками, коломыйка

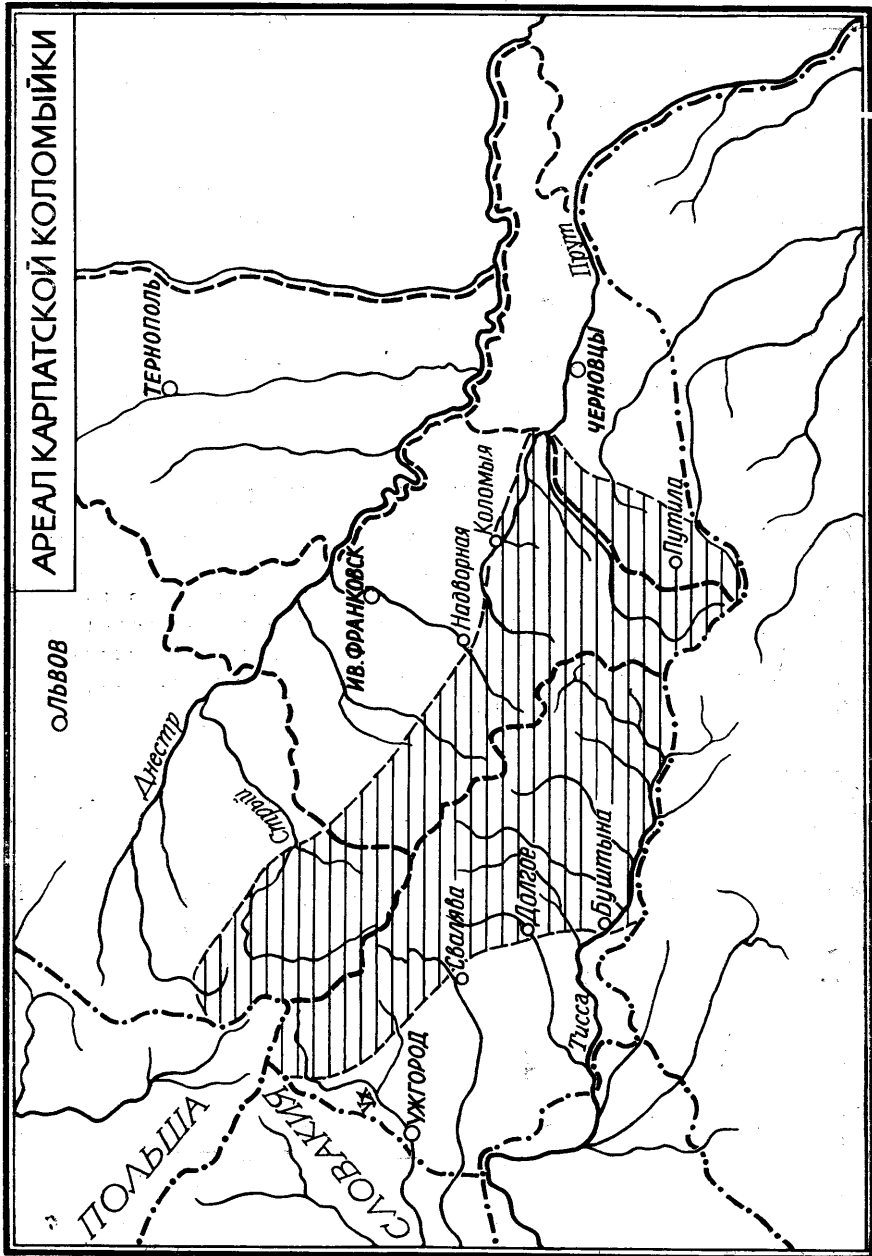
<sup>1</sup> Гошовский [24], 72, 82.

<sup>2</sup> Там же [24], 152. Другие примеры — 153, 206, 210.

<sup>3</sup> Українська народна поетична творчість. Т. 1. Київ, 1958, стр. 678—682, УРЕ, т. 7, стр. 13.

<sup>4</sup> Южный рубеж проходит по линии: Вел. Березный — Свалява — Долгое — Горинчево — Буштина (Закарпатской области), далее — вдоль румынской гос. границы. Северный рубеж: от истоков Днестра вдоль реки Стрый до Верх. Синевидского (Львовской области), далее по линии Верх. Синевидское — Надворная — Коломыя — Снятин (Ивано-Франковской области). Восточный рубеж: Снятин — Путила (Черновицкой области).

# АРЕАЛ КАРПАТСКОЙ КОЛОМЫЙКИ





встречается лишь спорадически как в первичной, так и в модифицированной форме. И, в-третьих, на всей остальной украинской этнической территории она представлена приблизительно таким же количеством примеров, как и в фольклоре других славянских народов.

Из сказанного следует, что так называемое коломыечное мышление свойственно только некоторым этнографическим группам украинского народа. Оно имеет свои территориальные очаги, что связано, по-видимому, с исторически сложившимися условиями и племенными различиями восточных славян. В тех местностях, где в результате исторических событий и миграции населения носители коломыечного мышления оказались в меньшинстве или ассимилировались, обнаруженные коломыйки представляют собой лишь реликты существовавшего некогда целостного песенного стиля. Что касается модифицированных коломыек (как восточноукраинских, так и лемковских), то они указывают на приспособление коломыечного мышления к преобладающим в данных местностях закономерностям музыкальных диалектов и стилю лирических песен.

### а) ЛЕМКОВСКИЕ КОЛОМЫЙКИ

В трех сборниках лемковских песен<sup>1</sup>, охватывающих почти всю северную (быв. галицкую) и южную (словацкую) Лемковщину и содержащих 1458 записей, только 59 имеют коломыечную форму, что составляет лишь 4% всего лемковского музыкального фольклора. Из этого числа первичную коломыечную форму имеют 6 северолемковских и 19 южнолемковских песен. Для иллюстрации приводим пример северо- и южнолемковской коломыек<sup>2</sup>.

103 Allegretto [42], 318

По . сі . я . ла ру . ту мя . ту ме . жи бе . ре . га ми,  
не мо . жу ся о же ни ти ме . жи су . сі . да . ми

104 Allegretto [51], 104

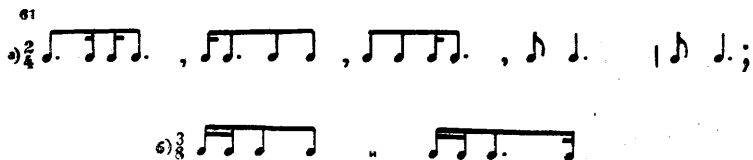
При . шли до нас па . лей . та . рі, ма . ли бі . ли піп . ки.  
ви . ши . ва . ни ко . шу . льч . ки, ко . ло кра . ю чіп . ки

<sup>1</sup> Колесса [42]; Костюк [51]; Цимбора [103].

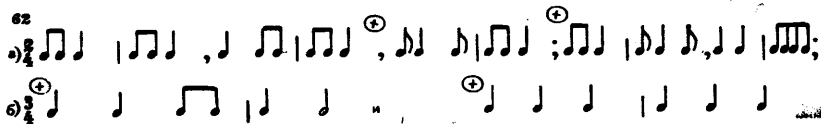
<sup>2</sup> Колесса [42], 318; Костюк [51], 104.

В северолемковском фольклоре преобладают модифицированные коломыечные формы, которые представляют большой интерес с точки зрения выявления диалектных закономерностей музыкального мышления. Рассмотрим некоторые диалектные явления в том виде, как они проявляются в отдельных типологических группах напевов.

1. Изменение ритмической формы фраз при сохранении всех канонических коломыйки. В этой группе песен наиболее характерны следующие ритмы:



2. Перегруппировка ритмических единиц в кадансах (шестисложных группах). Здесь лемковские коломыйки выявляют значительно больше разнообразия, чем закарпатские или прикарпатские:



Ритмические формы кадансов, отмеченные знаком +, следует отнести к типично лемковским диалектным явлениям. Как своеобразно используются они в песнях, видно на следующем примере<sup>1</sup>.



3. Расширение ритмической структуры и модификация формы:
- расширение структуры обоих стихов:  $4 + 4 + \underline{6 + 6}$ ,  $4 + 4 + \underline{6 + 6 + 6}$ ;
  - расширение структуры второго стиха:  $4 + 4 + 4 + 6$ ;  $5 + 4 + 7$ ;
  - коломыечная структура с придатком:  $(4 + 4 + 6) (4 + 4 + 6) (4 + 6)$ ,  $(4 + 4 + 6) (4 + 4 + 6) (\underline{5 + 6 + 6 + 6})$ .

<sup>1</sup> Колесса [42], 592 а; 296, 307, 313, 319, 328, 335, 356, 384, 592.

Характерным для лемковского музыкального мышления при расширении структуры стиха является то, что при этом наступает разнобразное дробление ритмической формы. Так, например, при структуре стиха (4+4+6+6+6) (4+4+6+6+6) некоторые шестисложники расщепляются на трехсложные группы<sup>1</sup>.

106 Allegro

[42], 613

А там до - лов, а там до - лов та да - ле, та да - ле,  
та да - ле, та да - ле, та да - ле, та да - ле,  
тан - цю - ва - ла мди - на - реч - ка з мли - на - рем, з мли - на - рем,  
з мли - на - рем, з мли - на - рем, з мли - на - рем, з мли - на - рем.

Образование четырехчастных мелодических форм путем соединения двух строф коломыйки ничем, по существу, не отличается от аналогичных форм в закарпатском фольклоре (см. стр. 154). Однако в лемковских песнях мы встречаемся и с явлением, которого нет в других музыкальных диалектах, а именно трехчастной кольцевой мелодической формой типа АВА в связи с повторением первого стиха (см. нотный пример № 105). Другой особенностью можно считать такую составную четырехчастную форму, третью часть которой образует 12-сложный стих (6+6)<sup>2</sup>. Мелодическая форма этих песен обычно кольцевая, типа ААВА, где части ВА иногда образуют припев. Песни-коломыйки этого типа известны также в словацком и венгерском фольклоре<sup>3</sup>.

107 Allegretto

[103], 120

Мам ко мо - я си - ва, ста - ра, ей - гой, си - ва, ста - ра,  
ко - му ти ня го - до - ва - ла, ей - гой, го - до - ва - ла?  
Я во - ро - ва тра - ва, я фра - і - ра ма - ла,  
за два роч - ки в вой - ску слу - жив, я за ним че - ка - ла.

<sup>1</sup> Колесса [42], 613; 331. 359, 360, 519, 618.

<sup>2</sup> В некоторых песнях 12-сложный стих заменен двумя 7-сложными (4+3) 2.

<sup>3</sup> Цимбора [103], 120. Варианты: там же, 61, 353; Гошовский [24], 153, 210, 262 (там же указаны и другие украинские, венгерские и словацкие варианты).

## б) ВОСТОЧНОУКРАИНСКИЕ КОЛОМЫЙКИ

В восточнoукраинском фольклоре песни коломыечной формы весьма немногочисленны, и их соотношение с остальными песенными типами можно выразить как 1 : 20. Несмотря на это было бы интересно установить географическое распространение коломыек, чтобы выявить возможные очаги коломыечного мышления на остальной территории Украины. Однако на данном этапе этот аспект исследования неосуществим, так как большинство дореволюционных сборников и многие издания, вышедшие после 1946 года, не дают нам достаточно точных топографических показаний.

Все зафиксированные нами восточнoукраинские песни коломыечной формы (всего 155 примеров) мы разделили на три основные группы.

1. Коломыйки в первичной форме с припевом и без него. Здесь имеются две подгруппы: а) с двудольным метром, б) с трехдольным. В первую подгруппу входят танцевальные песни, лирические шуточные и часть исторических, во вторую — преимущественно лирические (любовные)<sup>1</sup>.

108 а [38], 723

Ой ще вче-ра із ве-че-ра лю-льоч-ка ку-ри-ла,  
тай у-па-ла із по-ли-ці, ду-ше-ра-ся об-и-ла-ти об-и-ла.

1086 Moderato [62], XVII, 113

Ой пі-ду я вліс по дро-ва та на бе-ру ло-му,  
за-ніс не-не дурний ро-зум на чу-жу сто-ро-ну.

Отдельную подгруппу «в» образуют песни, трехдольность которых можно рассматривать как результат аугментации четных ритмических единиц коломыечного эталона. Эту подгруппу составляют почти исключительно исторические песни<sup>2</sup>.

109 Andante [38], 212

Бо ще не світ, бо ще не світ, бо ще не сві-та-є,  
а вже ко-зак, у-же не-чай ко-ни-ка сид-ла-є.

<sup>1</sup> Квитка [38], 723; Лысенко [62], XVII, 113.

<sup>2</sup> Квитка [38], 212.

2. Коломыйки-песни, ритмическая форма которых приспособлена к напевной мелодии, причем не нарушаются основные каноны коломыйки. Это наиболее многочисленная группа, в которую входят традиционные лирические, а также популярные в народе авторские песни и романсы<sup>1</sup>.

110 Grave [37], 87

Ой на мо - ри, на си - ньо - му  
два ле - бе ді б'ють ся,  
вже ж на те - бе, гар - ний шлоп - че,  
кай да ни ку ють ся.

3. В третьей группе объединены те песни, в которых выявлено расширение ритмической структуры. Здесь выделены две подгруппы: «а» — с распространительным стихом, «б» — с чистым стихом, но с повторами полустуший. Подавляющее большинство песен этой группы составляют лирические протяжные. Увеличение количества слогов в коломыечном стихе, расширение структуры и характерный для протяжных песен распев слогов обуславливают образование сложных мелодических форм, обычно четырехчастных в недрах двухчастности<sup>2</sup>.

111 Andantino [62], XVII, 18

Ох, і по - вій, по - вій, буй - ний віт - ре, та з гли - бо - ко - го  
я ру. ох, і при - будь, при - будь  
та ти, мій ми - лень - кий, та зда - ле - ко - го кра - ю.

<sup>1</sup> Квитка [37], 87; Лысенко [62], XVIII, 83. Из популярных авторских песен: «Стоїть явір над водою», «Тече вода в синє море», «Зоре моя вечірняя», «Ой не світи, місяченьку», «Віють вітри, віють буйні» и мн. другие. Романсы Глинки (на слова Забиль) «Не шебечи, соловейку» и «Гуде вітер вельми в полі» — относятся к первой группе. См. Л. Яценко. Українські народні романси. Київ, 1961, стр. 65, 72, 118, 120, 126, 171, 229, 250, 276, 284, 314, 316 и мн. другие.

<sup>2</sup> Лысенко [62], XVII, 18.

Структура распространительного стиха этой песни — (6+4+7) (6+6+7). Чтобы получить коломыечный прототип, надо не только установить структуру чистого стиха (4+4+6), но и произвести ряд операций по моделированию ритма и напева. Этот процесс показан ниже<sup>1</sup>.

112 а

По - вий, по - вий, буй - ний віт, ре, згли - бо - ко : го  
ру, при - будь, при - будь,  
мій ми - лень - кий, зда - ле - ко - го кра - ю.

В протяжных песнях подгруппы «б» ритмическая форма коломыечного субстрата полностью растворяется в мелодическом распеве и расширенной форме. Здесь только структура стиха — (4+4+6) (6+6) является основным показателем происхождения песни<sup>2</sup>.

113 *Molto largo* [62]. XVII, 10

Ой гли - бо - кий ко - ло - дя зю,

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. стр. 175.

<sup>2</sup> Лысенко [62], XVII, 10.



Судьба коломыйки на Украине вне карпатского ареала сложилась в основном одинаково. В своей первичной форме коломыйка нигде не составляет однородный песенный стиль и встречается лишь эпизодически. В лирических песнях наступает либо ритмическая аугментация, либо расширение структуры. И только в восточнорусских протяжных песнях коломыйчной формы находим мелодический распев и пространительный стих.

Быть может, прав был А. Потеня, когда утверждал, что в прошлом веке коломыйка была широко распространена на всей Украине<sup>1</sup>. Того же мнения придерживался и И. Франко, ссылаясь при этом на то, что многие поэты XIX века, в том числе и Т. Г. Шевченко, писали свои стихи коломыйчным размером<sup>2</sup>. Кстати, во времена Шевченко на Екатеринославщине крестьяне экспромтом сочиняли злободневные коломыйки<sup>3</sup>. Однако отсутствие музыкальных записей того времени не дает оснований согласиться с высказанным мнением. Имеющиеся сборники песен первой половины XIX века не изобилуют записями коломоек.

Предположим на миг, что коломыйка действительно в прошлых веках широко бытовала на всей этнической территории Украины. Но тогда возникает вопрос: почему она с течением времени почти полностью исчезла? Если бы она была связана с конкретным жанром, то это можно было бы объяснить естественным процессом его отмирания. С другой стороны, остается неопровержимым факт, что в определенной зоне Карпат коломыйка не только продолжает жить, но и приспособливается к новым художественным потребностям народа и к новой функции. Более того, за пределами ареала распространения в тех же Карпатах коломыйка не обнаружена<sup>4</sup>.

Итак, на данном этапе исследования этого вопроса не может быть другого объяснения, кроме того, которое было высказано автором ранее: коломыйки являются результатом специфического «коломыйчного» музыкально-поэтического мышления народа; они бытуют там, где живет

<sup>1</sup> А. Потеня. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким (рецензия). «Отчет о присуждении наград гр. Уварова». Т. 37. СПб., 1880, стр. 108.

<sup>2</sup> И. Франко. Вибрані статті про народну творчість, 1955, стр. 100.

<sup>3</sup> Українська народна творчість. Т. I. Київ, 1958, стр. 683—684.

<sup>4</sup> Например, на реке Боржаве между селами Долгое и Белки (Закарпатской обл.) рубеж ареала коломыйки проходит через село Приборжавское. В лежащем в 4-х км на юг от него селе Луково коломыйки не поются.

носитель этого мышления, и вместе с ним мигрируют. Коломыйки как определенный песенный стиль не заимствуются, хотя отдельные песни-коломыйки, как и любые песни, могут исполняться где угодно. Поэтому единичные примеры коломыек, обнаруженные в фольклоре разных народов, должны рассматриваться как ассимилянты.

Под этим углом зрения мы исследовали коломыйку в фольклоре славян и соседних народов. В связи с этим было установлено следующее правило:

анализу коломыечной формы подвергается национальный музыкальный фольклор только в том случае, если, во-первых, из 50 песен сборника минимум одна представляет собой коломыйку или если в одном из этнографических районов или в одном жанре зафиксировано не менее 10 коломыек; во-вторых, если общее количество найденных нами примеров не меньше, чем 50.

Учитывая невозможность детального анализа коломыечных структур и форм в песнях славян и соседних народов, с одной стороны, и принципы макроподхода к анализируемым явлениям — с другой, в следующих подразделах даются только общие результаты исследования и приводятся наиболее типичные примеры.

### 3. БЕЛОРУССКАЯ КОЛОМЫЙКА

В сборниках белорусских песен Федеровского [94], Ширмы [109], Цитовича [104] и Чуркина [107], [108] обнаружено значительно больше коломыек и песен коломыечной формы, чем во всех сборниках восточнорусских песен. Примечательно, однако, то, что большинство белорусских коломыек не только сохранило свою первоначальную карпатскую форму, но и применяется как припевка к танцу «круцёлка» или «мятеліца». Само же название танца «круцёлка» (от слова крутить, круг, кружить) того же происхождения, что и название «коломыйки» (коло-мыкать — кружиться в колесе, в круге танца). Эти белорусские припевки, как мажорные, так и минорные, имеют много общего и в мелодике с карпатскими коломыйками<sup>1</sup>.

114 а Живо [94], VI, 2120

Гу . ляй , гу . ляй . дзеў . чы . нэнь . ко , ці . пер ма . еш во . лю ,

не пас . пэ . еш ты гу . ля . ці . як бу . дзеш за мно . ю .

<sup>1</sup> Федеровский [94], VI, 2120; V, 234. Другие варианты из тех же сборников: V, 416, 417, 1330, 1894, 2015, 2032; 284, 553, 1208, 1271, 2019; VI, 2587, 2957; 2128, 2131, 2136, 2448, 2474, 2689, 2712 и др.



Ба-ліць ма-я га-ло-вань-ка зран-ку да з ве-чо-ра.  
не ба-чы-ла мі-лень-ка-во ні дзі-ся, ні ўчо-ра.

Квартовое мышление, которое проявляется в некоторых белорусских коломыйках, роднит их с гуцульскими<sup>1</sup>.

## 114 в Медленно

[107], 164

Па-ду-шеч-ка, па-ду-шеч-ка ма-я пу-ха-ва-я,  
ма-ло-дач-ка, ма-ло-дач-ка ма-я ма-ла-да-я.

В обычных двухчастных белорусских коломыйках мелодическая форма построена так, что одна или две попевок первого предложения повторяются во втором, например:

a a' b/a a' c  
a b c/a b d  
a b c/a d e  
a b c/d b e

Подобное строение выявляют и карпатские коломыйки. Поэтому если один из повторяющихся мотивов аналогичен по своему интонационному содержанию известному нам украинскому, то и напев в целом можно рассматривать как мелодический вариант украинской карпатской коломыйки. Эти мелодические аналогии показаны на следующем примере<sup>2</sup>.

## 115 а

[108], 81

На-ра-біў ва-ра-бей на пры-печ-ку жні-ва, [24], 211  
Чер-ве-не яб-лоч-ко у кат-ра-ні но-шу,  
вы-ма-ла-ціў пшо-на ко-лас, на-ра-біў ён пі-ва.  
роз-сер-див-ся. мам-ко-люб-чик, я го пе-ре-про-шу. (...)

<sup>1</sup> Чуркин [107], 164.

<sup>2</sup> Чуркин [108], 81; Гошовский [24], 211; Василенко [12], стр. 210.

Эта мелодическая общность может на первый взгляд показаться случайной. Однако нам кажется, что здесь мы вправе говорить о славянской общности, а не о случайной аналогии или заимствовании. Наше предположение подтверждается не только большим количеством подобных «аналогий», но и тем, что и расширение формы белорусской коломыйки шло тем же путем, что и карпатской. Во-первых, от соединения двух строк образовались мелодические формы типа АВСА АВВА ААВС и АВCD<sup>1</sup>.

116  $\text{♩} = 86-102$  [104], 244



Па . ду . шач . ка . па . ду . шач . ка . ма . я пу . ха . ва . я .  
ад . на ў мам . кі да . чу . шач . ка . дзеў . ка ма . ла . да . я .  
У ня дзе . лю на кір . ма . шы шоў . ку пры . ку . пі . ла .  
па . ду . шач . ку пу . ха . ву . ю мі ла му па . ші . ла

Во-вторых, трехчастная мелодическая форма АВС или АВВ<sub>v</sub> и АВА возникла в результате повторения второго стиха<sup>2</sup>.

117 *Allegro* [109], 1, 239



Па . ся . ла . ла ба . ба дзе . да у луг на ка . ли . ну :  
- Не на . ко . ліш ка . лі . нонь . кі . да лі бог . па . кі . чу .  
не на . ко ліш чыр . во на е . ей бо гу . па кі ну !

В-третьих, некоторые белорусские коломыйки-песни, как и карпатские, сложены из запева неколомыечной структуры и припева-коломыйки. Здесь возникает не только структурно-тематический, но и темповый контраст. Песни-коломыйки этого типа выявляют большую мелодическую общность в белорусских и закарпатских вариантах<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Цитович [104], 244. Белорусские варианты: там же, 223, 233, 236; Ширма [109], 219, 224, 245; Федеровский [94], VI, 2467, 2503. Закарпатские — Гошовский [24], 152, 153, 206, 210.

<sup>2</sup> Ширма [109], т. 1, 239; закарпатский вариант — Гошовский [24], 39.

<sup>3</sup> Федеровский [94], VI, 2396; Гошовский [24], 113, 114.

Як мы бу - дзем дзе - ці ме - ці, ой - йой - йой, [24], 113

6 Умеренно

Ей те - че во - да, те - че, ге - я - гой,

хто іх бу - дзе га - да - ва - ці, ах, бо - жа мой!

ей во - на тек - ти бу - де, бо - же мой!

Быстрее

Ўце - бе баш - ко, ўмі - не ма - ці, ха - ла, дры - да, дай - да,

Быстрее

Йой, тко ня дав - но лю - бив, я - ка фай - на дри - на,

бу - дуць дзе - ці га - да - ва - ці, грам - та, ры - да, дай - да.

ей, лю - би - ти ня бу - де, фай - на бі - ля - ви - на.

Эти примеры в достаточной мере свидетельствуют в пользу нашей гипотезы о славянской общности коломьечного мышления. Подобных примеров можно было бы привести больше. Ограничимся здесь только двумя. Первый (№ 119 а, б, в) показывает интонационную общность белорусских коломеек с коломыйками польскими, чешскими и хорватскими<sup>1</sup>.

## 119 а Белорусская:

[94], V, 1209

## Польская:

[27], 84

<sup>1</sup> 1) Федеровский [94], V, 1209 и Дыгач [27], 84. 2) Федеровский [94], VI, 2501 и Эрбен [111], 151. 3) Федеровский [94], VI, 2133 и Жганец [30], 299, 292; [29], 50.

119 б Белорусская:

[94], VI, 2501



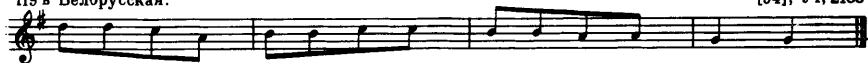
Чешская

[111], 151



119 в Белорусская:

[94], VI, 2133

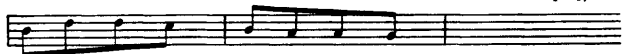


Хорватская:

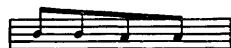
[30], 299



[30], 292



[29]. 50



Возможности национального переосмысления мелодического типа коломыйки показаны на втором примере, где белорусская коломыйка дана в двух вариантах — украинском и словацком<sup>1</sup>.

120 а

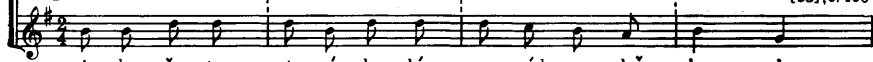
[94], VI, 2741 (2581, 4156)



Ой ка - за - лі, га - ва - ры - лі, што Та - ця - на ўмер - ла, [31], 120



Пі - шов І - ван до Ма - рій - ки та й став кло - по - та - ть: [53], с. 160



А - ко же tym sta - rým ba - bám na súd - ny deň bu - de,



а Та - ця - на на пе - че ко - ка - шы за - дёр - ла.



— Гей, бі - ла - я Ма - ру - сень - ко, ци зай - ти до ха - ти?



kto - rá ne - má žiad - nych zu - bov. а - ко skri - pat' bu - de?

1) Вариант в записи автора.

<sup>1</sup> а) Федеровский [94], VI, 2741 (2581, 4156); б) З КМ [31], 120, в) Кресачек [53], стр. 160.

В заключение укажем на некоторые специфически белорусские черты коломыечного мышления. Белорусская коломыйка (как припевка к танцу и как лирическая песня) в подавляющем большинстве известных нам записей бытует в своей первичной форме без мелодического распева. Мы не нашли ни одного примера типа украинских протяжных песен коломыечной формы. В лирических коломыйках иногда наступает изменение ритмической формы фраз, из которых наиболее характерными являются следующие:



#### 4. КОЛОМЫЙКА В РУССКИХ ПЕСНЯХ

Чрезвычайно разнообразны способы применения коломыечной формы в русских песнях. Это разнообразие, с которым мы в фольклоре других славянских народов не встречаемся, вызвано, по-видимому, приспособлением первичной формы коломыйки как к структурно-стилистическим особенностям жанров, так и к закономерностям русского музыкального мышления. Следовательно, мы можем говорить об ассимиляции коломыечного мышления, а не об ассимиляции украинских коломоек в русском фольклоре, хотя последний тип ассимиляции в некоторых случаях не исключается. Здесь мы имеем в виду не только популярные песни социального протеста, например «Кто у барина не жил» (Харьков [97], стр. 5), которые могли быть занесены в русскую среду украинским пролетариатом, но и лирические песни соседних с Украиной русских областей, например Брянской<sup>1</sup>. Но когда речь идет о русских плясовых, хороводных, протяжных и даже свадебных песнях коломыечной формы, тут, естественно, и речи быть не может о заимствовании. Эти песни, как уже говорилось, мы рассматриваем как реликты музыкально-поэтического мышления ассимилированного в русской среде древнеславянского племени — носителя коломыйки.

Известны два типа русских песен коломыечной структуры. Первый тип (класс А) объединяет песни с 14-сложной структурой чистого стиха (4+4+6 или 8+6) и с приспособленной к напеву ритмической формой коломыйки. По количеству примеров песни этого класса преобладают в русском фольклоре (52 из 60 известных нам записей). Второй тип (класс Б) — это песни с модифицированной коломыечной структурой, которая явилась следствием повторения полустушиий пер-

<sup>1</sup> См. песни «Черный мачек», «На том боку огонь горит», «Плыла щука с Кременчука» и др. Свитова [81], 31, 34, 74. Эти песни представляют ценный материал для изучения вопросов ассимиляции.

вого стиха коломыйки — (8+8) (6+6) или (4+4) 2 (6+6) вместо 8+6 или 4+4+6. Песни этого типа мы назвали «русскими коломыйками».

В зависимости от изменения формы фраз коломыечного эталона и распева слогов мы выделили в классе А три группы песен. Они представляют три стадии эволюции коломыечной мелодии:

группа «а» — первичная форма (тип карпатской коломыйки),

группа «б» — вторичная форма (коломыйки-песни),

группа «в» — третичная форма (протяжные песни-коломыйки).

Каждая из этих групп делится в свою очередь на несколько подгрупп. Критерием классификации здесь служит форма стиха и строфы.

Русские песни типа карпатской коломыйки (группа «а») с припевом или без него занимают второе место по количеству зафиксированных примеров. Часть была опубликована в первых русских сборниках, и это дает нам основание считать, что в XVIII и в начале XIX века такие песни принадлежали к числу наиболее распространенных песен. Таковы, например, «Во саду ли в огороде», «Белолица-круглолица», «Я посею ли, младенька», «Во лесочке» и другие<sup>1</sup>. Мы не знаем, являются ли эти песни подлинно народными (крестьянскими) или обработками бытовавших в городской среде популярных песен, но для нас важно то, что песни первичной коломыечной формы распевались в прошлых веках в народе и, следовательно, не были чужды русскому музыкальному слуху.

Здесь мы рассмотрим только три песни этого типа.

1. Мелодия песни «Во саду ли в огороде», варианты которой были опубликованы в сборниках Львова — Прача и Кашина, подверглась, по-видимому, композиторской обработке. Но даже в этом случае четвертая интонационная ось, столь характерная для карпатской коломыйки, достаточно ясно видна в напеве. Кроме того, нам удалось найти белорусские, украинские и русский варианты песни, варианты народные, которые ни в коем случае не могут считаться народной переработкой русской песни «Во саду ли в огороде». Учитывая оба факта, мы считаем все эти варианты национальными разновидностями карпатского архетипа.

В опубликованный ниже нотный пример, представляющий шесть мелодических вариантов песни, мы включили также предполагаемый русский архетип, который известен как в устной традиции, так и по публикациям в дореволюционных самоучителях для балалайки. Последний вариант («ж») — удмуртская трактовка русской песни, как ее записал Р. Лах от пленных царской армии во время первой мировой войны<sup>2</sup>. Предпоследний пример «е» — русский мажорный вариант песни в записи Листопадова<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Кашин [36а], 74, 84, 91; Трутовский [92], 231.; Львов — Прач [63], 52, 55, 83.

<sup>2</sup> Лах [56], 1/1, 23, 56.

<sup>3</sup> б) Львов — Прач [63], 83, в) ЗКМ [31], 51; г) Ященко [114], стр. 532; д) Федеровский [94], VI, 2521; е) Листопадов [61], IV, 81. Др. вар.: Кашин [36 а], 91; Федеровский [94], V, 532; Ященко [114], стр. 502; Гошовский [24], 110.

б Во са . ду ли во . го . ро де де . ви . ца гу . ля . ла, [63], 83  
в За . ку . ва . ла за . зу . леч . ка за зво . ром, за зво . ром, [31], 51  
г Та й на ста . ву, на ста . воч . ку два ка . чу . ри пли . ли, [114], с. 532  
д Ой цеп . лы . е ве . че . роч . кі, ха . лод . ны . е ран кі, [94], VI, 2521  
е Во са . ду ли во зе . ле . ном де . ви . ца гу . ля ла! [61], IV, 81  
ж [56], I/1, 56

не . ве . лич . ка, кру . гло . лич . ка, ру . мя . но . е лич . ко.  
за . пла . ка . ла бі . ла дів . ка у нянь . ка за сто . лом.  
два па . руб . ки дів . чи . нонь . ку, до . до . му во . ди . ли.  
за . ба . ві . се у дзі . єу . чы . ны, да не быў у ка . хан . кі.  
са . ма дев . ка не . ве . лич . ка, ли . чи . ком бе . лень ка.

2. В некоторых хороводных песнях, относящихся к первой группе, наблюдается сокращение или наоборот увеличение числа слогов в стихе. Но здесь важно отметить, что все структурные изменения, а соответственно и ритмические, происходят в первой или второй четырехсложной группе, но никогда не в последней, шестисложной. Это одна из описанных нами выше (см. стр. 147) закономерностей карпатской коломыйки. Структурно-ритмические изменения цитированного ниже примера (№ 122) в 1, 2, 4, 5, 9 куплетах следующие:

64						
1	5	+	4	+	6	15 слогов
2.	3	+	4	+	6	13 "
4.	3	+	2	+	6	11 "
5.	3	+	3	+	6	12 "
9.	5	+	4	+	6	15 "

11- и 15-сложные структуры в карпатских коломыйках исключены<sup>1</sup>.

122  $\text{♩} = 80$  [99], 176

Ты кро.вать ли мо . я. кро . ват . ка, кро . вать те . со . ва . я,  
сруб . ле . на кро . ва . точ . ка из бес счаст.на дре . ва .

3. Немногочисленную подгруппу образуют коломыйки с припевом. Функция припева, его место в структуре и форма строфы этих песен в корне отличаются от аналогичных явлений в украинском фольклоре. Здесь 7- или 8-сложный припев занимает срединное место в строфе и вместе с повторением последней шестисложной группы первого стиха образует второй стих. Структуру и форму стиха можно выразить следующим образом:

$$\begin{array}{ccccc} a & & б/р & & б \\ 4 + 4 + 6/3 + 4 + 6 & & & & \end{array}$$

<sup>1</sup> Харьков [99], 176. Другие примеры: там же, 25, 26, 161; Листопадов [61], VI, 37, 47, 78, 97, 98, 107, 125, 130, 133; Добровольский—Колпакова [26], 9, 18.



Например:

Прасковьюшка воду носит, кормысельцы гнутся,  
Ой, ле-ли, ле-ли, ле-ли, кормысельцы гнутся.

Такая форма строфы, характерная для многих русских обрядовых, хороводных (таночных) и лирических песен (о ней была речь в разделе о русских колядках, см. стр. 113), в коломыйках других славянских народов не встречается<sup>1</sup>.

123 104 [36], 68

Прас. ко.вьюшка во ду но сит, кор. мы. сель. цы гнут - ся, ой, Ой,  
ле - ли, ле - ли, ле - ли, кор. мы - сель. цы гнут - ся  
И - ва - нуш - ка вок. но гля. дит, сам сле. зо. ю льет - ся, ой, (..)

Песни-коломыйки группы «б», занимающие промежуточное звено в эволюции напева и первое место по количеству примеров, не выделяются разнообразием творческой изобретательности. Они сохранили основные стилистические черты первичной коломыйки, а исполнение в умеренном или медленном темпе способствовало только аугментации ритмической модели без существенных изменений. К качественно новым явлениям можно отнести большую напевность мелодии, распев слогов и более свободное голосоведение в хоровой фактуре<sup>2</sup>.

124 72 [32], 22 Эх.

Э. ох, А(х) лё - нушка во - ду но сит, ка - ра.мыс.лы гнут - са,  
А. лё. нуш. ка во. ду но. сит, ка. ра.мыс. лы гнут. са, ...

<sup>1</sup> Свадебная величальная песня — Добровольский — Колпакова [26], 68. Другие примеры: Бачинская [8], 16, 31; Руднева [80], 4.

<sup>2</sup> Зданович [32], 22; Листопадов [61], V, 10 (свадебная). Другие примеры: Зданович [32], 44; Листопадов, там же, 178; Харьков [97], стр. 5, 68; [98], 87, 88, 89, 90; Свитова [81], 31, 43, 44, 74; Р.-Корсаков [76], 18; Бачинская [8], 31, 43; Лядов [64], 20, 22, 37.

Ой што в те - бе, дай Нас - тю - ш - ка,  
 пле - чи - ки на - кры - ты, у - ра - но. ра - но,  
 у - ра - но мо - ё, пле - чи - ки на - кры - ты

Интерес представляет только подгруппа песен со «сцеплением» строк и дроблением стиха, то есть с теми явлениями, которые присущи русским протяжным песням<sup>1</sup>. Нарушение структуры, формы строфы и дробление стиха влияет на изменение ритмической формы фраз, как это видно на следующем примере (№ 126). Здесь чистый коломыечный 14-сложный стих 4+4+6 обрел 17-сложную структуру (5+4)(4+4), а каждый стих коломыйки превращен в самостоятельную песенную строфу (куплет)<sup>2</sup>.

1. Ох, и жал - ко мне ве - че роч - ка, у!  
 Одна Две у!  
 Ох, и что я не гу ля - ла. у!  
 Все у!

<sup>1</sup> «Сцепление» — повторение полустипа или стиха предыдущей строфы в начале следующей (термин Земцовского И. И.).

<sup>2</sup> Свитова [81], 48. Другие примеры: там же, 5, 34, 45; Руднева [80], 22.

2. Что я не гуляла...  
Одна...

Ох, и жалко мне того парня,  
Все...

ох, и что я потеряла.  
У!

Первоначальная коломыечная строфа —

«Ох, жалко мне вечерочка, что я не гуляла, 4+4+6

Ох, жалко мне того парня, что я потеряла» 4+4+6

разбита на две строфы с гетерометрической структурой —

1. Ох, и жалко мне вечерочка, 5+4

Ох, и что я не гуляла. 4+4

2. Что я не гуляла... 6

Ох, и жалко мне того парня, 5+4

Ох, и что я потеряла. 4+4

С другой стороны, эта форма стиха примечательна еще тем, что момент «сцепления» обычно появляется чистый коломыечный стих или только шестисложная группа. Само повторение шестисложной группы можно рассматривать как эволюцию коломыечного мышления, поскольку с таким же явлением, но в рамках одной строфы, мы встречаемся и в карпатских коломыйках со структурой (4+4+6) (4+4+6+6) (см. стр. 154). Расширение структуры шестисложными группами характерно также для лемковского фольклора (стр. 157).

Соответственно с изменением структуры трансформируется и ритмическая модель коломыйки, как это показано на схеме № 65.

Те изменения формы и структуры стиха, ритмической и мелодической формы, которых мы только что коснулись, достигают своей кульминации в протяжных песнях, образующих малочисленную третью

Musical score for a piece with multiple staves and changing time signatures. The score is divided into four measures by vertical dashed lines. The time signatures are: 2/4, 4/4, 3/4, 6/4, 5/4, 4/4, 3/4, 5/4, 3/4.

группу «в». Приспособлением коломыйки к закономерностям русских протяжных песен завершается эволюция ее формы.

Обнаружить коломыечный субстрат в песнях этой группы можно только путем формализации анализа. В качестве простейшего примера возьмем курскую песню «Ой да во поле, да все при дороге»<sup>1</sup>.

127 а [Умеренно]

Musical score for the song "Ой да во поле, да все при дороге". The score is in 2/4 time and consists of two staves. The lyrics are: Ой да во по ле да все при до ро ге, ой, бе ре за сто я ла.

Выделив чистый стих и приспособив к нему ритм объединенных слогот, мы получим вторичную форму напева песни-коломыйки.

127 б

Musical score for the secondary form of the song. The score is in 2/4 time and consists of one staff. The lyrics are: Ой во по ле при до ре ге бе ре за сто я ла.

Чтобы представить себе первичную форму коломыйки, мы должны изменить функцию песни, сделав ее припевкой к танцу. В таком случае ритм будет соответствовать модели коломыйки, а напев — схематически упрощен.

127 в

Musical score for the simplified form of the song. The score is in 2/4 time and consists of one staff. The lyrics are: Ой во по ле при до ре ге бе ре за сто я ла.

<sup>1</sup> Этот пример с указанием на наличие в нем коломыечного субстрата был мне любезно предоставлен А. В. Рудневой, за что ей приношу здесь благодарность.

Найти аналогию к реконструированной коломыйке в карпатском фольклоре не представляет никаких трудностей, потому что мы, по существу, нашли ее архетип. Вот пример популярной в Карпатах коломыйки <sup>1</sup>.

127 г [45], с. 452

Як я то . ту ко . ло . мий . ку за . чу . ю за . чу . ю, (...)

Вторая протяжная песня из сборника Лядова ([64] 110) — пример более сложный. Чтобы помочь читателю самостоятельно произвести реконструкцию коломыечного субстрата и его архетипа, даем параллельно распространительный распетый стих оригинала (а) и его чистую коломыечную форму (б):

- а) Как за речкой, братцы, за рекою,  
 Ваня тра... аву косит. И-да, ой-и-ой,  
Ой да, как Ванюша травушку он косит,  
 Маша во...воду носит.
- б) Как за речкой, за рекою Ваня траву косит,  
 Как Ванюша траву косит, Маша воду носит.

128 [64], 110

Как за реч кой. брат. цы, за ре. ко. ю  
 Ва ня тра... а. ву ко сит И- да,  
 ой и ой,  
 да, как Ва- ню- ша тра- вуш- ку он ко- сит.  
 Ма ша во... во- ду но сит.

Класс Б образуют те песни, которые мы назвали условно «русскими коломыйками». Их особенность, как уже говорилось, заключается в том, что песенная строфа образовалась путем повторения сбоих полустушиий первого стиха коломыйки, например:

<sup>1</sup> Известная коломыйка из Стрыйщины, записанная Ф. Колессой [45], с. 452. Вариант см.: Гошовский [24], 107.

Я пойду ли, молоденька, я пойду ли, молоденька,  
 В зеленую рощу, в зеленую рощу; —

вместо:

Я пойду ли, молоденька, в зеленую рощу.

Таким образом; коломыечная структура 4+4+6 превратилась в (4+4)2 (6+6)<sup>1</sup>.

36

129a Allegretto

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Включает метр [64], 44 и пометку «Для окончания песни».

Я пойду ли мо-ло-день-ка, я пойду ли мо-ло-день-ка  
 в зе-ле-ну-ю ро-щу, в зе-ле-ну-ю ро-щу. ро-щу.

Если приспособить песню к коломыечной модели с мелодической формой abc/ab'd, мы получим ее карпатский архетип.

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий архетипическую форму abc/ab'd.

129в

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий архетипическую форму abc/ab'd.

Разновидностью этого типа является коломыйка с ритмической аугментацией, которая наступает: а) в конце шестисложных групп, б) на протяжении всей шестисложной группы или в) во второй четырехсложной группе<sup>2</sup>:

Три примера ритмической аугментации в 2/4 такте:

- а) 2/4 [ноты] | 1/4 [нота] [нота]
- б) 2/4 [ноты] | 1/4 [нота] [нота] [нота] [нота]
- в) 2/4 [ноты] | 1/4 [нота] [нота] [нота]

<sup>1</sup> Лядов [64], 44 (свадебная величальная). Другие примеры: Листопадов [61], IV, 1, 117; Добровольский — Колпакова [26], 58.

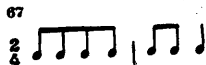
<sup>2</sup> Бачинская [7], 36. Другие примеры: Листопадов [61], IV, 117; Добровольский — Колпакова [26], 76; Р.-Корсаков [76], 36.

Музыкальный фрагмент в нотной записи с русскими текстами. Музыка написана в 2/4 такте. Текст: Пе-ре-вей-ся я ро-вой хмель, пе-ре-вей-ся я ро-вой хмель на на-шу сто-рон ку, на на-шу сто-рон ку.

### КОЛОМЫЙКА И ЧАСТУШКА

Существует мнение, вызванное, вероятно, внешней схожестью обоих песенных видов и их функцией в современном фольклоре (быстрая реакция на злободневные темы), что коломыйка — это украинская разновидность русской частушки<sup>1</sup>. Однако частушка даже в своей первичной форме — как припевка к танцу или шуточная песня — имеет стилистические черты, диаметрально противоположные коломыйке. Это, во-первых, четырехстишие со структурой 4+3, 3+4, 5+3, 3+5, 4+4, 6+3, 6+6 или 7+7; во-вторых, двустиишие со структурой 4+4+7, 5+3+7, 5+4+7, 4+3+7, 3+5+7 и т. д. Иногда между стихами указанных структур попадают и куплеты с 14-сложной коломыечной структурой 4+4+6, но в карпатских коломыйках такое чередование различных структур исключено.

В-третьих, в частушках допустимы структурно-ритмические изменения шестисложной группы, анапестический каданс



и увеличение числа слогов в стихе до 16, чем нарушаются основные каноны коломыйки.

Следовательно, нет никаких оснований считать, что частушка и коломыйка находятся в какой-либо генетической связи, несмотря на указанное выше некоторое внешнее сходство и на возможность эволюционировать в лирическую и протяжную песню<sup>2</sup>. Существование в восточнославянском фольклоре частушек наряду с коломыйками можно рассматривать только как явление симбиозное.

## 5. КАРПАТСКАЯ КОЛОМЫЙКА У ЗАПАДНЫХ СЛАВЯН

Карпатская коломыйка в музыкальном фольклоре западных славян, чехов, словаков и поляков характерна своей стилевой монолитностью. Это позволило нам включить песни трех славянских народов

<sup>1</sup> Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, III, 1957, с. 154; Українська народна поетична творчість, I, Київ, 1958, стр. 678.

<sup>2</sup> Н. Жемчужина. Частушка и песня. «Советская музыка», 1954, 11.

в один раздел и в комплексе их анализировать. Особенности национального музыкального мышления проявляются в коломыйках только в их мелодическом рисунке, реже — в ладовой системе. Поскольку этот аспект не является предметом нашего исследования, мы вправе пользоваться термином западнославянская коломыйка.

О наличии в западнославянском фольклоре песен коломыечной формы писал в свое время Ф. Колесса<sup>1</sup>. Позже, в 20-х годах, он пришел к выводу, что коломыйка у западных славян явилась следствием экспансии украинской коломыйки на запад<sup>2</sup>. Причиной этого Колесса считал миграцию украинского населения (лемков) в Карпатах. Хотя мы не исключаем возможность ассимиляции части украинского населения Карпат в западнославянской среде, однако считаем западнославянскую коломыйку явлением автохтонным и весьма древним.

Древнеславянское происхождение чешских, словацких и польских песен коломыечной формы подтверждается не только данными сравнительного анализа, но и другими фактами. Во-первых, карпатская коломыйка является интегральной частью свадебного обряда в некоторых местностях западнославянской территории. Во-вторых, она бытует как припевка к местным национальным круговым танцам, и в-третьих, песни коломыечной структуры известны нам по спискам XV—XVII веков<sup>3</sup>.

Какие черты общности присущи западнославянской коломыйке?

Можно выделить четыре черты общности: преобладание первичной формы коломыйки, дву- и трехдольный ритм, соединение двух песенных строф и образование четырехчастной контрастной мелодической формы, ритмическая аугментация в лирических песнях-коломыйках. Из этого следует, что западнославянская коломыйка в своей структуре и форме ничем существенным не отличается от карпатской, представленной украинскими вариантами Прикарпатья и Закарпатья.

Не вникая в детали национальных и диалектных отличий западнославянских коломыек, мы проиллюстрируем отмеченную нами выше общность несколькими примерами.

1. Чешская, словацкая и польская свадебные обрядовые песни<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ф. Колесса. Ритміка... [40], стр. 192, 195.

<sup>2</sup> Ф. Колесса. Карпатський цикл народних пісень... «Sbornik prací I. Sjezdu slovenských filológů v Praze, 2, 1932, str. 112.

<sup>3</sup> О. Hostinský. 36 nářevů světských písní českého lidu z 16 stol. Praha, 1892, str. 15; Burlas-Fišer-Hořejš. Hudba na Slovensku v 17 stor. Bratislava, 1954, str. 160, 351; M. Szczepańska. Z folkloru muzycznego w 17 wieku. «Kwartalnik muzyczny», 17—18. Warszawa, 1953, str. 423.

<sup>4</sup> Бартош — Яначек [6], 793; СЛП [82], I, 70; Кольберг [46], II, 62. Другие примеры: СЛП [82], I, 216; II, 514; IV, 291; Полачек [73], 35; Кольберг [46], II, 68; IX, 253.



Co \*pak \*ste se ho - sme - lí - la, ka - ma - rád - ko, vdá - vat?

V ne - dě lo - bo - de mo - ze - ka, příd' se tam po - dí - vat.

Už je srn - ka za - stre - l'ě - ná. wi - sí u mie - sia - ra.

a to jed - no švar - nuo d'jeu - ča ve - dú od ol - tá - ra

Pro - si - li nas na we - se - le, na ba - ra - nie kis - ki.

jed - li - by - śmy, pi - li by - śmy, nie da - li nam tyż - ki

## 2. Коломыйка как припевка к народным танцам.

А. Чешские — iřesák, dupák, skočna, holan, řezník, kovářský, hovado, na koporě, rejnovačka.

Б. Словацкие — drgon, starobabská, do kol'esa, na krut.

В. Польские — obertas, do kola, mazur (taniec mazowiecki), okrągły, oberek, некоторые мелодии краковяка и кувяка:

а) в двудольном ритме<sup>1</sup>

Po - sia - li ňa na ob - rúč - ky, na - ře - zal sem hů - lek.

a - bych sa méť čím brá - ni ti. až po - je - de Tu - rek.

<sup>1</sup> Бартош — Яначек [6], 1787; СЛП [82], II, 443; Кольберг [46], XVII, 139. Другие примеры: Бартош — Яначек [6], 1076а, 1726, 1776; Сушил [91], стр. 617, 642, 653, 687; СЛП [82], I, 84; II, 448; III, 575, 631, 636, 754; Кольберг [46], IV, 16; 365, XXI, 212; Котонский [52], стр. 48.

Na str. nis . ku, na mo. tuz . ku, že na mu . ža pás . la:  
- Ach, tu mu . zu. na muoj du šu. ti si mo. je pra . sa

136

[46], XVII, 189

U cie. kta mi. u cie kta mi prze pto. recz. ka w pro . so.  
a ja za nią a ja za nią nie bo. ra czek bo so

б) в трехдольном ритме<sup>1</sup>137 *Allegro moderato*

[111], 341

Lep. ší je ta Ra. ku. šan . ka, než Mo. rav. ské děv. če.  
Ra. ku. šan . ka dá hu. bič . ku. Mo. ra. van . ka ne chce.

138

[46], XIII, 158

- Ja. kem. ja byt ka. wa. li. rem. tom miaz. czap . kę li . się,  
a jak ja się o. że. ni . tem, kot. to. ny z niej wi . szą

3. Аугментация и трансформация ритмической формы фраз<sup>2</sup>.

139

[91], 213

Co si mys. lów, mo. ja mi. uá, se mnú u. či . ní . ti? c. . .

140  $\text{♩} = 104$ 

[82], III, 709

Kec som i . sol do U. he. l'a ko. lo Tre . bi. šo . va, c. . .

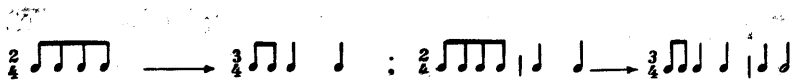
<sup>1</sup> Эрбен [111], 341; (вар. 473); Кольберг [46], XIII, 158. Другие примеры: Кольберг [46], II, 300; XIII, 108; XIX, 185.

<sup>2</sup> Сушил [91], стр. 216, № 231; СЛП [82], III, 709; Кольберг [46], XII, 35. Другие примеры: СЛП [82], II, 83; III, 517; IV, 36, 77, 213, 290; Кольберг [46], II, 178; III, 57; VI, 300 а.



#### 4. Четырехчастные песни-коломыйки типа ABCB, ABCA и AABA<sup>1</sup>.

Исходя из общности структуры и формы, мы рассматриваем песни и припевки к танцам в трехдольном ритме как более позднюю западнославянскую разновидность карпатской коломыйки. На первой стадии эволюции приспособление ритмических единиц первичной двудольной модели к трехдольной происходит по принципу десцендентной ритмики:



Таким образом, одну и ту же коломыйку можно исполнить в дву- и трехдольном ритме, что, кстати, подтверждается интересным примером свадебной песни и танца из сборника Кольберга<sup>2</sup>.



Коснемся некоторых национальных особенностей западнославянской коломыйки.

В польских песнях преобладают трехдольные коломыйки (в соотношении 2 : 1), напротив, в чешских и моравских песнях их значительно меньше, чем двудольных (приблизительно 15%), а в словацких — не были обнаружены. Кроме того, в польском фольклоре получила большое распространение другая разновидность трехдольной коломыйки, структура которой 3+4+6 или 4+3+6 в обоих стихах. Она известна под названием «мазур»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Например, Эрбен [111], 98; СЛП [82], III, 757; Кольберг [46], VI, 132.

<sup>2</sup> [46], II, 114 и примечание на стр. 86.

<sup>3</sup> Кольберг [46], XVIII, 32; другие примеры: там же, XIX, 386, 397; XXI, 220, 306, 321, 324 и др.

Da wy - ciąť dia - beť dia - b - ta sie - kie - recz - ką zna - g - ta,  
da wy - ciąť go za ple - cy ja - se dia - beť be - cy.

В словацком и отчасти в польском фольклоре заметно стремление создать сложные и кольцевые четырехчастные формы типа ААВА АВВА ААВС и АВСВ путем не только мелодического, но и структурно-ритмического контраста. В этих песнях крайние части имеют коломыечную 14-сложную структуру, а третья (в форме АВВА — вторая и третья) — какую-нибудь другую, например 6+6, 4+6 (4+3)2, 6+7, 7+7, 3+3+6, 4+4, 5+6, (4+5)2. В средней части наступает, как правило, ритмическая аугментация, чтобы в тех случаях, когда в соответствующем стихе меньше чем 14 слогов, не была нарушена квадратность формы<sup>1</sup>.

144 ♩ 116 [82], III, 220  
Za ho - ra - mi, za do - la - mi, ja - sné sln - ko svie - t - ť,  
už muoj - mi - ľi, už muoj - mi - ľi na ko - ňič - ku le - t - ť.  
Le - t - ť, le - t - ť po - nad na - še dver - ká,  
o, ma - mtč - ko, mam - ko mo - ja, pu - st' e že ma von - ká.

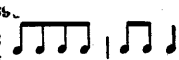
В некоторых словацких и моравских коломыйках сохранилась архаичная черта — развитие мелодической линии вдоль квартовой или квинтовой интонационной оси, то есть форма А<sup>4</sup>А А<sup>5</sup>А. Эта черта свойственна и многим карпатским и белорусским коломыйкам (см. стр. 149). Мы обращаем внимание на это обстоятельство потому, что с ним мы еще встретимся при разборе венгерских коломыек<sup>2</sup>.


<sup>1</sup> СЛП [82], III, 220. Другие примеры: там же, 43, 237, 305, 470, 563, 729, 782; I, 115, 116, 127; II, 457; IV, 94 583; I, 14; IV: 582; Кольберг [46], IV, 349; VI, 369, 420; XVIII, 230 б; XXII, 193; СНЛ [84] 6, 141; Цигер [102] 206; Зих [33] 206; Гшовский [24], 259.

<sup>2</sup> СНЛ [84], 163; Бартош—Яначек [6], 814; СЛП [82], II, 391, 514. В карпатских коломыйках квартовая или квинтовая интонационная ось используется для построения двухчастной контрастной формы АВ (АА, АА<sub>+</sub>), напротив, в словацкой и моравской песне — для транспозиции мелодии. Такой прием не следует рассматривать как высший этап музыкального мышления.

A - ko bi ju ně - mi - lo - val, kod je pe - kná, švár - na,  
ša - ti na nej jak na pa - nej, fer - tu - ška ho - dva - bná.

В начале очерка мы упоминали чешский танец «каламайку» и о предполагаемой генетической связи словацкого танца «одземок» с карпатской коломыйкой<sup>1</sup>. Кроме того, в сборнике Бартоша — Яначека ([6], 1850, 1851) помещены инструментальные наигрыши к танцу «коломейка». Однако все эти танцы с ритмической структурой (4+3)<sup>4</sup>,

(4+4+4+3)<sup>2</sup> и (5+5) (7+7) имеют казачковый каданс 

а не коломыечный  и поэтому не могут считаться производными от коломыйки<sup>2</sup>.

### ЧЕШСКИЕ ДУХОВНЫЕ ПЕСНИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РИМСКИЙ САТУРНИЙСКИЙ СТИХ

Коломиечную форму в трехдольном метре имеют многие чешские духовные песни XV—XVI веков, между ними и известный хорал гуситов «Ktož jsú boží bojovníci»<sup>3</sup>.

Ktož jsú bo - ží bo - jo - v ní - ci a zá - ko - na je - ho,  
pros - tež od bo - ha po - mo - ci ú - řej - te v ně - ho. c.)

Является ли это доказательством народного происхождения хораля? М. Щепанская в упомянутой нами выше работе (стр. 179, примеч. 3)<sup>4</sup> предполагает, что на песни коломиечной структуры могла

<sup>1</sup> Кресанек [53], стр. 62—63.

<sup>2</sup> Это, кстати, признает и сам Кресанек на стр. 229 цитированной работы.

<sup>3</sup> Неудлы [68], IV, стр. 342—343. Другие примеры: там же, стр. 328—340; т. VI, [69], стр. 202, 278, 286, 295—298, 303—304 и др.

<sup>4</sup> S z c z e p a ŋ s k a, op. cit, str. 4—5.

влиять латинская средневековая поэзия, сложенная так называемым «септенаром». Этим 13-сложным стихом со структурой 4+3+6, распространенным в XV—XVII веках в Европе, было написано множество духовных песен<sup>1</sup>.

Еще ближе к коломыечной структуре стоит римский 14-сложный стих с цезурой после 8-го слога (8+6), известный под названием «сатурнийского», на что в свое время обратил внимание Ф. Колесса<sup>2</sup>. С музыкальной стороны такой сатурнийский стих укладывается в восьмитактовое предложение, например:



Сатурнийскому стиху, которым были сложены исполняемые в древних римских мистериях песни, З.д. Неядлы приписывает народное происхождение<sup>3</sup>. Поэтому родственный этому стиху средневековый «септенар» не мог быть чуждым музыкальному слуху западных славян; знающих аналогичную славянскую народную структуру коломыйки. Значит, независимо от возможных книжных влияний, славяне могли слагать духовные песни и далее своим родным коломыечным стихом. Быть может, потому в славянской гимнической поэзии второй половины XIX века преобладает 14-сложный коломыечный стих, например в песне «Гей, славяне» и в польском национальном гимне, в гимнах хорватского поэта Ф. Русана «Лјепа моје родна Подравина», «Домовино»<sup>4</sup> и др.

## 6. КОЛОМЫЙКА В ЮЖНОСЛАВЯНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

В предыдущем разделе мы рассматривали в комплексе чешские, словацкие и польские песни коломыечной структуры, исходя из их стилевого единства. В южнославянском фольклоре, наоборот, такого единства не обнаружено; коломыйки народов Югославии и Болгарии чрезвычайно разнообразны. И тем не менее мы включили их в один

<sup>1</sup> См. рождественскую песню «Puer nobis nascitur» из Истембницкого канционала. Неядлы [68], IV, стр. 302—304. О септенаре в восточнославянской поэзии XVI—XVII вв. писал также Колесса [40], стр. 206—208, 217, 219, 220, 234—236, 241—243.

<sup>2</sup> Цит. работа, стр. 104—105.

<sup>3</sup> «По всей вероятности... [сатурнийский стих] народного происхождения с времен народного римского пения. Того же мнения были и сами римляне к концу существования Республики, когда этот стих был уже пережитком. Сами они, кстати, относили его к скотоводческому периоду римлян, когда народ был в непосредственной связи с природой... Потому его и называли «сатурнийским», так как Сатурн ... был богом земледельцев...». Z d. Nejedlý. Všeobecné dějiny hudby. Praha, 1921, str. 799.

<sup>4</sup> Кухач [55], т. V, стр. 21.

раздел, чтобы произвести синхронный анализ, выделяя явления общности и, таким образом, придерживаясь установленных нами принципов макроподхода.

Мы не могли установить ареалы распространения коломыйки на Балканах. Такая задача непосильна для одного исследователя, не располагающего достаточным количеством материала и песенными каталогами. Однако на основании соотношения коломоек с общим количеством песен, содержащихся в отдельных сборниках, можно было сделать вывод, что у хорватов и словенцев коломыйка более распространена, чем у других южнославянских народов. Так, например, в сборниках Кухача [55], содержащих 1500 песен, 150 имеют коломыечную структуру. В остальных сборниках сербских, македонских и болгарских песен это соотношение можно выразить приблизительно как 30:1.

### а) ПРИПЕВКИ К ТАНЦАМ И ХОРОВОДАМ

Одним из популярнейших танцев в фольклоре народов Югославии считается «коло», местные разновидности которого имеют и другие названия («циганско коло», «кнјажевско оро», «ванјкушац (јастучак)», «поскочница» и др.). Первая и наиболее многочисленная группа напевов имеет правильную коломыечную структуру, ритм, соответствующий модели коломыйки, и первичную двухчастную мелодическую форму<sup>1</sup>.

147 а [Весело]

[29], 1

Музыкальный пример 147 а. Мелодия записана на нотном стане с ключом 2/4. Под нотами приведены слова песни: I - graj ko - lo, i . graj ko . lo da se med . ved i - gra, vu tim ko - lu, vu tim ko . lu le . pa Ma . ra i - gra.

147 б -100

[55], III, 886

Музыкальный пример 147 б. Мелодия записана на нотном стане с ключом 2/4. Под нотами приведены слова песни: То - ца, те - че bis . tra vo . da ni . je i . me Sa - va, po nji pla - va њaj . ka la . dja sreb . rom o . ko - va - na.

Вторую группу образуют припевки, коломыечная структура которых является лишь составной частью формы; в двухчастных — это пер-

<sup>1</sup> Жганец [29], 1; Кухач [55], III, 886 (вар.). Другие примеры: Кухач, ук. соч., т. III, 886, 1001, 1002, 1003, 1084, 1085, 1086, 1096, 1127; т. V, 186, 187, 189; Васильевич [14], 301; Берса [9], 18.

вая или вторая, в трехчастных — центральная, а в четырехчастных формах коломыечную структуру обычно имеют крайние части<sup>1</sup>.

148  $\text{♩} = 108$  [55], IV, 1299

Скрипка

К-бас (носом)

В тех двухчастных формах, где лишь одна из частей имеет чистую коломыечную форму, другая — либо 10-сложная (4+6) с ритмической аугментацией четырехсложной группы, либо 12-сложная (6+6). Ритмической аугментацией достигается квадратность строения (4+4 такта), например<sup>2</sup>:

716

$\frac{2}{4}$

Иногда вторая часть выполняет функцию припева. Структура таких припевов бывает различная.

В третью группу входят однострочные припевки. Здесь стихи не образуют строфу, а одно предложение соответствует вокальному периоду. Такие припевки бытуют как в своей первичной форме, состоящей из четырех тактов (пример № 157), так и в расширенной. Расширение происходит либо за счет повторения второй шестисложной группы (4+4+6+6), либо в результате ритмической аугментации (примеры № 149, 155)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Кухач [55], IV, 1229. Свадебный танец исполнялся на скрипке, а партию баса имитировал музыкант носовыми звуками во время игры. Нотный пример здесь дан в сокращении. Мелодическая форма — АА, ВА; ритмическая — ААВА; структура — (4+4+6) 2 (5+7) (4+4+6). Ритмическая модель части В —

713

<sup>2</sup> Кухач ([55], III, 1082, 1083. Другие примеры: Жганец [30], 283, 284, 287, 288, 289, 290 и др.

<sup>3</sup> Жганец [30], 293; Берса [9], 22.



149 a  $\text{♩} = 60$ 

[30], 293

I - gram ko - lo, i . gram ko - lo ko - lo di - vo -  
 - jač - ko. ko - lo di - vo - jač... (ko.)

1496 Moderato

[9], 22

L gra ko.lo. i . gra ko . lo u dva - de - set i dva

В болгарском фольклоре известны следующие танцы с припевками коломечной структуры: «старинско хоро», «ломка-поломка», «жернавско хоро», «смоковско хоро», «шопско хоро», «сливенско хоро-ръченица», «хоро-лесá», а также некоторые припевки к популярному танцу «ръченица»<sup>1</sup>. В отличие от сербо-хорватских болгарские припевки имеют преимущественно нечетный пунктирный так называемый «болгарский» ритм  $\frac{7}{16}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{9}{16}$  (пример № 150), и лишь незначительная часть — двудольный<sup>2</sup>.

150 a

[70], с. 115

На ко . го се дрем . ка дре . ме, да се не на . дре . ме,  
 на ко . го се дрем . ка дре ме, да се не на дре . ме ?

.506  $\text{♩} = 152$ 

[87], 2043

Как . ва мо . ма ви . дех, ма . мо, как . ва мо . ма ви . дех,  
 до . лу на пче . ли . на, ма . мо, до . лу на пче . ли . на . ?

Не наблюдаются также какие-либо структурно-ритмические изменения, как это имеет место в сербо-хорватских припевках.

<sup>1</sup> Стоин [86], 4013, 4015, 4019; Стоин [87], 2043; Цонев [105], 21, 65, 69, 73, 76; Петров [70], стр. 113.

<sup>2</sup> Петров [70], стр. 113; Стоин [87], 2043.

## 6) ОБРЯДОВЫЕ ПЕСНИ

Коломыечную структуру мы находим также в южнославянских обрядовых песнях, а именно в болгарских летних календарных, так называемых «лазарских» песнях, в болгарских, сербских и хорватских сваддебных. Особый интерес представляют для нас лазарские песни, среди которых можно выделить два основных типа.

Тип А — однострочный напев со структурой стиха 4+4+6+6 (повторение шестисложной группы)<sup>1</sup>. Аналогичный тип известен также в украинских веснянках<sup>2</sup>. На следующем примере показана болгарская лазарская песня и ее украинский мелодический вариант<sup>3</sup>.

151a  $\text{♩} = 132$  [36], 263

Ma - ри Ра - до, Ma - ри Ра - до, зи - ле на ли [18], 120

Пу - сти - те нас, пу - сти - те нас за вер - хи Ду -

ва до, зи - ле на ли ва до

на ю за вер - хи Ду на ю

Тип Б — двухчастная форма АА или АВ со структурой стиха 4+4+Р6, то есть с рефреном в конце стиха (чистый стих — 4+4)<sup>4</sup>.

152  $\text{♩} = 120$  [36], 319

Среш.нъ ли съ два бу.ен.ци, дой.ла, дой.ла, дой.ла.

среш.нъ.ли.съ, пи.тъ.ли.съ, дой.ла, дой.ла, дой.ла

<sup>1</sup> Кацарова... [36], 263, 264, 361, 367; 362, 364, 376.

<sup>2</sup> Гнатюк — Колесса [18], 120—124, 126—127.

<sup>3</sup> Кацарова... [36], 263; Гнатюк — Колесса [18], 120; вариант напева — с. Рахов, Закарпатской области. Запись на грампластинке фирмы «Pathé Frères», расшифровка автора. Данная веснянка принадлежит игре-хороводу «гра на мости».

<sup>4</sup> Кацарова... [36], 319; другие примеры: там же, 263, 265, 288, 317, 351, 355, 356, 360, 361, 365; 354, 376; 362, 364.

Насколько можно судить по имеющимся примерам, во всех лазарских песнях стих всегда короче структуры напева. Вследствие этого к чистому 8-сложному стиху присоединяется 6-сложный рефрен: 4+4→→4+4+P6, а 10-сложный стих расширяется путем повторения первой четырехсложной группы: 4+6→4+4+6. Причины такого несоответствия структур пока объяснить не удалось.

С другой стороны, коломыечные типы лазарских песен не распространены на всей этнической территории Болгарии, что подтверждается количеством данных типов в отдельных сборниках болгарских песен. Например, в северо-восточной Болгарии 15% лазарских песен имеет коломыечную форму, напротив, в северо-западной — только 2%<sup>1</sup>. Кроме того, структура стиха северо-западных лазарских песен — 4+4+P3+3 не встречается в северо-восточных.

153  $\text{♩} = 50$  [86], 328

Из - гре - ло ми - яс - но слън - це, Ла - за - ре, Ла - за - ре.

Болгарские, сербские и хорватские свадебные песни коломыечной структуры ничем существенным не отличаются от лирических песен-коломоек<sup>2</sup>.

154  $\text{♩} = 50$  [36], 521

Ма - ри мо - ме, Ма - ри мо - ме мал - ка раз - го, вор - ка,  
що не дой - де, що не дой - де сно - ши на во - да - та

155  $\text{♩} = 69$  [55], IV, 1255

Je - li Ma - ro maj - ke ža - o, što ti ho - ćeš  
poj - ti, što ti ho - ćeš poj - ti.

<sup>1</sup> Данные из сборников Кацаровой... [36] и Стоина [86], 327, 328.

<sup>2</sup> Кацарова... [36], 521, (вар. 522); Българско народно творчество, т. 13, № 717; Кухач [55], IV, 1255; вар.: там же, 1234, 1253, 1259; Жганец [29], 50.

## в) ПРОЧИЕ ЖАНРЫ

Коломыечную форму можно обнаружить почти во всех песенных жанрах южнославянского фольклора. Она проявляется по-разному в зависимости от функции песни и местных традиций. Укажем здесь основные особенности коломыечной формы в колыбельных и лирических песнях различного содержания.

В работе Х. Обрешкова «Болгарская народная песня» привлекла наше внимание следующая колыбельная песня, заимствованная из сборника В. Стоина «От Тимок до Вита» (№ 3602).

156 ♩-152 [86], 3602

Мал . ко де - те не по - рас - ва дор се не по . друс - не,  
грах и ле - ша не у - ви - ра дор се не при - тък - не.

Комментируя песню, автор пишет, что этот песенный тип наиболее характерен для болгарских колыбельных песен<sup>1</sup>. Утверждение Обрешкова нас заинтересовало потому, что приведенная им песня — типичный пример карпатской колымычки. В том же сборнике Стоина опубликовано двадцать напевов колыбельных, из которых семь действительно имеют коломыечную структуру (в том числе пять напевов в двудольном ритме), а структура остальных — различна<sup>2</sup>. При таком количественном соотношении структур коломыечный тип представляется как преобладающий и однородный по стилю, что дало основание считать его характерным для болгарского фольклора. Кстати, того же типа колыбельные и детские прибаутки цитируются и в обзорном труде «Болгарское народное творчество»<sup>3</sup>.

Распространены ли колыбельные колымычки по всей Болгарии или только в некоторых районах — мы судить не можем, но сам факт наличия в болгарском фольклоре колыбельных этого типа имеет для нашего исследования важное значение. Во-первых, он свидетельствует о большой древности коломыечной формы и ее автохтонности в болгарском фольклоре, так как колыбельные и детские прибаутки принадлежат к наиболее консервативным песням, которые не заимствуются

<sup>1</sup> Ch. Obreschkoff. Das bulgarische Volkslied. Bern — Leipzig, 1937, S. 46.

<sup>2</sup> Стоин [86], 3602, 3604, 3607, 3608, 3610, 3612, 3613.

<sup>3</sup> Българско народно творчество, т. 13. Народни песни с мелодии. Отбрали и редактирали: Р. Кацарова, Ел. Стоин, Н. Кауфман, Т. Бояджиев, Д. Осинин. София, 1965, № 649, 651.

и не мигрируют. Напомним, что колыбельные коломыйки — характерная черта и карпатского фольклора<sup>1</sup>.

Во-вторых, установив ареалы распространения колыбельных коломыечной формы и их мелодических типов у болгар и других славянских народов, можно будет проследить пути миграции древнеславянского племени — носителя коломыечного мышления.

Большое разнообразие южнославянских лирических песен-коломыек в значительной мере усложняет методику их классификации. Чтобы дать наиболее обобщенную характеристику, мы в качестве критериев классификации использовали: а) тип ритмической структуры стиха, б) метроритм, в) мелодическую форму. Установив таким образом основные группы и подгруппы лирических песен, мы ограничиваемся лишь указанием на их признаки и местонахождение в сборниках, сведя до минимума нотные иллюстрации.

1а. Чистый стих — 4+4+6, двудольный ритм, мелодическая форма — А; АА; АВ и АВ+припев (или АА<sub>1</sub>+припев).

Однострочная форма А обнаружена только в хорватском фольклоре<sup>2</sup>.

157  $\text{♩} = 56$  [55], IV, 1470



1. Za - spa - la je dje - voj - ci - ca na lu - ko - ve gre - di.  
2. Zu - te la - si raz - če - sa - la po ze - le - nt tra - vi.

Во всех остальных случаях — двухчастная или неразвитая двухчастная форма с припевом или без него<sup>3</sup>.

1б. Тот же тип песен, но с характерным «южнославянским» ритмом в 5-, 7-, 9-дольном метре<sup>4</sup>.

2а. Чистый стих — 4+6, распространительный — 4+4+6, ритм — двудольный, форма — АА; АВ; АВ+припев<sup>5</sup>.

Расширение стиха осуществляется либо повторением первой 4-сложной группы, либо вставкой рефрена «лане моје», «ој жалости», «рада, мамо», «жене, мамо» и т. п.

<sup>1</sup> Гошовский [24], 16, 81, 82.

<sup>2</sup> Кухач [55], IV, 1470.

<sup>3</sup> В Югославии: Кухач [55], I, 13, 147, 210, 220, 221, 275; II, 621; III, 887, 888, 891; IV, 1443, 1466; Фирфов [96], 44, 117; Васильевич [13], I, 336; II, 3, 18; Жганец [30], 299, 300, 303 б, 304, 710; [29], 50, 81, 102, 482; Берса [9], 45, 66, 67, 196.

В Болгарии: Стоин [86], 2195, 3405; [87], 1955, 2043, 2253.

<sup>4</sup> В Югославии: Фирфов [96], 41, 149, 191; Васильевич [13], II, 158 а, б, 174, 180, 191, 251, 327.

В Болгарии: Стоин [87], 1732; [86], 1627, 1922, 3393.

<sup>5</sup> В Югославии: Кухач [55], I, № 9, 10, 11, 12, 86, 132, 134, 140, 375; II, 597, 652, 653, 654, 719; III, 833, 907, 1029, 1083, 1088, 1121, 1122; IV, 1387; V, 60, 63; Жганец [30], 301, 302, 306; [29], 348;

В Болгарии: Стоин [86], 3610, 3847.

26. Тот же тип в «южнославянском» ритме. Встречается только в болгарском фольклоре<sup>1</sup>.

3. Структура — (4+4+6) (4+6) или (4+4+6) (6+6), стих — ааб/аб или абв/рв, ритмическая форма — ааб/Аб или ааб/сб<sup>2</sup>.

158  $\text{♩} = 78$  [55], I, 13

Sku-ha-la sam ve-če-ri-cu, ve-či-rat-ju ne-ču;  
Ka-to zla-to, ve-či-rat-ju ne-ču

4. Песни-коломыйки в трехдольных, сложных и переменных метрах (3/4, 6/8, 4/4, 3/4+2/4, 4/4+2/4 и др.), а также с ритмической аугментацией<sup>3</sup>. Песни этой группы преобладают в хорватском, сербском и македонском фольклоре.

Обратим внимание на тип коломыек в переменном метроритме 3/4+2/4, распространенный также в карпатском фольклоре (см. пример № 99)<sup>4</sup>.

159  $\text{♩} = 84$  [55], II, 458

Snoč-ka sem si, snoč-ka sem si i-ste vu-re do-šel,  
snoč-ka sem si, snoč-ka sem si i-ste vu-re do-šel

160  $\text{♩} = 90$  [86], 2645

Не е ли ти жал-ко, ли-бе, не е ли ти жал-ко,  
а-зи да те ли-ба, ли-бе, дру-га да те во-ди

<sup>1</sup> Кацарова... [36], 1042, 1073; Стоин [86], 1869, 1867.

<sup>2</sup> Кухач [55], I, № 13 (вар. 132). Жганец [30], 283, 284, 287, 288, 293, 294, 298.

<sup>3</sup> Кухач [55], I, № 15, 55, 107, 199, 273, 274; II, 536, 656, 691, 760; III, 893; IV, 1209, 1226; V, 63; Фирфов [96], 99; Васильевич [13], I, № 173; II, 30, 67; [14], 124; Берса [9], 22. Стоин [86], 2568, 2756; СНУ [85], т. 27, стр. 90, № 215.

<sup>4</sup> Кухач [55], II, 458; Стоин [86], 2645.

5. Последнюю группу образуют песни 3- и 4-частной мелодической формы, которые возникли вследствие повторения стихов или соединения двух стрóf коломыйки. Известны следующие типы<sup>1</sup>:

мелодическая форма — А В В, | А В А  
 количество слогов — 14, 14, 14; | 14, 14, 14;

А А, В В, (В<sub>v</sub>) | А А, В В<sub>v</sub> | А А<sup>5</sup> В В<sub>v</sub> | А В С Д  
 14, 14, 14, 14; | 14, 14, 10, 6; | 14, 14, 14, 14; | 14, 14, 14, 14

А А В А | А А, В В, С С  
 14, 14, 11, 14; | 14, 14, 14, 14, 10, 10

Среди болгарских песен-коломоек эти сложные формы обнаружены не были.

## 7. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ КАРПАТСКОЙ КОЛОМЫЙКИ

Основным доводом в пользу предположения о новейшем происхождении коломыйки служили два факта: во-первых, наличие рифмы и параллелизмов в украинских песнях-коломыйках, во-вторых, длинный, состоящий из 14 слогов стих. Действительно, в древнейших жанрах, в календарно-обрядовых песнях отсутствует рифма, нет параллелизмов и стих короткий — 7-, 8-, 9-, 10- и 11-сложный (4+3; 5+3; 4+4, 5+4, 5+5, 4+4+3). Но, с другой стороны, в восточнославянских веснянках мы находим и 12-сложный стих 6+6, а стих колядок с рефреном достигает 14 слогов (5+5+Р4). Следовательно, краткость стиха не должна быть обязательно признаком его древности. (Кстати, новейшие частушки сложены 7-сложным стихом 4+3).

Что касается рифмы и параллелизмов украинских песен коломыйечной структуры, то они, несомненно, явились результатом эволюции поэтического мышления. В современных припевках к танцу «коломыйка» рифма, как правило, отсутствует или заменена ассонансом, а параллелизм заменен либо набором ничего не значащих слов, например,

Сіда-ріда, сіда-ріда, сіда-рідайочки,  
 Одна гола, друга боса, третя без сорочки,

либо неоднократным повторением слова, например,

Ой на гірці, на гірці, на гірці, на гірці,  
 Тоди до тя, рибко, прийду, як подою вівці,

<sup>1</sup> Васильевич [13], I, № 133, 136; II, 30, 31, 185, 190, 250; Фирфов [96], 38, 81; Жганец [29] 80, 541; Кухач [55], I, № 15; II, 905, 906; IV, 1229; V, 160.

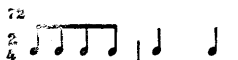
либо «стандартным параллелизмом», заменяющим поэтический, например,

Ой кувала зозулиця коло того дуба,  
Вийди, мила, на розмову, а я вийду туда.

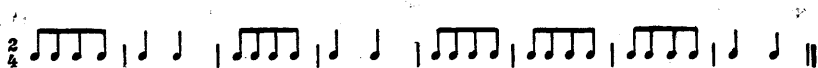
Вместе с тем в южнославянских песнях-коломыйках, как правило, отсутствует и рифма и параллелизм, а строфа образуется путем повторения первого стиха. Следовательно, такую форму строфы можно считать первичной и характерной для древнеславянской коломыйки.

С другой стороны, поскольку коломыйка является достоянием всех славянских народов и, как показал сравнительный анализ, стала интегральной частью их национального фольклора, мы считаем, что 14-сложная структура и ритмическая модель коломыйки сформировались еще до расселения славян.

Этим, однако, не отрицается возможность существования у древних славян и других простейших песенных форм, в той или иной мере родственных коломыйке, но отнюдь не предшествующих ей. Чтобы определить эти формы, мы должны исходить из наличия в фольклоре всех славян того характерного признака коломыйки, который несмотря на эволюцию и специфику национального музыкального мышления народов остался в основе своей неизменным. Этим признаком является последняя 6-сложная группа стиха и ее ритмическая модель —

 . Таким образом, родственными коломыйке мо-

гут быть широкоизвестные в славянском фольклоре 12- и 10-сложные структуры 6+6 и 4+6. Их приспособление к коломыечной структуре шло различными путями. В фольклоре восточных и западных славян образовались гетерометрические песни-гибриды, первая часть которых сохраняет без изменений структуру и форму 12-сложных песен, а вторая — становится коломыечной:

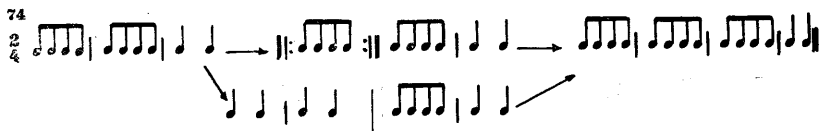


У южных славян, наоборот, наблюдается расширение 12-сложной структуры при помощи вставки 2-сложных рефренов («мори», «мамо», «лане» и т. п.) в конце первой 6-сложной группы (см. прим. № 1506). Но, с другой стороны, здесь встречаются песни-гибриды с 10- и 14-сложной структурой (см. схему № 716 на стр. 187).

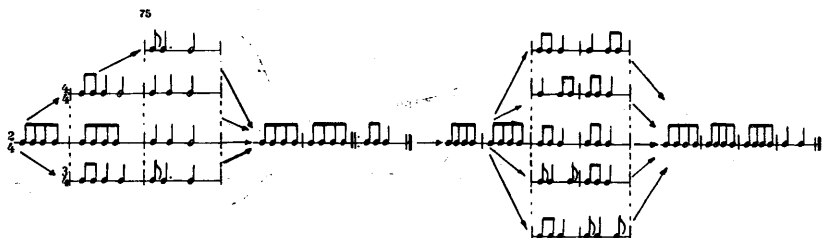
Приспособление структуры 4+6 к коломыечной достигается путем повторения первой 4-сложной группы, например «Игра коло, игра коло да се медвед игра», но со стороны ритмической формы при



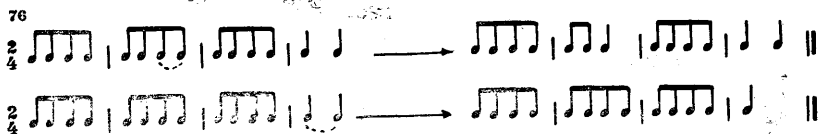
этом наступает либо простое повторение первого такта, либо его ритмическая аугментация, вслед за которой следует дробление ритмических единиц<sup>1</sup>.



В районах интенсивного бытования коломыйки ассимилировались и обрядовые песни с 11-сложной структурой стиха 4+4+3. В этих случаях повторяется последняя трехсложная группа, например «Ой, зацвіли фіялочки, зацвіли, зацвіли»<sup>2</sup>. Процесс ассимиляции структуры и ритмической формы этих песен показан на следующей схеме:



В результате ассимиляции коломыйки с родственными песенными типами возникли и другие, качественно новые, с 13-сложной структурой в обоих стихах: (4+3+6)2 и (4+4+5)2.



На этом можно было бы закончить наш очерк о карпатской коломыйке, так как ее существование в фольклоре славян было достаточно убедительно доказано. Те национальные и диалектные особенности коломыечной формы, которые проявляются в мелодике, ладовых системах и т. д., были нами рассмотрены только попутно и должны стать предметом специальных исследований. Однако вправе ли мы утверждать, что коломыйка принадлежит только славянам? Нет ли подобных структур и форм в песнях других народов? Ответ на эти и подобные вопросы мы попытаемся найти с помощью экскурса в фольклор соседних неславянских народов.

<sup>1</sup> С этим явлением мы встречаемся чаще всего в южнославянских песнях.

<sup>2</sup> Гошовский [24], 9; З К М 1311, 22.

## 8. КОЛОМЫЙКА В ФОЛЬКЛОРЕ СОСЕДНИХ НАРОДОВ

а) В румынском фольклоре мы нашли только четыре примера коломыйки, из них два в исполнении цыгана на скрипке<sup>1</sup> и два в сборнике молдавских песен<sup>2</sup>. Эти образцы мы расцениваем как явления ассимиляции.

161 [58], 12

Фрун-зи-моа-рэ ло-зи оа-рэ, дра-гэ Мэ-ри оа-рэ,  
че-ций фе-ца гэл-би-оа-рэ, дра-гэ Мэ-ри оа-ре?

Б. Барток, найдя в румынском танце «арделеана» сходство с украинской коломыйкой, считал его заимствованным от карпатских украинцев<sup>3</sup>. С этим предположением можно согласиться, так как в репертуаре народных музыкантов-профессионалов, обслуживающих широкие круги населения, очень часто содержатся и танцевальные мелодии разных народов. Однако нами установлено, что у румын, живущих в Закарпатье, в ареале интенсивного бытования карпатской коломыйки, нет песен коломыечной формы. Таким образом, на основании имеющихся данных можно заключить, что в румынском фольклоре коломыечный песенный тип — явление не типичное.

б) В фольклоре финно-угорских и урало-алтайских народов (за исключением финских и венгерских песен, о которых речь ниже) коломыйка не была обнаружена<sup>4</sup>. Единственная запись марийской «коломыйки», содержащаяся в сборнике Лаха ([57] 206), либо

<sup>1</sup> Барток [3], 178 а, 186 — танец «jok bătrânesc».

<sup>2</sup> Лебедева [58], 9, 12.

<sup>3</sup> Барток [4], стр. 89.

<sup>4</sup> А. Д. Руднев. Мелодии монгольских племен. «Записки Русского географ. об-ва по отд. этнографии». Т. 34. М., 1909; В. М. Васильев. Марий муро. Песни народа мари. Казань, 1920; Марий калык муро. Марийские народные песни. М.—Л., 1951; Г. И. Сураев-Королев, Л. М. Ковтаськин. Мордовские народные песни. М., 1957; В. Куокаль. Марийские народные песни. М.—Л., 1951; М. И. и С. А. Кондратьевы. Коми народная песня. М., 1959; Л. Н. Лебединский. Башкирские народные песни и наигрыши. М., 1962; R. Lach. Gesänge russischer Kriegsgefangener, Bd. I, Abt. 1, Wotjakische, syrjänische und permjakische Gesänge. Wien—Leipzig, 1926; Bd. I, Abt. 2, Mordvinische Gesänge, Wien—Leipzig, 1933; Bd. II, Abt. 1, Krimtatarische Gesänge, Wien—Leipzig, 1930; A. Kannisto—K. F. Karjalainen. Wogulische und ostjakische Melodien. Helsinki, 1937.

явление случайное, либо пример ассимиляции. Во всяком случае, подавляющее большинство песен этих народов, как и песен монголов, имеет структуру 4+3, 7+7 или 4+4+4+3 с характерным трехслож-

ным анапестическим окончанием —



в) Еще в 900-х годах крупнейший специалист в области финского фольклора Ильмари Кроон заявил на III конгрессе Международного музыкального общества в Вене, что наиболее характерной чертой финских песен является структура 4+4+6 — та, которую мы называем коломыечной<sup>1</sup>. Это сообщение поразило Ф. Колессу, и он, убедившись в наличии «коломыек» у финнов, высказал предположение, что эта песенная форма могла быть занесена в Финляндию варяжскими дружинниками еще во времена Киевской Руси или позже — русскими скоморохами<sup>2</sup>. Такое довольно-таки смелое предположение, которое не было ничем обосновано, вряд ли может считаться приемлемым.

Не исключая возможности существования в финском фольклоре славянского коломыечного субстрата, мы, однако, предлагаем другую гипотезу. Спора нет, что значительная часть финских песен, содержащихся в многотомном издании Кроона, имеет коломыечную форму. Но при более тщательном изучении этих песен была обнаружена одна существенная особенность структуры и ритмической формы, которая в славянских коломыйках исключена.

Для финских песен типа коломыйки характерно то, что постоянным и неизменным фактором ритмической организации нот в предложении являются три цезуры, и поэтому любое количество слоговот в предложении укладывается в четыре двудольных такта. В последнем такте, как правило, содержатся две слогоноты. Следовательно, если стих содержит 14 слогов, то предложение будет иметь ритмическую форму коломыйки (4+4+4+2). Однако в других песнях этого же типа количество слогов в стихе может произвольно увеличиваться до 20. (Напомним, что в коломыйке никогда не может быть больше, чем 14 слогов в стихе.)

В зависимости от увеличения числа слогов изменяется ритмическая форма фраз и тем самым нарушаются остальные установленные нами закономерности коломыйки. Изменения ритмического эталона коломыйки в финских песнях показаны на следующей таблице:

<sup>1</sup> «Bericht über das III Kongress der Internationalen Musikgesellschaft». Wien, 1909, S. 233.

<sup>2</sup> Ф. Колесса. Наверствоване і характерні признакі українських народних мелодій. «Записки НТШ». Т. 126—127. Львів, 1918, стр. 68.

78

14+14  
15+14  
15+15  
17+16  
16+16  
16+18  
19+18

U. KRÖHN, Suomen kansan ovelmiä. Laulusövelmiä. Vyytäskyllä, 1904, 1908, №554, 621, 650, 1422, 96, 76, 1627

Таким образом, финские песни с 14-сложной структурой стиха и коломыечной формой представляют собой лишь промежуточное звено в развитии самобытного песенного типа с тремя постоянными цезурами и с количеством слогов от 12 до 20. Этот тип имеет только внешнее сходство с коломыечным (распределение 14 слогов в четырех тактах по формуле  $4+4+4+2$ ), но не находится с ним в генетической связи, так как подчиняется совершенно иным структурно-ритмическим закономерностям<sup>1</sup>.

г) В сложном вопросе о происхождении венгерских коломоек существуют два противоположных мнения, принадлежащих двум венгерским ученым — Б. Бартоку и З. Кодаю (см. об этом стр. 141). С мнением Бартока можно согласиться в том, что венгерские коломыйки, в отличие от украинских, не относятся к единому песенному стилю и составляют только незначительную часть богатейшего и самобытного венгерского фольклора<sup>2</sup>.

В то же время трудно согласиться с гипотезой ученого о влиянии украинской коломыйки на венгерские песни свинопасов («*kapászpóta*»). Барток пишет: «Мелодии так называемых песен свинопасов в венгерском фольклоре<sup>3</sup> имеют поразительное сходство с мелодиями украинских коломоек: очевидно, они представляют более или менее измененные формы последних... Количество [этих песен] по отношению ко

<sup>1</sup> Финские танцы «польския» с их мазурочно-коломыечной ритмикой и структурой можно считать простым заимствованием с польского.

<sup>2</sup> Барток [4], стр. 87. Барток подчеркивает, что так называемые «венгерские коломыйки» своим происхождением обязаны украинским, однако их в венгерском фольклоре незначительное количество, и единством структуры они не отличаются, следовательно, большого значения не имеют (там же, стр. 87—88). Далее Барток пишет, что первоначально были заимствованы двухчастные коломыйки, которые впоследствии были приспособлены к венгерскому стилю и стали четырехчастными (стр. 89).

<sup>3</sup> Барток [4], н. прим. № 301—304.

всему венгерскому фольклору ничтожно, так что влияние украинской коломыйки можно считать незначительным...»<sup>1</sup>. Но чем объяснить тот факт, что украинская коломыйка оказала влияние на приблизительно 15 вариантов песен свинопасов, записанных в глубине Венгрии, и в то же время не оказала никакого влияния на песни венгров, живущих в Закарпатье вблизи ареала распространения коломыйки?

Мы уже неоднократно указывали на то обстоятельство, что коломыйку не заимствовали даже украинцы, живущие вблизи предгорья Карпат (см. карту на стр. 155). Следовательно, единственно возможная альтернатива состоит в том, что венгерские песни свинопасов и есть подлинные карпатские коломыйки — музыкальные реликты ассимилированного в Венгрии украинского или другого славянского населения. Чтобы обосновать это предположение, надо ответить на вопрос: откуда пришли свинопасы, создавшие свои коломыйки в центральных районах Венгрии?

Еще в XV—XVI веках свиноводство было одним из основных занятий закарпатских крестьян, живших в полосе Центрального предгорья, территория которого была покрыта большими массивами дубовых лесов, пригодных для выпаса свиней. Но кто были эти свинопасы: украинцы или венгры?

В одном из донесений местного закарпатского феодала Другетти венгерскому королю говорится, между прочим, об убийстве наемниками соседнего феодала его свинопаса Ивана сына Бориса<sup>2</sup>. О национальной принадлежности свинопаса Ивана Борисовича, кажется, не может быть двух мнений. Итак, исторический документ ясно указывает, что если не все, то по крайней мере часть закарпатских свинопасов имения Другетти в Закарпатье были украинцы. Из других документов, цитированных в той же статье Лелекача, явствует, что местные феодалы продавали свои стада свиней вместе с пастухами венгерским феодалам. Вот путь, по которому, по-видимому, распространились карпатские коломыйки в Венгрии. Украинские пастухи, очутившись в венгерской национальной среде, постепенно ассимилировались, а их коломыйки, исполняемые уже на венгерском языке, стали в этой местности частью традиционного венгерского фольклора. Вполне естественно, что в процессе долгого бытования их напевы подчинились закономерностям венгерского музыкального мышления.

Для подтверждения своей гипотезы о влиянии украинской коломыйки на венгерские песни свинопасов Барток цитирует в указанной работе две песни: первая — украинская, записанная им в 1911 году в селе Долгое (ныне Иршавского района, Закарпатской области), вто-

---

<sup>1</sup> Барток [5], стр. 17. В русском издании (М., 1966, стр. 27) перевод не вполне точный.

<sup>2</sup> М. Лелекач. Процес закріпачення закарпатського селянства. «Наукові записки Ужгородського держуніверситету». Т. 29. Ужгород, 1957, стр. 17—18.

рая — венгерская (по мнению Бартока, «заимствованная венграми») была записана З. Кодаем в 1907 году в селе Баршледец (комитат Барч, южная Венгрия). Обе песни воспроизводятся нами вместе с другими украинскими вариантами на стр. 204—205 (см. примеры № 163а и 162)<sup>1</sup>.

Далее Барток развивает свою гипотезу о связи коломыйки с венгерской народной музыкой следующим образом:


1) из песен свинопасов развились так называемые «песни куруцов»<sup>2</sup> и рекрутские песни «вербункош»;

2) результатом дальнейшего развития этих песен явился так называемый «нововенгерский песенный стиль»<sup>3</sup>.

«Итак, — заключает Барток, — путь развития, подсказанный интуицией, а не научным доказательством, можно представить себе следующим образом: украинская коломыйка → венгерская песня свинопасов → песни «вербункош» → нововенгерский песенный стиль»<sup>4</sup>. Именно в этой последовательности эволюции видит Барток суть влияния украинской музыки на венгерскую.



Против его концепции выступил 20 лет спустя другой венгерский ученый З. Кодай<sup>5</sup>. Чтобы опровергнуть ее, автору необходимо было лишь доказать несостоятельность исходного постулата Бартока о связи украинской коломыйки с венгерскими песнями свинопасов. Это и попытался сделать Кодай, формулируя свои возражения следующим образом.

«В марийском материале встречаются, однако, в большом количестве примеры как для более мелких («карпатоукраинских»), так и для более крупных («венгерских») форм *этого типа* (см. примеры на стр. 42—46 <...> и на стр. 28 <...>). Окончание строки в марийском

примере почти всегда трехслоговое <sup>79</sup>  . Такое завершение строки

представлено в венгерском материале настолько часто, что двухслоговое окончание строки не может быть принято за единственно возможное. К тому же *двухслоговое* завершение строки встречается и в марийских мелодиях.

Карпатоукраинские мелодии имеют всегда окончание строки:

<sup>80</sup>  или  . Таким образом, *характерная ритмическая*

*особенность, связывающая венгерские и марийские примеры, отсутст-*

<sup>1</sup> Барток [5], 64 а, 64 б нотного приложения, стр. 72 русского издания.

<sup>2</sup> Куруцами называли повстанцев трансильванского князя Апаффи (1671—1678) и Имре Текели (1678—1687). Позже этим словом обозначали всех крестьянских повстанцев, разбойников, опришков.

<sup>3</sup> Мелодическая форма типа ААВА, АВВА, АА<sup>в</sup>ВА и т. п.

<sup>4</sup> Барток [5], стр. 17—18; стр. 27 русского издания.


<sup>5</sup> З. Кодай [39], стр. 94—95. Книга была написана в 1956 году.

вует в карпатоукраинском материале. Но еще о большем говорит то, что марийские примеры все, а венгерские — почти все, — пентатонные и повторяют первое предложение квинтой ниже. Карпатоукраинскому материалу обе эти особенности неизвестны<sup>1</sup>. Если сравнить приведенные Бартоком примеры (64а записан в селе Долха <...> в 1911 году, 64б записан в селе Баршледец <...> в 1907 году), то невозможно предположить, что карпатоукраинский пример представляет собой оригинал, а венгерский — заимствованную форму.


Скорее венгерская форма производит впечатление первоначальной; она обладает большей жизненной силой, имеет более резкие контуры и чистую квинтовую структуру; кроме того, она чисто пентатонная <...> В карпатоукраинской мелодии нет ни квинтовой структуры, ни пентатоники; она своего рода *поблекшее отражение венгерской песни*<sup>2</sup>.

Мы передали полностью цитату Кодая для того, чтобы не исказить последовательность изложения, способ аргументации и эмоциональность стиля. Однако выдвинутые автором доводы не только не опровергают гипотезу Бартока, но и в основе своей ошибочны.

Во-первых, Кодай допустил одну существенную методологическую ошибку, сравнивая коломыечный тип венгерской и украинской песни с неколомыечными типами марийских и других венгерских песен. Все марийские примеры, цитированные автором на стр. 28—29 и 42—46, не имеют коломыечной формы (это либо четверостишия с 7-сложной структурой 4+3, либо двустишия с 14-сложной структурой 7+7 или с 15-сложной структурой 8+7), на что кроме структуры стиха указы-

вает и ритмическая модель кадансов — <sup>81а</sup> . Таким об-

разом, ссылки на эти примеры не могут служить основанием ни для опровержения гипотезы Бартока, применявшего типологическую классификацию материала<sup>3</sup>, ни для доказательства марийского, то есть древневенгерского происхождения коломыйки, записанной в 1907 году в селе Баршледец.

Кроме того, придя к выводу, что в украинских коломыйках отсутствует анапестическое окончание предложения <sup>81б</sup> , Кодай тем

самым исключил из своего сравнительного анализа не только оба примера коломыйки (64а — украинскую и 64б — венгерскую из книги

<sup>1</sup> <...> Относящийся к этому пример у Людкевича <...> ([77], № 1040) является только редким исключением (примеч. З. Кодая [39], стр. 151).

<sup>2</sup> З. Кодай. Венгерская народная музыка. Будапешт, «Корвина», 1961, стр. 94—95 (курсив везде наш. — В. Г.).

<sup>3</sup> Структурно-ритмический критерий для классификации песенных типов Барток применял во всех своих трудах.

Бартока), которые являлись предметом спора, но и все венгерские песни коломыечной формы (в том числе песни свинопасов, куруцов, «вербункош» и другие).

Во-вторых, вместо анализа мелодических вариантов одного песенного типа Кодай уделил главное внимание исследованию мелодического и ладового строения венгерских, марийских и украинских песен вообще, однако в качестве украинского материала были использованы только коломыйки из сборника Людкевича — Роздольского<sup>1</sup>. Так или иначе, исследованию подверглись разные вещи, но под одним углом зрения.

Повторение первого предложения на квинту ниже не противоречит закономерностям мелодического строения украинских коломыек и является характерной чертой восточновосточного музыкального диалекта (должанского субдиалекта) и других (например, лютянского субдиалекта)<sup>2</sup>. Транспозиция мелодического материала первого предложения на определенный интервал ниже (квинту, кварту или терцию) в коломыйках зависит, как уже указывалось в начале главы (см. стр. 149), от направления интонационной оси. Бесспорно, принцип транспозиции часто применяется в венгерском и марийском фольклоре, но он в меньшей мере известен и в фольклоре славянских народов<sup>3</sup>. С другой стороны, в значительной части венгерских коломыек этот принцип не используется<sup>4</sup>.

Что же касается пентатоники цитированной венгерской коломыйки, то это, во-первых, частный случай и для венгерских коломыек в целом нетипичный (см. указанные в примечании песни), во-вторых, он указывает лишь на ассимиляцию украинской коломыйки и приспособление ее напева к специфике венгерского ладового мышления<sup>5</sup>.

Итак, суммируя результаты разбора двух противоположных гипотез, мы можем согласиться с Бартоком только в том, что приведенная им венгерская песня свинопасов — это украинская коломыйка, приспособленная к венгерскому народному музыкальному мышлению. Однако она не была заимствована венграми (как и все остальные венгерские коломыйки), но ассимилировалась вместе с ее носителями — украинскими свинопасами, переселившимися в XVI—XVII веках в Вен-

<sup>1</sup> Сборник охватывает некоторые юго-восточные музыкальные диалекты Прикарпатья, которые существенно отличаются от закарпатских, известных Бартоку.

<sup>2</sup> См. ЗКМ [31], 131; Василенко [12], с. 251; Гошовский [24], 136 б.

<sup>3</sup> Кресанек [53], стр. 124—127; Жганец [29], № 1; СЛП [82], II, 514, СНЛ [84], 163; Бартош — Яначек [6], 814.

<sup>4</sup> МНТ [66]; I, 118, 1020—1028, 1032—1041, 1009, 789, 836, 988, 997; 1016, 1018—т. II, с. 152, № 866; т. III/A, 74, 570, 577, 580; т. III/B, 196, 202, 220 и др.

<sup>5</sup> Нам кажется, что З. Кодай — при всем уважении к нему как к композитору и ученому — в данном споре больше руководствовался национальными эмоциями, чем поисками объективной правды. Только этим можно объяснить совершенно неуместный в научных работах вывод, что карпатоукраинская коломыйка — «своего рода *поблекшее отражение венгерской песни*».



грию. Попытка Кодая доказать древневенгерское происхождение данной коломыйки не увенчалась успехом.

Для доказательства национального происхождения определенного песенного типа необходимо располагать некоторым количеством его мелодических вариантов. Ни Барток, ни Кодай не ссылаются в своей работе на венгерские варианты песни, а Барток, предполагая ее украинское происхождение, цитирует одну украинскую коломыйку, записанную им же в Межгорье (Закарпатской области)<sup>1</sup>. Однако мы располагаем в настоящее время еще пятью украинскими вариантами рассматриваемого песенного типа, записанными в разное время и в разных местностях Закарпатья<sup>2</sup>.

На нижеследующей таблице предлагаем вниманию читателя венгерскую песню свинопасов, записанную в 1907 году в селе Баршледец и опубликованную Бартоком<sup>3</sup> (пример № 162), и семь украинских мелодических вариантов (пример № 163)<sup>4</sup>.

162 *Tempo giusto* [5], 64 б

Lá . nyok ül . nek a to . rony . ba a . rany . ko . szo . ru . ban,  
ar . ra men nek a le . gi - nyek sar . kan . tyús cziz má . ban.

Сравнивая украинские варианты с венгерским, нельзя не заметить, что все они относятся к одному и тому же мелодическому типу, особенность которого заключается в том, что во втором предложении повторяется или варьируется на квинту ниже тематический материал первого (тип минорной коломыйки с квинтовой интонационной осью).

Мажорный вариант этого мелодического типа мы находим в словацком фольклоре, в припевке к народному танцу «фришки»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Барток [5], № 63 нотного приложения, в русском издании — № 63 на стр. 72.

<sup>2</sup> Коломыйки этого мелодического типа бытуют и ныне в Закарпатье в ареале восточновароштинского музыкального диалекта, поэтому увеличить количество украинских вариантов не представляет особых трудностей.

<sup>3</sup> Барток [5], 64 б, русское издание — стр. 72.

<sup>4</sup> Вариант «а» — село Долгое, запись Бартока в 1911 г. (Барток [5], 64 а); «б» — Межгорье, запись Бартока (там же, № 63), «в» — с. Воловец, запись Д. Задора в 30-х гг. (З К М [31], 131), «г» — с. Долгое, записано З. Василенко от 8-летнего мальчика в 1956 году (В а с и л е н к о [12], стр. 251). Варианты «д», «е», «ж» — записаны М. Ладьюкой в том же селе Долгое в 1965 году по заданию автора. Задание заключалось в следующем: записать от мужчин и женщин разного возраста песню, начинающуюся словами «Та не сама, та не сама калину ламала». Из шести полученных вариантов публикуем три: вариант «д» пела 45-летняя женщина, вариант «е» — 37-летняя женщина, вариант «ж» пел 50-летний мужчина. Остальные варианты относились к другим мелодическим типам коломыйки.

<sup>5</sup> К р е с а н е к [53], 174.

б J-84 [5], 63

Та не са - ма - м, та не са - ма - м ка - ли - ну ла - ма - ла,

в [31], 134

Си - дить Ю - ра ко - ло му - ра, а я ко - ло ньо - го,

г [12], с. 251

У на - шо - ї су - сі - донь - ки вко - мо - рі ві - кон - це,

д

Та не са - ма, та не са - ма ка - ли - ну ла - ма - ла,

е

(тот же текст)

ж

(тот же текст)

ла - мав е - ї мій ми - лень - кий, я лиш при - ги - на - ла.

я - кий о - то Ю - ра фан - ний, піш - ла би - м за ньо - го.

та й ма - ло ня не за - би - ли ци - га - не лап - ка - ми.

ма - е си - на шко - ля - ри - ка, як на не - бі сон - це.

ла - мав е - ї мій ми - лень - кий, я лиш при - ги - на - ла.

Čo by ko . za ne . ská . ka . la, ked' má šty . ri nôž . ky.

čo by dieu . ča ne tan . či lo, ked' má zdra . vé nôž . ky

Вернемся еще раз к гипотезе Бартока, поскольку доводы, выдвинутые Кодаем против ее основного постулата, нас не убедили.

Барток считал, что венгерские песни куруцов и рекрутские песни типа «вербункош» являются дальнейшим этапом развития в венгерской среде украинской коломыйки, известной в народе под названием «kapászlóta», то есть песни свинопаса. Однако это предположение Бартока нам кажется маловероятным, потому что коломыйка как определенный песенный тип имеет свои ареалы распространения в Карпатах и в славянском фольклоре вообще, а ее бытование и развитие связано со спецификой музыкально-поэтического мышления, которое мы назвали коломыечным мышлением. Вне этих ареалов единичные песни коломыечной формы выступают как миграционные (с текстом баллад, солдатских или лирических песен) и с местным песенным стилем или музыкальным диалектом не имеют ничего общего<sup>1</sup>.

Исходя из этого положения, мы считаем, что венгерские песни куруцов и «вербункош» не могли развиваться из песен-коломыек свинопасов — столь немногочисленной социальной группы украинского населения, ассимилировавшейся в Венгрии в XVII—XVIII веках. Кроме того, венгерскому музыкальному мышлению, как и мышлению родственного ему народа — марийцев, коломыечная форма не свойственна, что убедительно доказал и сам Кодай (см. цитату на стр. 201). Следовательно, в Венгрии не существовала та живительная среда, в которой коломыечное мышление могло бы свободно развиваться. Вот почему Барток, отличный знаток венгерского фольклора, прекрасно чувствующий и закарпатский стиль украинских песен<sup>2</sup>, интуитивно ощущал, что венгерские песни куруцов и «вербункош» имеют глубокие связи с украинскими песнями-коломыйками Закарпатья, но научно аргументировать это он не мог. Его гипотеза была в то время единственно

<sup>1</sup> Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить коломыйки четырех горных музыкальных диалектов Закарпатья с песнями предгорных и равнинных диалектов, опубликованных в нашем сборнике песен [24].

<sup>2</sup> Барток жил и впоследствии неоднократно бывал в Закарпатье. Сам он записал здесь свыше 80 народных песен ([4], с. 87, прим. 2) и в 30-х годах ознакомился с рукописным собранием закарпатских песен Д. Задора. Эта рукопись с личными пометками Бартока хранится у Д. Задора во Львове.

возможной. Но для появления качественно нового стиля венгерских коломыечных песен нужна была именно живительная среда, новое и достаточно многочисленное переселение в глубь Венгрии украинских крестьян из горных районов Карпат. Таким толчком к переселению послужило крестьянское революционное движение в конце XVII века, так называемые куруцкие войны, и восстание Ференца Ракоци в начале XVIII века.

Когда в 1703 году молодой Ракоци поднял восстание против Габсбургов, под его знамена встали тысячи закарпатских крестьян-бедняков, которые надеялись добиться с оружием в руках улучшения своего социального положения. Сам Ракоци пользовался симпатиями закарпатских украинцев, так как его вотчиной было Закарпатье, а в Мукачевском замке, которым владела его мать, княжна Елена Зрини, провел он свое детство. Народное предание гласит, что Ракоци разговаривал с крестьянами на их родном украинском языке. На протяжении пятилетней войны Мукачевский замок был стратегическим центром. Сюда стекались украинские повстанцы, здесь формировались новые отряды для военных действий.

После подавления восстания и бегства Ракоци в Польшу многие закарпатские крестьяне, боясь репрессий у себя на родине, предпочли остаться в Венгрии, где их никто не знал, и вместе с собратьями по оружию — венгерскими крестьянами — расселились среди мирных жителей<sup>1</sup>. Именно они, эти закарпатские куруцы и участники неудавшегося восстания Ракоци, принесли в Венгрию свои песни-коломыйки, которые со временем ассимилировались и вошли в национальную сокровищницу венгерской народной музыкальной культуры<sup>2</sup>.

Что касается других венгерских песен коломыечной формы, то в структурно-ритмическом отношении они ничем существенным не отличаются от известных нам славянских типов. Сказанное относится как к простым однострочным и двухчастным формам, так и к сложным трех- и четырехчастным. Поэтому найти мелодические варианты славянских коломеек в венгерском фольклоре не представляет особых трудностей. Считать эти варианты заимствованием из венгерского фольклора можно было бы только в том случае, если бы ученым удалось доказать, что карпатская коломыйка венгерского происхождения. Но пока этого никто не смог сделать, а собранный в нашем очерке материал лишает подобную попытку реальных оснований.

---

<sup>1</sup> Литература: Я. І. Штернберг. З історії спільної боротьби угорських і українських селян під час визвольної війни 1703—1711 рр. «Наукові записки УжДУ». Т. 38. Ужгород, 1959, стр. 97—120; І. Г. Шульга. Соціально-економічне становище Закарпаття в другій пол. XVIII ст. Ужгород, 1962, стр. 68—80; J. M. Jančovič. Mukačevský hrad (Palanok) a Mukačevo. Užhorod, 1929, str. 26—45.

<sup>2</sup> Аналогичную точку зрения на участие словацких крестьян в восстании куруцов и влияние словацких песен на венгерские отстаивает И. Кресанек [53], стр. 250—263.

а) Украинская мелодика<sup>1</sup>:

[66], III A, 580

165 a

Ne ta . po . gasd a tér . gye . met, mer a . zok csák cson . tok, [24], 82

Ко . ли . шу . тя . ді . ти . ни . це, ко . ли . шу, ко . ли . шу,

ta . po . gasd meg a . mott föly . lyebb, ott van . nak a kon . cok!

за . кы не ўнесш, ді . ти . ни . це, за . кы ты не ли . шу

б) Словацкая мелодика<sup>2</sup>:

[66], I, 1017

166 a

El . vesz . tet . tem kosz . keny ő . met, meg . ver any . ám ér . te, [5a], 420 a

I . šlo d'ieu . ča kra . vi do jít' pá . nu fa . rá ro . vi,

egy kis . le . ány meg . ta . lál ta csók ot ka . pot ér . te. (...)

d'ieu . ča sa mu za . pá . ci . lo, že má bte . le no . hi (...)

в) Хорватская мелодика<sup>3</sup>:

[66], I, 1020

167 a

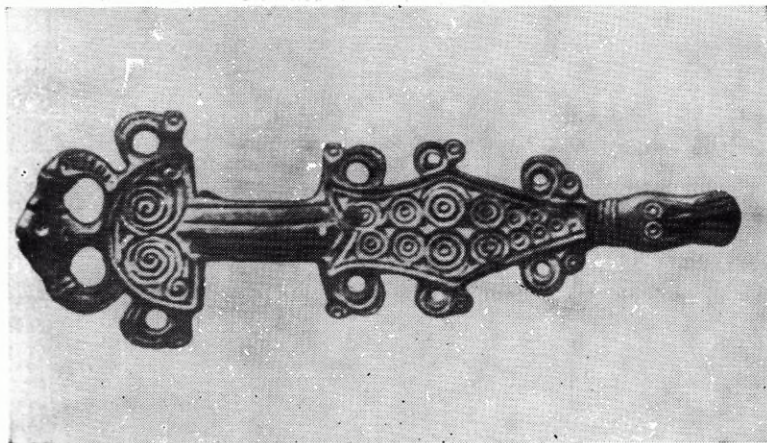
El . vesz . tet . tem zseb . ken . dö . met, meg . ver a . nyám ér . te, [55], 160

I . gra ko . lo, i . gra ko . lo na dva . de . set i dva,

<sup>1</sup> МНТ [66], III/A, (вар.: т. I, 1028); Гошовский [24], 82.

<sup>2</sup> МНТ [66], I, 1017 (варианты: т. III/B, 220, 225); СЛП [82], II, 443; 448 (см. пример № 135); IV, 429; Барток [5a], 420.

<sup>3</sup> МНТ [66], I, 1020, 1021, 1022; Кухач [55], III, 1001, V, 186; Жганец [30], 299, 300.



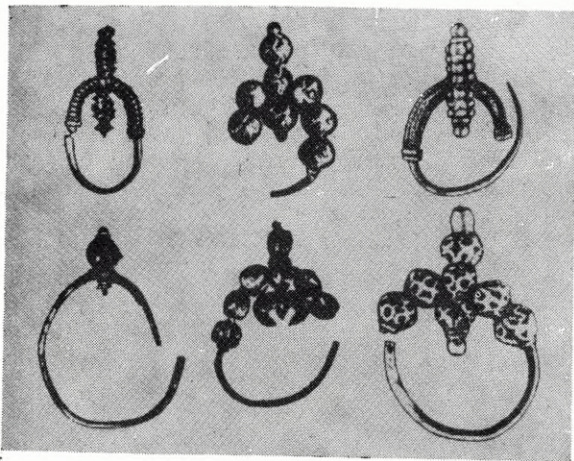
Бронзовая фибула (застежка, булавка) славян  
(Пастырское городище на Кировоградщине).  
6—7 век н. э.



Металлическая поясная пряжка-украшение  
(Микульчице, Моравия). 9 век н. э.



Древнеславянская глиняная посуда  
(Преслав, Болгария). 9 век н. э.



Серьги (Коуржим, Чехия). 8—9 век н. э.

egy kis - le - ány meg - ta - lál - ta csó - kot ki - ván ér - te.  
i - gram ko - lo, i - gram ko - lo na dva - de - set i dva.

## 9. СЛАВЯНСКАЯ ИЛИ ИНДОЕВРОПЕЙСКАЯ КОЛОМЫЙКА?

Теперь, когда мы пришли к выводу, что коломыечная форма явилась следствием специфического музыкально-поэтического мышления определенных этнических групп славянских народов, постановка вопроса об индоевропейском происхождении коломыйки стала реальностью. Но, к сожалению, на данном этапе сравнительного изучения музыкального фольклора славян и других индоевропейских народов мы еще не в состоянии решить эту задачу. Бесспорным остается только факт, что коломыйка не относится к характерным явлениям музыкального фольклора народов монгольских, урало-алтайских, угро-финских и тюркских языковых семей.

О коломыйке в фольклоре индоевропейских народов мы пока не имеем ясного представления. В румынских песнях, насколько мы могли установить на основе неполных данных, эта форма встречается sporadически, а Б. Барток рассматривал ее как славянский субстрат<sup>1</sup>. Напротив, в литовском фольклоре наблюдается совершенно иная картина. В одном лишь сборнике Юшкевича, содержащем 1780 литовских песен, 96 песен, то есть 5% общего количества, имеют первичную форму карпатской коломыйки в двудольном ритме<sup>2</sup>.

168 a [113], 94

O ru - de - ni nū šer - muk - šntu so - daj rau - do - na - vu,  
o nū vy - ru ja - jo ni - čios šir - de - lė de - ja ru.

168 6 [113], 315

Siun - tē ma - ną mo - čiu - tē i ju - res van - de - ne - lu, (...)  
Пи за мостом фанна хы - жа тур - на - зом об - би - та (...)

<sup>1</sup> Барток [5], стр. 27 (в русском издании — с. 37); Барток [4], стр. 89.

<sup>2</sup> Юшкевич [113], 94; там же, 315, украинский вариант — Гошовский [24], 59.



Наряду с этим, наиболее распространенным типом можно считать коломыйки с расширенной структурой (4+4+6+6) и тип, который мы назвали «русской коломыйкой», со структурой (4+4)2(6+6)<sup>1</sup> (стр. 177).

169 a [113], 1486

Aušt auš - re . lė, ték sau . le . be pro ža la gi .  
 - re . le, pro ža . la gi re . le

169 6 [113], 1616

Ant kal . ne . lu, ant auk . štu . ju, ant kal . ne . lu, ant auk . štu . ju,  
 stov mar . gas dva . re lis, stov mar . gas dva . re lis

Мелодика литовских коломоек в основе своей диатонична и без распева слогов, а ритмическая форма не выходит за рамки модели. Значительная часть литовских свадебных песен имеет коломыечную форму<sup>2</sup>.

Являются ли литовские коломыйки славянским субстратом или формой национального музыкального мышления и, следовательно, реликтами индоевропейской праформы, покажет будущее. Во всяком случае, мы не можем отрицать ни одно из этих альтернативных решений, так как наличие коломыечной структуры в древнеримском сатурнийском стихе (см. стр. 185) позволяет нам говорить о явлениях общности в музыкальном фольклоре индоевропейских народов. Однако эта проблема выходит за рамки нашего исследования<sup>3</sup>.

#### Очерк четвертый

## АССИМИЛЯЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Для успешного решения задач, выдвигаемых музыкальным славяноведением, необходимо включить в сферу исследования также вопросы музыкальной ассимиляции. Как уже отмечалось в теоретиче-

<sup>1</sup> Юшкевич [113], 1489; там же, 1616.

<sup>2</sup> Юшка [112], I, 24, 30, 37, 40, 93, 94, 109, 141, 148, 212, и др.

<sup>3</sup> На возможность исследования индоевропейских связей в фольклоре указывает, например, роль украшенного дерева в индийском, армянском, литовском и украинском (гуцульском) свадебном обряде.

ской части настоящей работы, в народной среде наряду с песнями национальными или местного происхождения бытовали и бытуют всегда также песни заимствованные. Музыкальное мышление народа никогда не развивалось в абсолютной изолированности от каких-либо внешних влияний. Независимо от того, имеем ли мы дело с песенным богатством одного народа или одного села, мы должны учитывать, что перед нами произведения различного происхождения, в том числе и заимствованные из фольклора соседних народов. Следовательно, если вопросы ассимиляции рассматривать под углом зрения сравнительного изучения фольклора, то они станут неотъемлемой частью целого ряда научных проблем, а именно: проблем выявления закономерностей музыкального мышления, эстетического вкуса народа, определения специфических черт национального фольклора и их эволюции, изучения исторических аспектов взаимосвязей и этногенеза.

Заняться музыкальной ассимиляцией необходимо, в первую очередь, из принципиальных теоретических и методологических соображений. Приступая к сравнительному изучению какого-нибудь народного напева или песенного типа, мы должны в какой-то степени знать, имеем ли мы дело с произведением национального происхождения, народной или заимствованной песней. Не уяснив себе этот вопрос, ученый, затратив большое количество времени и труда, может прийти к совершенно несостоятельным выводам. Представьте себе незадачливого филолога, который пытается доказать языковую общность славян на том факте, что во всех славянских языках встречается слово «университет»... А ведь в представлении русских музыковедов еще в 20-х годах нашего века песня про татарский полон («Как за речкою да за Дарьею») была песней татарского происхождения. Веснянку «Вийди, вийди, Иванку» принято еще теперь считать украинской, хотя она своей структурой и ритмической формой относится к типично русским песням, ассимилированным украинцами (см. об этом на стр. 222—226).

Несмотря на важность проблемы, вопросам ассимиляции в музыкальной фольклористике уделяется очень мало внимания. Объясняется это тем, что ассимилированные песни — поскольку их чужеродное происхождение не вызывало сомнений — исключались из основного песенного фонда, считались просто заимствованными и игнорировались исследователями. Интерес к ним проявлялся только тогда, когда ученый, побуждаемый не всегда вполне научными соображениями, пытался доказать на материале заимствованных песен силу или слабость национальной культуры. Тогда вокруг этого вопроса разгоралась полемика.

Первой и в то же время классической работой в области ассимиляции можно считать небольшой экскурс К. Квитки о происхождении русской песни «Как за речкою да за Дарьею», входящий в его рецензию на книгу А. Финагина «Русская народная песня»<sup>1</sup>. Автор оригина-

<sup>1</sup> Журнал «Музыка», 1—3. Київ, 1924, стр. 44—49. Русский перевод опубликован в «Избранных трудах», 1, М., 1971.

нальным методом доказывает украинское происхождение песни, рассматривая все этапы ее ассимиляции. Другие две работы Квитки посвящены частному вопросу ассимиляции — происхождению хроматизма и увеличенной секунды в украинской музыке и фольклоре южных славян<sup>1</sup>.

Основной работой в области ассимиляции следует считать исследование Б. Бартока о народной музыке венгров и соседних народов<sup>2</sup>. Особого внимания заслуживают как методы его исследования и классификации материала, так и объективность подхода и оригинальные гипотезы.

Этих вопросов касался и Ф. Колесса во вступительных статьях к своим сборникам песен Лемковщины [42] и Закарпатья [41], а также в статье «Народно-пісенні мелодії українського Закарпаття»<sup>3</sup>. В ней автор отмечает, что «украинская народная музыка, формируясь на древнем материале, преобразует оригинальным способом новые влияния, ассимилирует и приспосабливает их к украинскому песенному стилю» (стр. 70). К ассимилированным венгерским и словацким музыкальным явлениям Колесса причисляет частое употребление синкоп и мелодическую форму АА<sup>5</sup>ВА.

Однако самому процессу ассимиляции Колесса не уделил должного внимания и ограничился лишь общими замечаниями. Это касается и его известной работы о карпатском цикле песен, в которой было собрано большое количество ассимилированных песен. Вместо этого Колесса, включив в карпатский цикл как песни, имеющие общий источник происхождения, так и такие, которые «независимо от своего происхождения любимы [народом] и поются» (стр. 96), высказывает такую гипотезу: «Естественно, не все, что общее для указанной славянской группы, можно объяснить путем заимствования и взаимного влияния. Некоторые признаки, указывающие на родство лемковских песен с песнями западных славян, можно отнести к древней славянской общности»<sup>4</sup> (с. 114). Но что именно принадлежит к славянской общности и почему, а что является заимствованием, — автор не указал и свою гипотезу ничем не обосновал.

Специальному вопросу об ассимиляции венгерского пунктирного

---

<sup>1</sup> Рецензия на сборник Кончевского и Пасхалова «Песни Крыма» в журнале «Записки Історико-філологічного відділу УАН», кн. 5, Київ, 1925, стр. 239—250, и статья «До питання про тюркський вплив на українську народну мелодику», «Збірник Істор.-філ. відділу ВУАН, кн. 76 б. Київ, 1928, стр. 866—876. Русский перевод см. «Избранные труды». Т. 1. М., 1971.

<sup>2</sup> Б. Барток. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966 (перевод с венгерского).

<sup>3</sup> Журнал «Радянський Львів». 1946, № 1, стр. 64—73.

<sup>4</sup> Ф. Колесса. Карпатський цикл народних пісень (спільних українцям, словакам, чехам та полякам). — Sborník prací I. Sjezdu slovanských filologů v Praze 1929, d. 2. Praha, 1932, str. 93—114.

ритма в украинском фольклоре была посвящена статья О. Тымко, о которой речь будет впереди<sup>1</sup>.

Проблемы ассимиляции рассматривались автором настоящего очерка в статье о путях исторического развития украинской песни Закарпатья (стр. 61—63)<sup>2</sup> и в специальной работе о чешских и словацких песнях в музыкальном фольклоре Закарпатья<sup>3</sup>. Главной задачей последней работы было показать удельный вес ассимилированных песен в национальном фольклоре и историю их проникновения.

Перечисленные здесь важнейшие работы по ассимиляции затрагивают в какой-то мере теоретические проблемы и в отдельных случаях процесс ассимиляции, но без какой-либо связи с этногенезом. Именно в этом аспекте решаются поставленные вопросы в настоящем очерке.

В результате взаимосвязей двух народов заимствуются только некоторые песни, музыкальные явления и черты, которые впоследствии ассимилируются и становятся составной частью местного или национального фольклора. Попав в другую среду, они продолжают жить и развиваться, приспосабливаясь в той или иной мере к закономерностям музыкального мышления народа. Ассимилированные песни распространяются в вариантах в новой среде, как и все народные песни, а в области непосредственной связи двух музыкальных культур они влияют и на формирование некоторых характерных черт местных музыкальных диалектов. Наряду с этим определенные типы ассимилированных песен продолжают жить без каких-либо существенных изменений или даже в своем подлинном виде. Почему одни ассимилированные песни варьируются в народе, а другие — нет, относится к сложнейшим вопросам психологии песнетворчества, которые до сих пор не ставились фольклористикой.

В исследовании вопросов ассимиляции мы должны учитывать и влияние индивидуального фактора, а именно роль народного исполнителя в этом процессе. Исполняя песню чужого происхождения, певец вносит собственные изменения в напев, которые являются результатом субъективного переосмысления заимствованной песни. В данном случае ассимилятивную функцию выполняет не коллективное народное мышление, но индивидуальное. Это явление мы будем в дальнейшем называть генетическим суперстратом. Другой индивидуальной чертой в процессе ассимиляции является субъективная трактовка уже ассимилированной народом песни, которую мы назвали репродукционным суперстратом. Отделить эти индивидуальные черты от коллективных возможно только при наличии большого коли-

<sup>1</sup> О. Тымко. *Punktirani ritmovi u muzičkom folkloru vojvodanskih Rusina — Ukrajina*, «Rad Kongresa folklorista Jugoslavije u Varaždinu 1957». Zagreb, 1959, str. 103—112; *Rytmičké tvary čardáša a melos vojvodinských Ukrajincov*. «Slovenský národopis», 6, 1959, str. 89—100 (сокращенный перевод предыдущей статьи).

<sup>2</sup> В. Гощовський. Деякі особливості історичного розвитку української народної пісні на Закарпатті. «Народна творчість та етнографія», 1960, № 1, стр. 56—65.

<sup>3</sup> «Ceský lid», 1961, 5, str. 203—211; 1962, 2, str. 74—76.

чества вариантов одной песни, записанных от различных лиц и в разное время в одном и том же населенном пункте. В настоящей очерке мы данного вопроса касаться не будем.

Исходя из основного понимания термина «ассимиляция» как освоения организмом внешних по отношению к нему веществ, необходимо этот сложный процесс в области музыкального фольклора рассматривать дифференцированно. Итак, при взаимодействии двух народных музыкальных культур можно выделить четыре формы ассимиляции.

1. Ассимилят<sup>1</sup> остается без каких-либо изменений и распространяется в новой среде в своем первоначальном виде. В этом случае музыкальное мышление проявляется как инертная сила, и фольклор данного народа обогащается за счет заимствованных песен. Эту форму ассимиляции мы будем называть прото ассимиляцией.

2. Ассимилятом может быть какая-нибудь внешняя черта напева, например характер или манера исполнения, мелодическая орнаментация, хроматические ходы и т. п. В таком случае народный напев сохраняет свою национальную основу, а ассимилят остается как бы на его поверхности, придавая напеву только своеобразный оттенок, который указывает на влияние инородной музыкальной культуры. Это явление мы назвали мезо ассимиляцией.

3. Ассимилят, проникая в глубь музыкального мышления народа, претерпевает изменения в своей структуре и становится неотъемлемой частью национального фольклора. Музыкальное мышление действует как активная сила, подчиняя своим закономерностям заимствованную песню. Такая форма ассимиляции названа нами дейтро ассимиляцией.

4. Процесс «скрещивания» музыкальных явлений двух народов, в результате чего образуется качественно новая песня, мы назвали мелосинкразией. Ассимилят и ассимилятор<sup>2</sup> взаимодействуют как две активные силы, вследствие чего элементы ассимилята теряют некоторые свои характерные черты, а элементы ассимилятора приобретают новые.

Описанные формы ассимиляции можно себе представить в виде взаимодействия двух множеств, где А будет множеством элементов ассимилятора, В — множеством ассимилятов:

$$\begin{aligned} A &= a_1, a_2, a_3, \dots a_i \dots a_n. \\ B &= b_1, b_2, b_3, \dots b_i \dots b_n. \end{aligned}$$

---

<sup>1</sup> Ассимилятом мы называем песню, напев или музыкальное явление чужого происхождения, которое осваивается (ассимилируется) музыкальным мышлением народа (народным «организмом»).

<sup>2</sup> Ассимилятор — музыкальное мышление народа, ассимилирующее чужеродные явления. В это понятие входит также прототипы народных песен, их составные элементы и закономерности мышления.

При их взаимодействии мы получим четыре названные формы ассимиляции<sup>1</sup>:

(1)	$b_i (A) \rightarrow bi$	—	протоассимиляция
(2)	$b_j (A) \rightarrow a_j$	—	мезоассимиляция
(3)	$b_k (A) \rightarrow b_k$	—	дейтроассимиляция
(4)	$b_l (A) \rightarrow c$	—	мелосинкрэзия

Поскольку ассимилированные песни входят в национальный фольклор народа, то указанное выше множество  $A$  теперь будет обогащено новыми элементами:

$$A = a_1, a_2, a_3, \dots, a_1, \dots, a_n, b_i, a_j, b_k, c \dots$$

Проиллюстрируем сказанное на конкретных примерах.

**I. Протоассимиляция.** В эту группу ассимилированных песен входят преимущественно лирические и солдатские песни новейшего происхождения, а также некоторые баллады и лиро-эпические песни. Все они бытуют в народе без каких-либо изменений в напеве либо в вариантах, которые являются результатом репродукционного суперстрата. Чем обусловлено заимствование только определенных песен, почему напев их не подвергается изменениям, — мы не знаем. Безусловно, что важную роль в этом процессе играет эстетический вкус народа, привлекательность содержания песни или его напева. Напев этих песен либо лишен специфических национальных черт, либо эти черты легко воспринимаются музыкальным мышлением народа<sup>2</sup>.

**II. Мезоассимиляция.** Чтобы проследить, как влияет на национальное музыкальное мышление музыкальная культура соседнего народа в целом, какие элементы ассимилируются, а какие нет, требуется тщательное изучение всего музыкального фольклора двух соседних народов и определение основных закономерностей музыкального мышления. Поэтому в данном очерке мы рассмотрим только два явления, которые можно считать венгерского происхождения, — ассимиляцию

<sup>1</sup> Для сравнения укажем на формы ассимиляции, как их определил Б. Барток:

1) Заимствованные песни в целом.

2) Заимствование мелодии сопровождается изменением мелодии (например, ее сужением или расширением).

3) Существенная переработка заимствованной песни, которая соответствует музыкальному мышлению народа.

4) Заимствуются только отдельные построения, различные фигурации песен и т. п.



<sup>2</sup> Протоассимилированные песни не представляют особого интереса для музыкального славяноведения и поэтому здесь не рассматриваются. Такие песни можно обнаружить почти в каждом сборнике. Ряд примеров указан также в нашей статье о чешских и словацких песнях в украинском фольклоре Закарпатья (см. примеч. 3 на стр. 213).

К явлениям протоассимиляции относится и так называемое «двойное заимствование», которое заключается в том, что напев заимствуется из одной песни, а текст — из другой. См. об этом: В. Гошовський. Деякі особливості історичного розвитку української народної пісні на Закарпатті. «Народна творчість та етнографія», 1960, № 1, стр. 61.

синкопы и пунктирного ритма. Эти явления были затронуты также в работах Б. Бартока и О. Тымко.

Указанные явления мы будем рассматривать дифференцированно и в зависимости от жанра и структуры песен, исходя из предположения, что не каждая синкопа и не всегда пунктирный ритм являются в славянском фольклоре результатом ассимиляции стилистических элементов венгерской народной музыкальной культуры.

### а) СИНКОПА

1. Для большинства венгерских народных песен характерны трех-  
82  
 сложные амфибрахические кадансы типа  $\frac{2}{4}$   |  , | кото-  
 рые преобладают в 7-, 9- и 11-сложных структурах (4+3, 6+3 и 4+4+  
 +3)<sup>1</sup>. Ритмические модели этих песен имеют обычно такую форму:

83

4+3 } (7)  
 4+3 }  
 6+3 } (9)  
 6+3 }  
 6+3 }  
 6+3 }  
 4+4+3 } (11)  
 4+4+3 }

С подобного рода амфибрахическими кадансами мы встречаем только в фольклоре тех славянских народов, которые живут по со-

<sup>1</sup> Это преимущественно структуры с нечетным числом слогов и с 3-сложным окончанием. Поэтому к ним мы не относим структуры 12-сложные с делением 6+3+3 или 3+3+3+3, а также 8- и 10-сложные: 5+3 или 5+5+р3 и т. д.

сеству с венграми, главным образом в украинском фольклоре Закарпатья и Восточной Словакии, в словацких, южноморавских и отчасти в хорватских песнях. Однако такая ритмическая особенность окончаний напевов не имеет повсеместного распространения. Например, в Закарпатье она известна только в боржавском и латорицком музыкальных диалектах. Происхождение этой синкопы различное и зависит от структуры стиха песен:

а) Песни со структурой 4+4+3 характерны для славянского фольклора и встречаются преимущественно в веснянках и свадебных песнях. Последняя трехсложная группа в славянских песнях имеет,

как правило, десцендентную ритмику —  $\overset{54a}{\underset{4}{2}} \text{ J } \text{ J } \text{ | J } \text{ .}$  Под влиянием венгерской музыки эти песни обретают пунктирный ритм, а кан- данс — синкопированную амфибрахическую форму.

Этот процесс мезоассимиляции более четко проявляется в лирических песнях.

170  $\text{♩} = 48$  [24], 230

Ци чу . ш ти, мо . я ми . ла, ош я йду? (...)

Этот процесс мезоассимиляции более четко проявляется в лирических песнях.

171 а Andantino [44], 87

Та не . щас . на бу . ла мо . я го . ди . на, (...)

171 б Andantino [44], 85 б

Ко . ли ме . не в Пе . ре . чи . ні д'би . ра . ли, (...)

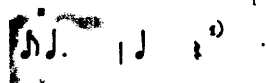
б) В песнях с 12- и 14-сложной структурой 6+6 и 4+4+6 мезоассимиляция проходит два этапа<sup>1</sup>. Сначала происходит ритмическое дробление последней шестисложной группы 6+6 → 6+3+3. Последняя трехсложная группа получает одну из трех возможных ритмических

форм:  $\overset{6}{\text{J } \text{ J } \text{ J}}$  или  $\text{J } \text{ J } \text{ J}$  или  $\text{J } \text{ J } \text{ J}$ . Потом под влиянием

<sup>1</sup> Эти структуры рассматриваются нами как чисто славянские (см. предыдущий очерк).



венгерского синкопированного ритма наступает мезоассимиляция, и каданс трансформируется в




172 a  $\text{♩} = 100$  [24], 241

От су . сі . ды до су . сі . ды пе . ре . ла . зы низь . кі,  
 чом би ми ся не лю . би . ли, ког ми со . бі близь кі.

172 b *Risoluta* [51], 111

Мам ко мо . я лю . ба, ти си . вий го . лу . бе, ви . хо . ва . ла . сь  
 ме . не, ви . хо . ва . лась ме . не, а те . бе, хто бу де?

2. Не считаются результатом мезоассимиляции трехсложные ам-

фибрахические группы <sup>35,</sup> , которые выступают в соединении

с пятисложниками <sup>6</sup> ( или ) или с

3-сложными группами в песнях с 12- или 14-сложными структурами. Эта форма встречается в обрядовых и лирических песнях западных славян, в западноукраинском и западнобелорусском фольклоре и является автохтонной<sup>2</sup>.


### б) ПУНКТИРНЫЙ РИТМ

Термин «пунктирный ритм» был введен в фольклорную литературу Б. Бартоком в качестве критерия классификации песен для определения песенного стиля (его эволюции) или музыкального диалек-

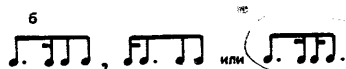
<sup>1</sup> См.: Костюк [51], № 111, 112, 132, 212, 228; Гошовский [24], № 161, 187, 201, 202.


<sup>2</sup> Амфибрахию посвятил К. Квитка специальную статью, но в ней указанные нами явления не рассматриваются (см. «Первісне громадянство», вип. 1. Київ, 1929, стр. 34—60).

та венгерских песен<sup>1</sup>. Удлинение или сокращение некоторых ритмических единиц в простейших схемах (моделях) связано с особенностями венгерского языка, располагающего долгими и краткими гласными.

Так, например, основная ритмическая схема первого куплета 

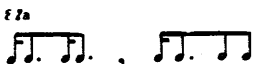
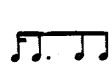
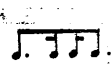
может в последующих видоизменяться:




и т. д., если в тексте будет следовать такое чередование долгих и коротких гласных:  . Однако зачастую проис-

ходит нарушение этого правила, и тогда на краткую гласную приходится удлиненная нота, а на долгую — сокращенная<sup>2</sup>. Такое явление рассматривается как специфическая манера исполнения.

Пунктирный ритм может иметь самые различные формы, но нас будет интересовать только форма синкопированного пунктирного ритма, то есть только те случаи, когда в какой-либо ритмической схеме на слабой доле такта будет акцентированная удлиненная нота, например

 ,  или  , либо ям-

бический ритм типа  . В славянских народных песнях (в отличие

от венгерских) пунктирный ритм не зависит ни от грамматического ударения в тексте, ни от долготы гласных<sup>3</sup>; он является исключительно следствием характерной манеры исполнения. Эта манера может быть индивидуального или коллективного происхождения. Как явление индивидуальное пунктирный ритм зависит от степени возбужденности певца, от его психического состояния. Учащение и заострение пунктирности во время исполнения одной песни тем же певцом, как это было автором экспериментально проверено, прямо пропорционально степени его возбужденности, вызванной употреблением спиртных напитков. Но поскольку такое явление наблюдалось исключительно в районах бытования песен с пунктирным ритмом или на территории, находящейся под влиянием венгерской (цыганской) народ-

<sup>1</sup> В. Bartók. Das ungarische Volkslied. Berlin—Leipzig, 1925, S. 16--19, 32--34 и. а.

<sup>2</sup> Там же, стр. 32--33.

<sup>3</sup> В чешском и словацком языках, как известно, имеются долгие и краткие гласные.

ной музыки, то его можно рассматривать как своеобразную форму мезоассимиляции<sup>1</sup>.

Как коллективное явление пунктирный ритм становится неотъемлемой частью напева, его стилистической чертой, образовавшейся в результате ассимиляции определенной манеры исполнения. Эта черта присуща некоторым лирическим песням предгорных диалектов Закарпатья, украинским лемковским песням, словацким и моравским песням южных и юго-восточных районов<sup>2</sup>. Такая форма мезоассимиляции проявляется и в фольклоризированных авторских песнях. В качестве примера укажем галицкую церковную колядку и ее закарпатский вариант<sup>3</sup>.

173 а Moderato

Див. на - я но ви на, ни ні ді - ва си - на,  
по - ро ди - ла в Виф - ле - е - мі Ма - рі - я е - ди - на.

Для некоторых музыкальных диалектов Закарпатья (например, боржавского, южномараморошского и латорицкого) характерно чрезмерное увлечение пунктирным ритмом, вследствие чего мелодии песен имеют всецело пунктирный ритм (пример № 174а). Иногда наступает «смягчение» пунктирности и образуются своеобразные колоритные триоли (пример № 174б).

174 а ♩=60

До.к.им бу.ла у ма моньки. спі.ва.ла.м.гу ля.ла. (...)

с.Ольховцы (Закарп.)

174 б ♩=50

Чі.я о.то ку.ра.гоў.ця, що.ся те.пер ши.е? (...)

[24], 31

<sup>1</sup> Большой научный интерес представляет замечание О. Тымко, что среди украинцев Югославии только среднее поколение певцов (в возрасте между 40—60 годами) исполняет песни в пунктирном ритме (см. ук. работу, стр. 103; на словацком языке — стр. 91).

<sup>2</sup> Для музыкального славяноведения имело бы большое значение составление карты распространения пунктирного ритма на территории Украины, Польши, Чехословакии и Югославии.

<sup>3</sup> Запись автора. Другие примеры см. в ук. работе О. Тымко.

III. Дейтроассимиляция как творческое переосмысление напевов заимствованных песен имеет для музыкального славяноведения двойное значение. С одной стороны, степень творческого освоения и преобразования заимствованного напева может служить при наличии достаточного аналитического материала критерием для установления хронологии ассимиляции, то есть периода, когда песня была заимствована, и, следовательно, исторических условий и причин ассимиляции. С другой стороны, дейтроассимиляция песен указывает на специфические особенности национального музыкального мышления и закономерности музыкальной логики народа-ассимилятора. Ниже мы покажем три примера дейтроассимиляции.

1. В 1959 году в Белоруссии (в селе Канюхи, Велико-Берасовицкого района, Гродненской области) была записана песня «Расцвіла каліна траяка» — вариант известной в Закарпатье и в Восточной Словакии песни-баллады «Червена ружа трояка»<sup>1</sup>. Сравнение обоих вариантов — словацкого и белорусского<sup>2</sup> — убедительно показывает, какие элементы были ассимилированы белорусским народным музыкальным мышлением и как оно отразилось на преобразовании заимствованного напева.

175 а


Рас . цві . ла ка лі на тра я ка, рас . цві . ла ка .  
 Čer . ve na ru ža tro ja ka. čer . ve na  
 лі на тра я ка, а я ма ю му жа, а я ма ю  
 ru ža tro ja ka. ma la ja mu ža, mu ža ja  
 му жа, а я ма ю му жа пі я ка.  
 ma la ma la ja mu ža pi ja ka

<sup>1</sup> Ледаховіч. Беларускія народныя песні Гродзеншчыны. Мінск, 1962, стр. 32; Колесса [44], № 50; СЛП [82], т. 4, № 216.

<sup>2</sup> Словацкий и украинский закарпатский варианты вполне идентичны.

Изменение структуры словацко-украинской песни 5+3 в 6+3 в белорусском варианте вызвано, по-видимому, непривычностью испол-

88

нения амфибрахического мотива  Белорусская творческая

фантазия отразилась в своеобразном изменении мелодического рисунка второй мелодической строки с характерным скачком на септиму и в двухголосной фактуре исполнения.

2. Среди украинских песен в сборнике Рубца числится и широко известная веснянка «Вийди, вийди, Іванку»<sup>1</sup>, блестяще-разработанная П. И. Чайковским в финале его Первого фортепианного концерта. Хотя мы не располагаем ни украинскими, ни русскими вариантами этой песни, однако считаем ее примером дейтроассимиляции русской весенне-обрядовой (хороводной) песни в украинском фольклоре. На эту мысль наводит нас анализ песни.

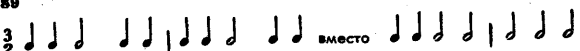
- 176 а Скоро [79], 11



Вийди, вий - ди, І - ван - ку, за - спі - вай нам вес - нян - ку,  
зи - му - ва - ли, не спі - ва - ли вес - ни до - жи - да - ли

Первым бросается в глаза то обстоятельство, что, по существу, моноритмическая форма напева нарушается лигатурой двух четвертных нот. Отбросив лигатуры, мы получим во всех фразах, кроме последней, четкий моноритмический рисунок<sup>2</sup>:

89

$\frac{3}{2}$   вместо

Чем же вызвано это изменение ритмической формы?

Структура стиха украинской веснянки, по-видимому, не соответствовала ритмической форме напева русской песни, предназначенной для текста совершенно иной структуры. Ее раскрывает приведенная нами выше ритмическая схема песни: это 10-сложный стих 5+5. Напротив, строфа украинской веснянки в записи Рубца состоит из трех стихов: двух 7-сложных (4+3) и одного 14-сложного (4+4+6):

Вийди, вийди, Іванку,	4+3
Заспівай нам веснянку.	4+3
Зимували, не співали, весни дожидали.	4+4+6

<sup>1</sup> Рубец [79], 11.

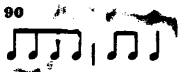
<sup>2</sup> Так же трактовал, кстати, ритм песни и Чайковский.

Однако в украинском фольклоре такая строфа не встречается. Значит, мы должны предположить, что первая и вторая строчки образуют один 14-сложный стих (7+7) с внутренней рифмой:

Вийди, вийди, Іванку, заспівай нам веснянку. 7+7  
 Зимували, не співали, весни дожидали. 4+4+6

Теперь строфа состоит из двух 14-сложных стихов, как в украинских песнях коломыечной формы.

Действительно, второй стих имеет коломыечную структуру 4+4+6, но как быть с первым, который делится на две равные 7-сложные группы? Ведь семисложники в украинских песнях обретают обычно ка-


зачковую форму , что противоречит строению коломыйки.

Эти несоответствия показывают, что данный текст украинской веснянки подвергся в процессе ассимиляции напева структурным изменениям. Наша задача теперь состоит в том, чтобы восстановить первоначальную структуру веснянки.

При реконструкции мы будем исходить из предположения, что второй стих, имеющий коломыечную структуру, подлинный и не подвергся никаким изменениям. Это во-первых. Во-вторых, нам кажется бесспорным, что в первом стихе была в действительности внутренняя рифма: «Іванку — веснянку». Оба слова трехсложные, а второе — «веснянку» — должно быть в конце первого стиха. Перед ним не мог стоять четырехсложник, так как это опять-таки повлекло бы за собой образование 7-сложного казачкового ритма. Следовательно, не может быть сомнения в том, что перед словом «веснянку» в первоначальном тексте был трехсложник, например слово «заспівай».

Если из второй строки нашей веснянки с текстом «Заспівай нам веснянку» отбросить слово «нам», что не отразится на смысле предложения, то мы получим ожидаемую 6-сложную группу:

↓   ↓   ↓   ↓   ↓   ↓   Музыкально-ритмическая  
 за . спі . вай   вес . нян . ку форма естественно выте-  
 кает из ритма стиха:



за . спі . вай   вес . нян . ку

Имея этот ритмико-структурный «трафарет», мы можем легко преобразовать и первую строку стиха, а именно:


92



ой вийди, Іванку.   или   вийди, вийди, Іванку.

<sup>1</sup> В начале стиха может быть и пятисложник, как в записи Лысенко ([62], XIX,

с. 73, № 2), например —



Вийди, Іванку.

В результате проделанной работы мы получим предполагаемый первоначальный текст песни, структура которого будет гетерометрическая 12- и 14-сложная:

Ой виydi, Іванку, заспiвай веснянку, 6+6  
Зимували, не спiвали, весни дожидали, 4+4+6

Кстати, ритмическая форма последней 6-сложной фразы второго

предложения напева 

окажется теперь идентичной с последней фразой первого предложения. Правильность реконструкции текста песни «Виydi, виydi, Іванку» подтверждается тем, что в украинском фольклоре известны веснянки с гетерометрической структурой стиха (6+6) (4+4+6) и ритмической формой аа/бба<sup>1</sup>. У них, как правило, в первом стихе внутренняя рифма (или ассонанс), а между первым и вторым стихами рифма отсутствует, например:

95 

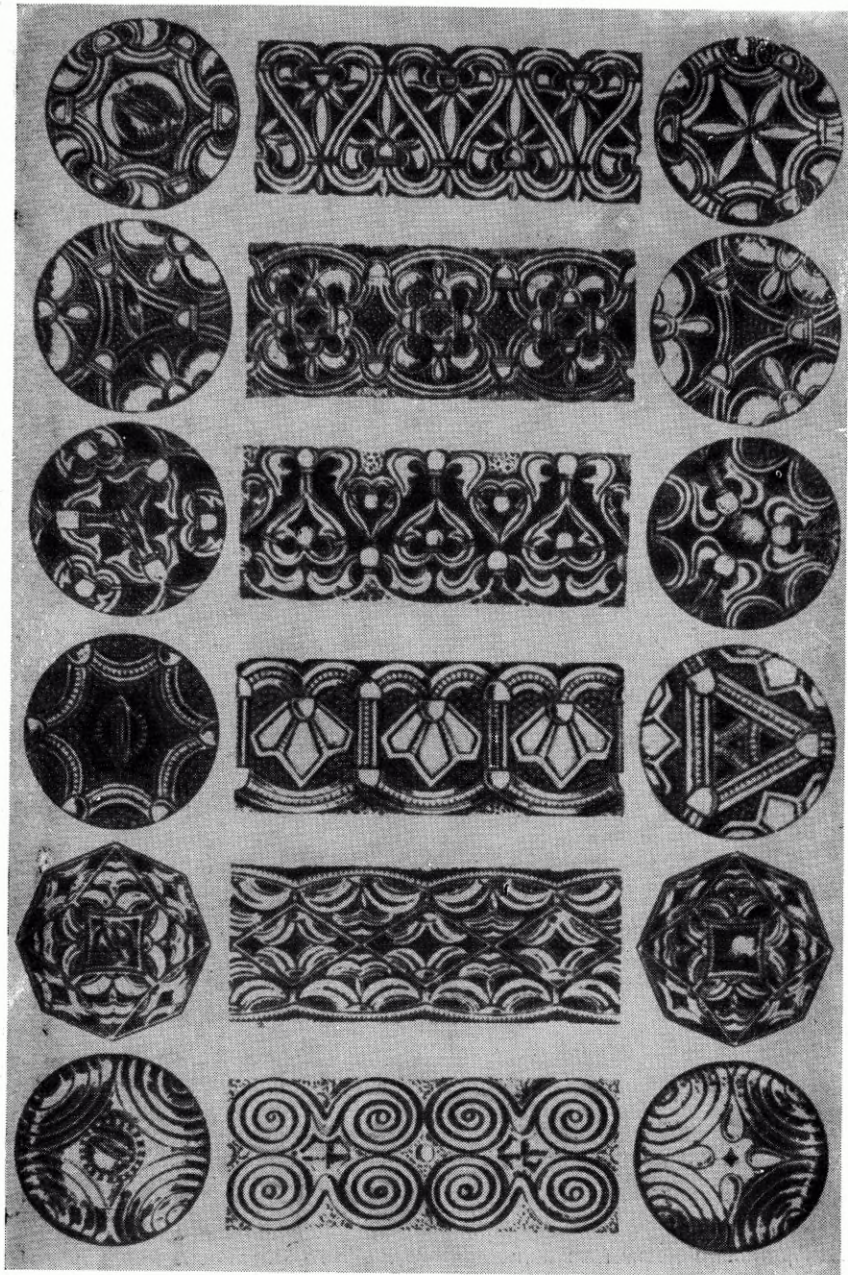
Ассимиляция ритма и формы русской песни повлекла за собой, по-видимому, и ассимиляцию мелодии, однако проследить этот процесс представляется невозможным из-за отсутствия необходимых для сравнительного анализа русских и украинских вариантов напева<sup>2</sup>. Вследствие этого мы вынуждены ограничиться лишь гипотетическим представлением предполагаемого мелодического прототипа.

При построении условного, имеющего чисто теоретическое и методологическое значение, прототипа мы исходим из установленных уже фактов. Моноритмический рисунок первых шести тактов веснянки в записи Рубца (см. пример № 176а) указывает на то, что предполагае-

<sup>1</sup> См.: Гнатюк—Колесса [18], нотное приложение № 129, 130, 131, 132, 133, 134; Квитка [38], 611; Роздольский—Людкевич [77], 195; Лысенко [62], XIX, стр. 73, № 2; З К М [31], 102.

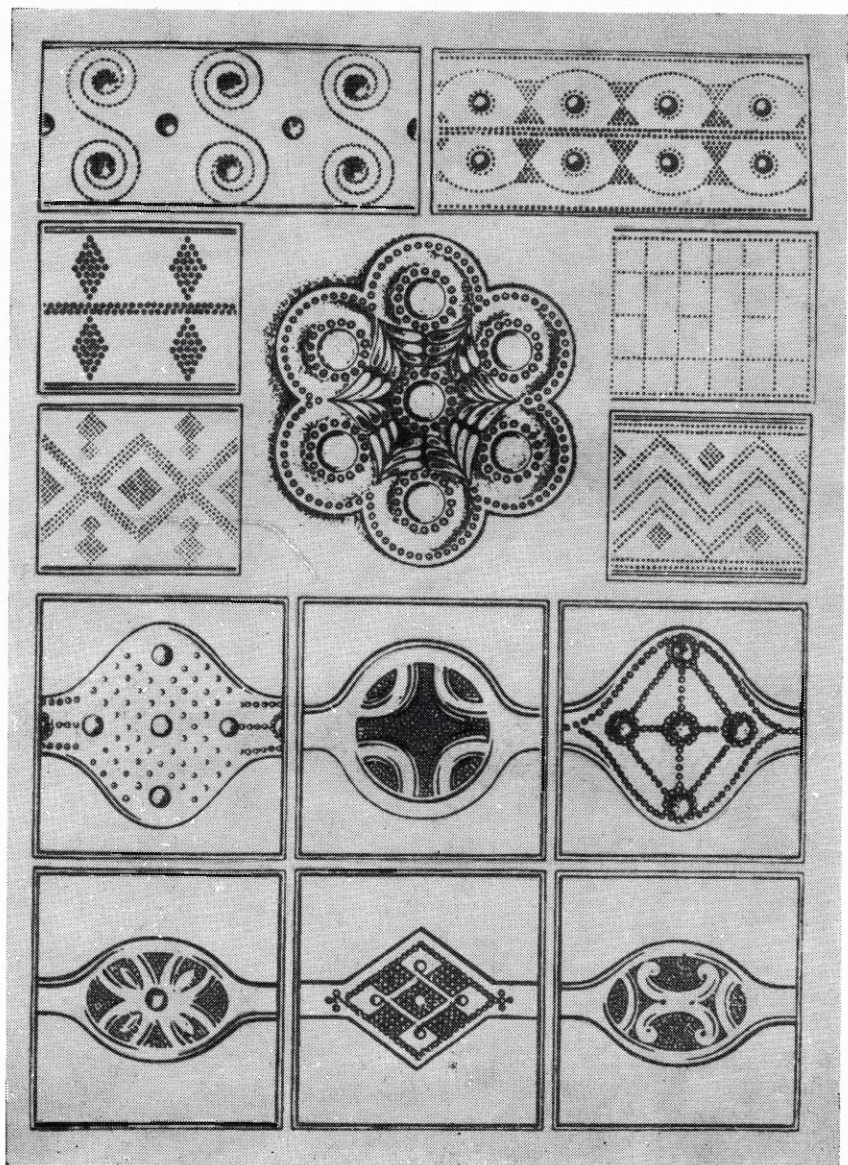
<sup>2</sup> Село Терло, Львовской области. Запись автора.

<sup>3</sup> В результате двух фольклорных экспедиций в район Стародубья, Брянской области, не удалось найти ни одного варианта той веснянки. См. Свитова [81], стр. 7, прим. 1.





Пуговицы и брошки (Старе Место, Моравия). 8—9 век н. э.





Декоративные мотивы на кольцах (Старе Место, Моравия). 9 век н. э

мый ассимилированный вариант принадлежал к наиболее распространенному в русских обрядовых песнях типу АР-2, характерные признаки которого следующие<sup>1</sup>:

структура стиха	— 5+5+P5+5	
форма стиха	— а б / р б	
ритмическая форма	— е е / е е	96
мелодическая форма	— а б / а б или а б / с б	e =  

Используя эти конструктивные данные, можно без особых трудностей восстановить предполагаемый прототип русской веснянки. Однако для этого нужно сперва определить его ладо-интонационную основу. Ориентиром здесь служит нами установленный факт, что большинство русских обрядовых и хороводных песен типа АР-2 построено на трихордах-тетрахордах или минорной тритонике-тетратонике (с субквартой или без нее) и поэтому в мелодии нет больших скачков. Этим условиям отвечает именно нижний голос украинской веснянки. В таком случае верхний — следовало бы считать подголоском и, таким образом, одним из признаков дейтроассимиляции.

Проделав соответствующие процедуры, мы получим искомый русский прототип украинской веснянки.



Хотя подобная реконструкция несуществующего в действительности напева песни имеет чисто теоретическое значение, она может вызвать у читателя чувство сомнения, поскольку ее правильность не могла быть подтверждена конкретными примерами. Однако в данном случае мы располагаем некоторыми доказательствами.

Близкий мелодический вариант этого прототипа содержится в сборнике Рубца (см. пример № 176в)<sup>2</sup>, а некоторые мелодические обороты и сходные моменты ладо-интонационного плана мы находим в двух русских юрьевских таночных песнях, записанных недавно в том же Стародубском районе, где сто с лишним лет тому назад была обнаружена Рубцом известная веснянка «Выйди, выйди, Иванку»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Подробнее о типе АР-2 мы писали на стр. 113—114.

<sup>2</sup> [79], 61. Обозначена Рубцом, вероятно, ошибочно, как «казацкая».

<sup>3</sup> Свитова [81], 14, 17. Напевы даны в транспозиции и в схематическом виде.

г Ле-ті-ла стрі-ла, да-ві-нець се-ла, ой ра-но, ра-но, да-ві-нець се-ла. [81], 17

д Ой ты, лас-тов-ка, ты ко-са-та-я, ох, ли-лей во-ды ко-ло го-ро-да. [81], 14

Ой ты, лас-тов-ка, ты ко-са-та-я, ой ти, вох лю-ли, ты ко-са-та-я.

3. Последним примером дейтроассимиляции служат украинские варианты словацко-моравской баллады о смерти милого на войне, которая начинается словами «В зеленом гаечку пташечки співають». Близкие словацкие варианты текста помещены в сборниках Медвецкого и Горака<sup>1</sup>, польские — у Кольберга, Стоинского и Хмары<sup>2</sup>, а украинские — в сборнике Линтура<sup>3</sup>. Следует отметить, что вопреки тематической общности всех вариантов напевы западнославянских баллад не имеют ничего общего с украинскими.

В Закарпатье и в Восточной Словакии было до настоящего времени записано восемь украинских вариантов песни, из них четыре опубликованы<sup>4</sup>. Мелодии шести вариантов ничем существенным друг от друга не отличаются, хотя записаны в разное время и в весьма отдаленных местностях, например в селе Нижняя Ядлова (округ Бардеев, Словакия) и в поселке Великий Бычков (Раховский район, Закарпатской области). Все эти варианты показаны на следующем нотном примере.

177 Умеренно

За на-шим ва-ла-лом пташечки спі-ва-ють за на-шим ва-ла-лом

<sup>1</sup> Медвецкий [65], стр. 138; Горак [21], 38.

<sup>2</sup> Кольберг [46], II, 196; IV, 342, 343, 344, 345; XX, 498, 499; Стоинский [90], 115, 122; Хмара [100], стр. 88.

<sup>3</sup> Линтур [59], 105, 106, 107.

<sup>4</sup> Гоер [19], 12 (с. Дубринич); Кречко [54], стр. 51 (записал Ф. Кильб в г. Хусте); Василенко [12], стр. 57 (с. Горинчево); Цимбора [103], 237 (с. Ниж. Ядлова). Наши записи произведены в Вел. Бычково, Пилипце, Рахове и Нелипино, Закарпатской области.

пта-шеч-ки спі-ва-ють, вже мо-го ми-ло-го,  
вже мо-го ми-ло-го на вой-ну во-ла-ють.

Столь очевидная близость всех вариантов указывает на то, что в данных населенных пунктах заимствованная песня не подвергалась дальнейшей ассимиляции. Поскольку напев своими стиливыми признаками коренным образом отличается от бытующих песен и типов украинского традиционного фольклора Закарпатья, а текст моравско-словацкого происхождения, мы могли бы отнести эту балладу, как и другие миграционные песни, к явлениям протоассимиляции. Кстати, среди моравских свадебных и лирических есть ее близкие варианты<sup>1</sup>.

178 [6],303  
Za chá-zej slu-něč-ko, za ker ma- l'j- no-vý, za chá-zej slu-  
něč-ko, za ker ma- l'j- no-vý: Zkaž-te do- brý ve čír,  
zkaž-te do- brý ve- čír mé- mu šo- ha- jo- vi.

Но, как будет указано ниже, было бы ошибкой считать моравские варианты непосредственным источником украинских, а все украинские варианты — примером протоассимиляции.

Все украинские варианты (см. пример № 177) имеют одинаковую форму стиха — аб/аб/ввг<sup>2</sup>, структуру стиха — (6+6) (6+6) (6+6+6)

<sup>1</sup> Бартош — Яначек [6], 62 а, 303, 1150.

<sup>2</sup> Текст первого куплета:

В зеленім гаечку / пташечки співають,  
В зеленім гаечку / пташечки співають,  
Уж мого милого, / уж мого милого /

форма стиха:

а б

а б

на войну волають.

В В Г

(чистый стих 12-сложный — (6+6)2), ритмическую форму — 6+3+3 6+3+3 6+6+3+3, общую мелодическую форму и ладовую основу. Незначительные интонационные отклонения от мелодического эталона обнаруживаются в ядловском (3-й и 13-й такты), в хустском (4-й, 8-й и 14-й такты) и в бычковском варианте (3-й, 4-й и 13-й такты). Если предположить, что все остальные и вполне тождественные варианты были архетипом ядловского, хустского и бычковского вариантов, то последние можно отнести к явлениям протоассимиляции.

Однако подлинные ассимилятивные изменения в напеве наступили только тогда, когда песня проникла в северо-восточные и гуцульский музыкальные диалекты. Так, например, в пилипецком варианте вместо транспозиции начального мотива на квинту вверх происходит простое повторение целиком первого предложения. То же повторение мы имеем и во втором предложении (1-я и 2-я фразы).

179  $\text{♩} = 108$

Взе . ле . нім га . еч . ку пта . шеч . ки спі . ва . ють . (2)

(2) вже мо . го ми . ло . го , вже мо . го ми . ло . го на вой . ну во . ла . ють . (2)

Как видно из сравнения с предыдущими вариантами, в напеве произошли существенные перемены. Начало мелодии с 5 ступени лада сделало первое предложение подобным второму предложению мелодического прототипа (см. пример № 177), и тем самым отпала необходимость в транспозиции. Кроме того, в напеве имеются очень важные ладо-интонационные изменения: высокая 6-я, нейтральная 3-я и 4-я, ладовая переменность, основанная на автентическом соединении мажорного тетра хорда  $f''-e''-d''-c''$  с нижним вводным тоном  $h'$  и центральным устоем  $d''$ , с минорным пента хордом  $d''-c''b'-a'-g'$  с тоникой  $g'$ . Последний, инструментальный (скрипичный) вариант из села Рахова очень близок по своему складу предыдущему, хотя ладовая основа его значительно проще — дорийский лад с нейтральной 3-й.

180  $\text{♩} = 88$

Скрипка

Таковы особенности напева украинских вариантов баллады о миле, убитом на войне. Теперь перед нами стоят две задачи: 1. уста-

новить происхождение напева и 2. объяснить процесс его ассимиляции.

Нам удалось найти 28 вариантов напева с текстом свадебных, рекрутских и лирических песен, а также баллад различного содержания. Из общего количества — 13 украинских<sup>1</sup> (из Восточной Словакии, быв. галицкой Лемковщины, Югославии и Закарпатья), 9 словацких<sup>2</sup> и 6 моравских<sup>3</sup>.

Родство всех указанных вариантов заключается, в первую очередь, в построении мелодии и конструктивных приемах. И хотя их ритмическая структура, отчасти ритмическая форма и ладовая основа различны, они в то же время находятся в прямой или косвенной генетической связи. Структура и форма указанных 28 вариантов представлены в таблице № 1 (см. стр. 233).

Ритмические структуры разделены в таблице на четыре класса в зависимости от конструкции строфы и использования в ней 4- и 6-сложных групп. Подклассы определены в зависимости от количества стихов в строфе, с одной стороны, и принципа формообразования — с другой. Для выделения групп определяющим является форма стиха, для подгрупп — ритмическая форма фраз.

Какие общие выводы можно сделать из предлагаемой таблицы? Сперва посмотрим, какое место занимает в ней структура украинской баллады о смерти милого на войне и в каком родстве она находится по отношению к другим структурам.

Из таблицы явствует, что по количеству примеров преобладает структура (6+4) (6+4) (6+6+4), которая составляет 50% всех имеющихся украинских, словацких и моравских вариантов песни данного типа. Напротив, структуру исследуемой украинской баллады (6+6) (6+6) (6+6+6) имеют только два моравских варианта. Родство же обеих структур заключается не в количестве слогов в стихе, а в соотношении частей целого, в пропорциях формы. Кроме того, общим для них является наличие одной 6-сложной группы в начале каждого стиха, двух 6-сложных групп — в третьем стихе, а также чистый 12-сложный стих 6+6.

Что касается строения строфы, форму стиха аб аб ввг имеют десять вариантов (35,7%), а родственные ей формы аб аб ббв, аб аб вввг и аб аб вв гг — три варианта, что составляет 46,4% всех примеров. Из этого количества четыре варианта принадлежат украинцам (30,8% из числа всех украинских вариантов), четыре — словакам (44,4% словацких вариантов) и шесть — моравам (то есть 100% моравских).


<sup>1</sup> Цимбора [103], 263; Колесса [42], 199 а, б, 546, 568 а, б, в; Колесса [41], 145; Колесса [44], 122 а, б; Тымко [93], 9, 107; Квитка [38], 660.

<sup>2</sup> СЛП [82], II, 506; III, 390, 623, 733; Цигер [102], 30; Благо [11], I, стр. 65; Вил. Вт. [15], 48; Сл. Сп. [83], I, 12, 241.

<sup>3</sup> Сушил [91], 393; Бартош—Яначек [6], 62 а, 303, 880, 1150, 1323.

Совершенно другая картина представляется нам при сравнительном изучении ритмических форм вариантов, помещенных в таблице. Ни один из двадцати восьми вариантов не имеет ритмической формы, которая была бы вполне тождественна форме украинской баллады.

Напомним, что форма баллады —  $633 \mid 633 \mid 6633$   
 $abb \mid abb \mid aabb$ . Только четыре песни (из них три моравские и одна словацкая), содержащие в аналогичной последовательности основные элементы того же ритма, можем рассматривать под углом зрения ритмической формы как варианты первой степени родства. Зато к ритмическим вариантам второй степени родства можем отнести двадцать песен. Объединяющим звеном всех отмеченных вариантов является ритмическая форма шестисложника —

97  , которая с небольшими изменениями содержится в

подавляющем большинстве собранных песен.

Данные таблицы показывают также, что моравские и словацкие варианты отличаются большей консервативностью в формообразовании ритма. Все они, за исключением одного словацкого, сохраняют в неизменности на протяжении всего периода элементы ритмической формы первого предложения, чего нельзя сказать об украинских вариантах, которые отличаются большим разнообразием ритмических рисунков в рамках структуры и формы. Это свидетельствует не столько о необычной творческой фантазии народа, сколько о том, что данный песенный тип близок его музыкальному мышлению и потому поддается ритмическому варьированию.

Но что же объединяет все собранные в таблице песни разных народов, структура, ритм и форма которых порой в значительной мере отклоняются от соответствующего установленного нами эталона украинской баллады? Ответ на поставленный вопрос мы найдем в концепции построения мелодии песни.

Для мелодии украинской баллады «В зеленім гаєчку» характерны следующие композиционные приемы: 1) стремление к транспозиции первой мелодической строки на квинту вверх, 2) использование тематического материала первой фразы в начале второго и третьего предложения, 3) появление нового, обычно контрастного тематического материала во второй фразе третьего предложения и 4) стремление к замкнутости формы путем использования второго и третьего мотивов первого предложения в конце периода. Схематически мелодическую форму песни можно изобразить в виде эталона следующим образом:

$$a \overset{\frown}{bc} / a^5 \overset{\frown}{dc^5} / a^5 \overset{\frown}{e} bc$$

где  $\overset{\frown}{bc}$  и  $\overset{\frown}{dc}$  — два мотива из трех слогов, образующие вторую фразу каждого предложения. Если изменяется структура стиха и соответственно с этим фразы будут состоять только из шести слогов или из

шести и четырех слогов, то мелодический эталон будет иметь такой вид:

$$ab / a^5 \quad b_v / a^5 \quad c \quad d$$

Для сравнительного анализа и выявления закономерностей мелодического развития мы используем только наиболее распространенный структурный тип вариантов с формулой (6+4) (6+4) (6+6+4) и его разновидность — (6+4) (6+4) (6+6) (4+4). Эти структуры имеют семнадцать песен (то есть 60,7%), из них девять украинских, пять словацких и три моравские.

Изобразим теперь мелодическую форму всех этих вариантов в таблице, учитывая при этом ладовое наклонение, и по мере отклонения мелодической формы от установленного нами выше эталона разделим все варианты на три класса и семь подклассов (см. таблицу № 2 на стр. 234).

Наиболее многочисленным по количеству примеров является второй класс. Здесь собраны варианты, у которых обнаружена тенденция к транспозиции первого предложения на терцию вверх. Совершенную транспозицию<sup>1</sup> (подкласс 2а) имеют семь песен из девяти, и все они принадлежат западным славянам (четыре — словакам и три — морavam, см. пример № 178).

181  $\text{♩} = 116$  [82], II, 506

Z bre . zo . vi . ho dre . vka vo . da kva pká.

z bre . zo . vi . ho dre . vka vo . da kva pká: Na . pi (j) žo sa,

An . ka. A . nu . l'jen . ka. An . ka. ved je sla'

Две другие песни, входящие в подкласс 2б, либо имеют несовершенную транспозицию (словацкий вариант из Венгрии, Вил. Вт. [15] 48), либо используют новый тематический материал, начиная мелодическое движение с 3 ступени. «Новым» он является лишь по отношению к первому предложению, однако в контексте всего напева можем рассматривать его как отдаленный вариант первого, а при сопоставлении с остальными вариантами второе предложение окажется у всех одинаковым<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Совершенной транспозицией мы называем такое перенесение фразы (предложения) на определенный интервал вверх или вниз, при котором интервальные соотношения не меняются. Транспозиция с измененными интервальными соотношениями, а также секвентная или варьированная, называется несовершенной.

<sup>2</sup> Украинский (лемковский) вариант из Восточной Словакии (Цимбора [103], 263).



А за на шим хи жом ко па сі на,  
а за на шим хи жом ко па сі на,  
вче ра би ла дів ка, вче ра би ла дів ка,  
днес е же на, днес е же на.

Песни с транспозицией первого предложения на квинту вверх входят в третий класс. В отличие от предыдущего в нем находятся исключительно украинские варианты, из которых только один с совершенной транспозицией<sup>1</sup>.

## 183 Andantino

[42], 568 6

Я би до вас при шов, же би я знав,  
я би до вас при шов, же би я знав, же би сте мі да ли,  
же би сте мі да ли, што би я хцяв.

Остальные варианты имеют характерную для украинских песен несовершенную (варьированную) транспозицию на квинту вверх, в результате которой вторая фраза оказывается на терцию выше второй фразы первого предложения.

## 184 Andantino

[93]. 9

По шол би я до вас каж ди ве чар,  
пред ва ши ма дзвер ми вель ки мо чар.  
Пре лож, ми ла дру ч ки, пой дем по ма лоч ки каж ди ве чар.

<sup>1</sup> Колесса [42], 568 б. Лемковский вариант из юго-восточной Польши.

ТАБЛИЦА № 1<sup>1</sup>

Класс и подкласс	Структура и форма стиха	Количество слоговот и ритмическая форма	Количество и национальная принадлежность вариантов			№ песни по списку источников	
			у	с	м		
I	1 (6+6) (6+6) (6+6+6) а б а б в в г	6 33 6 33 6 6 33 а, бс а, бс а, а, бс	—	—	2	24, 26	
I	2 (6+6) (6+6) (6+6) (6+6) а б а б в в в г а б в г д е ж з	633 633 66 633 abb abb aa ebb	—	—	1	28	
		633 633 633 633 abb abb abb abb	—	1	—	17	
	3 (6+4) (6+4) а б в г	6 4 6 4 а п а п	1	—	—	11	
II	4 (6+4) (6+4) (6+4) а б а б в г	3 3 4 3 3 4 3 3 4 b d п d d п d d п	1	—	—	3	
	5 (6+4) (6+4) (6+4) (6+4) а б в г д е ж з	6 4 6 4 6 4 6 4 а п а п а т а п а п а п а п а п	1 —	— 1	— —	9 21	
	6 (6+4) (6+6+4) а б в г д	6 4 6 6 4 а п а а п	1	—	—	5	
III	7 (6+4) (6+4) (6+6+4) а б а б в в г д вар. (а б а б в г д) а б в г д е б а б в г д е г а б в г д е ж	6 4 6 4 6 6 4 а п а п а а п	2	3	2	2, 6, 14, 16, 22, 23, 25 20 27 8 10, 12 1 4	
		а п а п а, а, п а, п а, п а, а, п i, n, i, n, i, i, n,	—	1	—		—
		а п а п а а п а п а п а а п а т а т а а т	1	—	—		—
		1	—	—	—		
	8 (6+4) (6+4) (6+6) (4+4) а б а б в в г г а б в г д е ж ж	6 4 6 4 6 6 4 4 а п а п а а к п а п а п а а к п	1 1	— 1	— —	13 7, 19	
	9 (6+4) (6+4) (4+4) (6+4) а б а б в г д е	6 4 6 4 4 4 6 4 а п а п К т а п	—	1	—	15	
IV	10 (4+6) (4+6) (4+6) (4+6) а б в г д е ж з	6 4 6 4 6 4 6 4 а п а п а п а п	—	1	—	18	

<sup>1</sup> Объяснение таблицы на стр. 234.

ТАБЛИЦА № 2

Класс и под-класс	Мелодическая форма	Лад		Количество и национальная принадлежность вариантов			№ песни по списку источников	
		m	D	у	с	м		
1	a/ a b a b a <sub>2</sub> ' a <sub>2</sub> ' b <sub>3</sub> '		D	1	—	—	6, (5)	
	б/ a b <sup>3</sup> a, b, a <sup>5</sup> c b		D	1	—	—	4	
2	a/ a b a <sup>3</sup> b <sup>3</sup> a <sup>3</sup> c b <sub>v</sub>	m		—	1	—	14	
	a b a <sup>3</sup> b <sup>3</sup> a <sup>3</sup> c b	m		—	—	1	27	
	a b a <sup>3</sup> b <sup>3</sup> a <sup>3</sup> c b	m	D	—	2	2	21, 22, 23, 25	
	a b a <sup>3</sup> b <sup>3</sup> a <sup>3</sup> c a <sub>0</sub> d	m		—	1	—	19	
б/	a b c <sup>3</sup> b <sup>3</sup> c <sup>3</sup> d b <sub>v</sub>	m		—	1	—	20	
	a b c <sup>3</sup> d c <sup>3</sup> e f b	m		1	—	—	13	
3	a/ a b a <sup>5</sup> b <sup>5</sup> a a, b	m		1	—	—	2	
	б/	a b a <sup>5</sup> b <sup>5</sup> a <sup>5</sup> c b <sub>v</sub>	m		3	—	—	1, 8, 10
		a b a <sup>5</sup> b <sup>3</sup> a <sub>v</sub> c c <sub>0</sub> c <sub>0</sub>	m		1	—	—	7
в/	a b c <sup>5</sup> b <sup>3</sup> c <sup>5</sup> d b	m		1	—	—	12	

## ОБЪЯСНЕНИЕ К ТАБЛИЦАМ № 1 И № 2

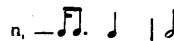
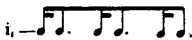
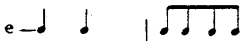
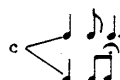
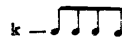
## 1. Ритмическая форма.

Каждая буква обозначает конкретный ритмический рисунок: гласные а е і — шестисложные группы, согласные b c d — трехсложные, k m n — четырехсложные (см. схему 98 на след. стр.).

## 2. Национальная принадлежность вариантов:

у — украинские,                      Стоящая в графе цифра — количество вариантов.  
с — словацкие,  
м — моравские.

3. Мелодическая форма (по горизонтальному методу, см. стр. 236). Индексы 2, 3, 5 над той же буквой (справа) — транспозиция на соответствующий интервал вверх, индекс под буквой — транспози-



ция вниз. Индекс над другой буквой — начало нового мотива с соответствующего интервала. Индекс над той же буквой, но слева, указывает начальный интервал того же мотива, который в целом не транспонируется.

Штрих возле буквы (а, b') — незначительное изменение мотива.

Знак v — вариант мотива.

Знак o — под той же буквой — тот же мотив, но с меньшим количеством слогов.

#### 4. Лад.

m — moll, D — dur.

#### 5. Список источников.

№ песни Шифр сборника и № песни (страница) по сборнику

1, 2, 3, 4, — Колесса [42], 568а, 568б, 568в, 546, **199а**, **199б**<sup>1</sup>.

5, 6.

7, 8. — Колесса [44], 122а, 122б.

9. — Колесса [41], 145.

10, 11. — Тымко [93], 9, **107**.

12. — Квитка [38], **660**.

13. — Цимбора [103], **263**.

14, 15, — СЛП [82], II, **506**; III, 623, **390**, 733.

16, 17.

18. — Цигер [102], 30.

19. — Благо [11] т. 1, с. 65.

<sup>1</sup> Цифры, выделенные шрифтом, — свадебные песни.

20. — Вил. В т. [15], 48.  
 21, 22. — Сл. Сп. [83], I, 12, 241.  
 23. — Сушил [91], 393.  
 24, 25, 26. — Бартош — Яначеk [6], 303, 880, 1150, 1323, 62а.  
 27, 28.

В начале этого раздела (стр. 227) было высказано сомнение по поводу того, что напев украинской баллады о гибели милого на войне («В зеленім гаечку пташечки співають») был непосредственно заимствован из приведенной под № 178 моравской песни, несмотря на очевидную близость обоих вариантов. Более того, при общности структуры, формы лада и ритма налицо и полное тождество некоторых мелодических оборотов и целых фраз.

Однако при более тщательном сравнительном анализе можно обнаружить ряд существенных, хотя и на первый взгляд незаметных различий в концепции мелодического развития. В моравском варианте четко и последовательно осуществляется принцип совершенной транспозиции фраз и мотивов на терцию вверх, чего нет ни в одном украинском варианте баллады. Напротив, украинские варианты, сохраняя в целом аналогичную концепцию развития мелодической формы (транспозицию и репризность), отмечены при этом творческой свободой и изобретательностью.

Для большей наглядности мелодического формообразования в моравских и украинских песнях покажем результаты формализованного анализа мелодической формы обоих вариантов, используя при этом два различных метода. Первый (А) заключается в том, что выбор буквенных символов не зависит от наличия одинаковых мотивов в анализируемых песнях (так называемый «горизонтальный метод»). Первый мотив всегда обозначается буквой *a*, и потому одна и та же буква, встречающаяся в обеих строчках, не указывает на тождественный мелодический материал этих песен. Второй анализ (В), наоборот, дан в сравнительном аспекте (так называемый «вертикальный метод»), причем исходным для выбора символов является моравский вариант. Здесь одинаковые буквы обозначают одинаковые мотивы в обеих строчках.

Метод А	Метод В
1. $a\ b\ c\ /a^3\ b^3\ c^3/ a^3\ d\ b\ c$	$a\ b\ c\ /a^3\ b^3\ c^3/ a^3\ d\ b\ c$
2. $a\ b\ c\ /a_v^5\ b_v^3\ c_v^5/ a_v^5\ d\ b\ c$	$a_v\ b,\ e\ /a_v^5\ b^3\ c^5 / a_v^5\ d\ b,\ e$

Возвращаясь к указанному выше различию в мелодическом формообразовании, надо подчеркнуть, что совершенно в том же плане проявляется творческая фантазия народа и в других вариантах, записан-

ных в отдаленных друг от друга уголках западноукраинской этнической территории. Именно этот факт заставил нас воздержаться от утверждения, что украинский напев анализируемой баллады есть простое заимствование мелодии моравской песни.

Наш экскурс в область происхождения напева баллады показал, что в западноукраинском, словацком и моравском фольклоре есть аналогичный мелодический тип, объединяющий песни различных жанров, форм, структур и ладовых систем. Из двадцати восьми вариантов данного типа двадцать три (то есть 82,1%) имеют кроме других еще ту общую черту, что в их ритмической структуре первый стих всегда 10-сложный с цезурой после шестого слога — 6+4<sup>1</sup>. Эти структуры могут образовать песенную форму самостоятельно или в сочетании с другими, но состоящими также из 6- или 4-сложных строк.

Предполагаемым архетипом всех 23 вариантов можно считать свадебную песню, бытующую среди украинских переселенцев в Югославии. Это простейший песенный тип со структурой (6+4)<sup>2</sup>, формой стиха аб/вг и двухчастной формой АВ (ритмическая форма — ab/ab, мелодическая — ab/cd), в которой нет ни элементов транспозиции, ни других своеобразных формообразующих явлений<sup>2</sup>.

185 Moderato (poco rubato) [93], 107

Музыкальный фрагмент с нотами и украинскими текстами: *За хи́ жочку на шу ко па ше на, (2) вче ра бу ла дзив ка. неш ка же на.*

В этой песне нет еще того развития формы, которое наблюдается в других, более сложных вариантах. Расширение формы достигается путем повторения каждой части.

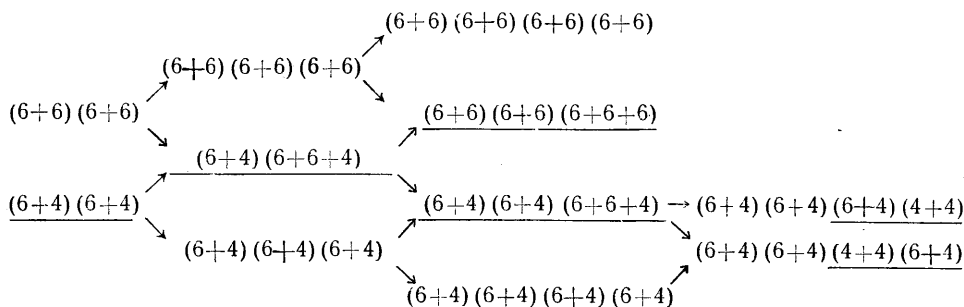
Теперь попытаемся проследить эволюцию структуры и мелодической формы предполагаемого архетипа, чтобы установить его связь с напевом украинской баллады.

Эволюцию всех двадцати восьми родственных ритмических структур (в том числе и цитированной свадебной песни и украинской баллады) мы рассматриваем как результат взаимодействия двух основных структур — 10-сложной (6+4) и 12-сложной

<sup>1</sup> Кстати, структура стиха 6+4 в украинских песнях — явление чрезвычайно редкое (см.: Колесса. Ритміка... [40], стр. 134—135). Людкевич [77], 473, 1471; Колесса [42], 368, 400, 401, 413, 451, 464, 472, 488, 514, 617 — все лемковские варианты.

<sup>2</sup> Тымко [93], 107. На древность происхождения песни указывают следующие факты: 1) принадлежность ее к свадебному обряду, 2) доминирующая роль 4 ступени (следы квартового мышления) и 3) десцендентный ритм фраз. В процессе бытования мелодия, вероятно, претерпела некоторые изменения, например появление неожиданного скачка на октаву вверх в конце первой фразы.

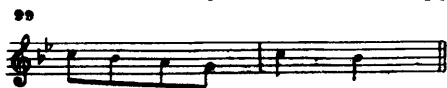
(6+6), между которыми не было никакой генетической связи. Этот путь развития можно проследить на следующей схеме.



Параллельно с развитием структур шла и эволюция мелодической формы. Это был единый процесс, вызванный творческой фантазией народа и обусловленный местными закономерностями музыкального мышления. Он мог произойти только в тех районах, где были необходимые предпосылки, вытекающие из традиций местного фольклора. Так, при повторении первого стиха возникала потребность в развитии мелодии; сперва это была совершенная транспозиция на терцию или квинту вверх, потом — несовершенная (секвентная или варьированная), из которой наконец образовался новый тематический материал, начинающийся с интервала терции или квинты (см. таблицу № 2). Такое развитие мелодического мышления формировало архитектуру напева и обуславливало его репризное завершение. Эту высокоразвитую завершённую форму имеют украинские варианты баллады «В зеленім гаєчку», некоторые моравские, словацкие и украинские лирические песни.

Последний этап развития мелодии вызван изменением функции некоего свадебной песни. Приспособление этого напева к 12-сложной структуре стиха (6+3+3) моравско-словацкой баллады о гибели милого на войне было дальнейшим стимулом для творческой фантазии народа. Структурно-ритмические изменения (6+6 вместо 6+4) оказали влияние, в первую очередь, на мелодическую форму заключительных фраз каждого предложения, напротив, начальные 6-сложные фразы, которые были и ранее в свадебных и других песнях данного мелодического типа, остались, по существу, без изменений. Вот почему не только первая фраза напева, но и вторая 6-сложная фраза третьего предло-

жения



содержится

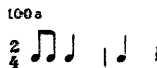
в 18 вариантах из 28 известных нам записей песни и во всех украинских вариантах баллады.

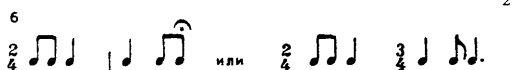
## В Ы В О Д Ы

а. Описанный нами мелодический тип образовался, по-видимому, из древней свадебной песни одного из славянских или протославянских племен, живших на территории, ограниченной ареалами распространения тех современных свадебных и лирических песен, структура которых отнесена ко II и III классу (см. таблицу № 1).

б. На этой территории, населенной украинцами (лемками), словаками и чехами (моравами), формировались и развивались известные нам варианты исходного мелодического типа.

в. Поскольку баллада о гибели милого на войне моравско-словацкого происхождения (см. стр. 226), то несомненно, что именно в моравско-словацкой среде новый текст баллады был впервые приспособлен к бытующему в народе напеву лирических и свадебных песен. Приспособление второго шестисложника текста баллады к четырехсложнику свадебной или лирической песни оказалось удобным потому, что ритмическая форма четырехсложника укладывается в два такта —

 1. Место второй доли второго такта (в данном случае паузы) заняли оставшиеся два слога шестисложника —



(см. пример № 178).

г. Моравско-словацкая баллада со сформированным уже напевом (вариант которого нам неизвестен), попав к украинским лемкам, была тут же вторично ассимилирована и приспособлена к аналогичным и бытующим в народе свадебным и лирическим песням со структурой 6+4. Здесь и произошла перегруппировка ритмических единиц в последних двух тактах каждого предложения:



д. В таком, уже ассимилированном виде украинская баллада проникла в Закарпатье и распространилась без существенных изменений в напеве в западных и южных районах.

е. Продвигаясь все дальше на восток и северо-восток Закарпатья,

<sup>1</sup> См.: Бартош—Яначек [6], 880, 1323 а; Сушил [91], 393; Сл. Сп. [83], I, 12, 241 и др.

<sup>2</sup> Бартош—Яначек [6], 1150.



напев баллады подвергся там третичной ассимиляции (см. примеры № 179, 180).

**IV. Мелосинкразия.** Мелосинкразией в музыкальном фольклоре мы называем высшую форму ассимиляции, скрещивание разнородных — национальных и заимствованных — элементов, в результате чего возникают качественно новые, своеобразные песни-гибриды. Трудность исследования заключается в том, что мы располагаем только «строительным материалом», из которого были созданы эти песни, а не вариантами, представляющими промежуточные этапы ассимиляции. Более того, мы не в состоянии установить архетип песен-гибридов, потому что таких архетипов, имеющих, кстати, очень мало общего с ними, могло быть несколько. Нам кажется, что между такой песней и ее архетипами существует такая же связь, как между листом бумаги и древесиной.

Обнаружить песню-гибрид можно только в том случае, если, во-первых, мы убедились, что в фольклоре соседних народов нет ее вариантов, во-вторых, если в результате сравнительного анализа ее местных вариантов установленный прототип в равной мере отличается от известных нам песенных типов как национального фольклора, так и соседних народов.

В качестве примера мелосинкразии мы взяли напев баллады о разбойнике Янчье, убившем свою жену<sup>1</sup>.

Эта баллада известна в Закарпатье и в южном Прикарпатье, в словацком, чешском, польском и венгерском фольклоре<sup>2</sup>. Столь большая популярность баллады привлекла к себе внимание многих фольклористов-словесников и филологов, которые путем сравнительного анализа текстов пришли к общему заключению, что баллада моравско-словацкого происхождения<sup>3</sup>. Однако напев баллады остался до сих пор вне поля зрения исследователей.

Первое, что привлекает в нем внимание, — это напевность мелодии,

---

<sup>1</sup> В некоторых вариантах, записанных автором в Прикарпатье, вместо разбойника Янчья выступает палач или кальвинист.

<sup>2</sup> Варианты текста можно найти в сборниках: Линтур [59], стр. 261—262; Колесса [42], стр. 383; Медведский [65], стр. 328—333; Гошовский [24], стр. 420, а также в литературе, приведенной в следующем примечании.

<sup>3</sup> В. Гнатюк. Словацкий опришок Яношик. «Записки Наукового тов-ва ім. Шевченка». Т. 31—32. Львів, 1899; І. Панькевич. Пісня про Янчія. «Подкарпатська Русь», 4. Ужгород, 1925, с. 61—64; Ф. Колесса. Карпатський цикл народних пісень...» — Sborník prací I. Sjezdu slovanšých filologů v Praze, 2, 1932, str. 102—106; П. Г. Богатырев. Народные эпические и лиро-эпические песни западных славян. Эпос славянских народов. М., 1959; Словацкие эпические рассказы и лиро-эпические песни («Збойницький цикл»). М., 1963; J. St. Bystroň. Piešni o zbojníkovi i jeho ženie. «Prace i materialy AAE», 4, str. 59—93; A. Melicherčík. Slovensko-ukrajinské vzťahy v zbojníckom folklóre. — Z dejín československo-ukrajinských vzťahov. Slovenské štúdie, I. Bratislava, 1957, str. 539—548.

которая поразительно не соответствует трагическому содержанию и эпическому стилю. Во-вторых, в напеве нет характерных черт ни национального фольклора, ни местных музыкальных диалектов, и потому он существенно отличается от других образцов традиционного фольклора; в то же время в мелодии не ощущаются следы влияния музыки соседних народов. В-третьих, напев примечателен своей удивительной стойкостью, отсутствием мелодических и ритмических вариантов, которые отражали бы в какой-то мере песенный стиль музыкальных диалектов. Все варианты, записанные автором за последние 10 лет в селах Закарпатья и Прикарпатья, почти тождественны. Стойкость напева проявляется также в его прикрепленности к данной балладе как в Закарпатья, так и в горных районах Прикарпатья, а в других районах Западной Украины — к тексту скитальческой песни «Пливе качур по Дунаю»<sup>1</sup>.

Все эти черты присущи только балладе о разбойнике Янчиче, и этим она в корне отличается от других разбойничьих и опришкинских баллад украинского происхождения. Чтобы читатель мог сам в этом убедиться, мы сделаем небольшой экскурс в цикл украинских баллад, связанных с карпатским легендарным опришкой (разбойником) Довбушем. Выбор именно этого цикла вызван следующими соображениями: 1) оба цикла баллад сложены тем же 8-сложным стихом 4+4, 2) они одинаково популярны среди карпатских украинцев и сохранились в большом количестве вариантов, 3) баллада о Довбуше бесспорно местного происхождения, в то время как другая — моравско-словацкого, 4) напевы баллады о Довбуше — типичный пример эпического стиля, хотя варианты отличаются большим разнообразием мелодии и ритма, формы и ладовых систем.

Баллада о Довбуше, как и многие украинские эпические и лиро-эпические песни (в том числе и баллада о разбойнике Янчиче), сложена 8-сложным стихом 4+4. Хотя этот стих мы можем считать типичным для эпических и лиро-эпических песен, он в своей чистой форме, как двустопный, почти не встречается. Это объясняется тем, что 8-сложный стих слишком короткий и не соответствует повествовательной функции разбойничьих песен. Чтобы расширить стих и приспособить его к данной функции, используется прием повторений стихов. Например:

Ой поїд гай зелененький  
Ходить Довбуш молоденький.  
Ходить Довбуш молоденький.

Ой поїд гай зелененький,  
Ой поїд гай зелененький  
Ходить Довбуш молоденький.

Или

Ой поїд гай зелененький,  
Ой поїд гай зелененький,  
Ходить Довбуш молоденький.  
Ходить Довбуш молоденький.

<sup>1</sup> Эти факты могут быть использованы в качестве доказательства предположения, что напев баллады не местного происхождения и что он, с закрепленным за ним текстом моравско-словацкого происхождения, распространился из одного центра и в одном направлении, т. е. с запада на восток.

Такое повторение стихов способствует напряженности, так как при быстрой смене ситуаций в эпических песнях драматическая завязка, кульминация и трагическая развязка замедляются.

Этот прием, естественно, влияет на развитие мелодической формы периода. Из простой двухчастной куплетной формы АВ или А|:В:| (вторая часть повторяется без изменений в мелодии) образуются разные виды трех- и четырехчастных мелодических форм: АВВ<sub>V</sub>; АВС; АВВ<sub>V</sub><sub>V</sub>; АВСС<sub>V</sub>; АВСD; А<sup>5</sup>АА<sup>4</sup>,А; А<sup>5</sup>ВСА.

По количеству примеров преобладают трех- и четырехчастные формы типа АВВ<sub>V</sub> и АВСС<sub>V</sub> (50% из общего числа вариантов)<sup>1</sup>, в то время как двухчастные формы АВ А|:В:| и |:АВ:| представлены каждая одним примером. Эти формы приспособляются к эпическому стилю либо замедленным темпом исполнения, либо ритмической аугментацией.

186  $\text{♩} = 112$  *Rubato* [24], 74

Ой по-під гай зе-ле-вень кий ходить До-бош мо-ло-день кий.

Трех- и четырехчастные мелодические формы типа АВВ<sub>V</sub> и АВВ<sub>V</sub><sub>V</sub> образовались из двухчастной АВ путем варьированного повторения второго предложения. Эта особенность присуща и типам АВС и АВСD, так как мелодическая форма С и D обычно тематически связана с В<sup>2</sup>.

187  $\text{♩} = 132$  [24], 120

Ой по-під гай зе-ле-вень-кий ходить До-бош  
мо-ло-день-кий, ходить До-бош мо-ло-день-кий.

188 [77], 404

Ой по-під гай е-е-вень кий ходит Доу-буш  
мо-ло-день кий, ходит Доу-буш мо-ло-день кий.

Типы «кольцевой» (репризной) формы с транспозицией в крайних частях, например А<sup>5</sup>ВСА, возникли, как может на первый взгляд казаться, не из стремления создать симметрически построенную замкну-

<sup>1</sup> Всего для анализа мы использовали 20 вариантов баллады.

<sup>2</sup> См. также нотн. прим. № 192 и 193 б.

тую форму (как, например, в вариантах баллады о смерти милого на войне и родственных ей песен, см. стр. 230), но в связи с общим для всех древнейших пластов песен нисходящим движением мелодии, которая в средних частях находится вне тонической сферы и имеет распевно-речитативный характер.

189 *Parlando-rubato* [24], 73

Ой по-під гай зе-ле-лень-кий, ой по-під гай зе-ле-лень-кий,  
 ходить До-бош мо-ло-день-кий, ходить До-бош мо-ло-день-кий.

С ритмической стороны форма напевов баллады о Довбуше чрезвычайно однообразна. Преобладает ритмическая форма типа АААА (60% всех четырехчастных вариантов), в остальных случаях АААВ и АВАВ<sup>1</sup>. Последние типы опять-таки показывают на производность из двухчастной формы —  $\frac{1}{|AA|} / \frac{2}{|AB|}$  и  $\frac{1}{|AB|} / \frac{2}{|AB|}$ .

Ритмические формы фраз значительно разнообразнее, хотя их сочетания, как это было видно из типов ритмических форм периода, не выходят за рамки обычных для эпических песен стереотипов. Кроме того, бо́льшая часть ритмических форм — это производные одной рит-

мической модели  $\frac{2}{4}$  . Сама же модель составляет, как правило,

ритмический костяк всего напева. В конце каждого предложения, перед цезурой, удлиняется последняя ритмическая единица, что вызвано

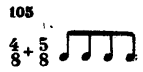

естественной потребностью дыхания —  $\frac{2}{4}$  (см.







пример № 190). Сначала свободно удлиненная последняя восьмая нота (фермата при исполнении *parlando-rubato*) стала потом четвертной нотой или четвертной с точкой при исполнении в темпе *giusto* —




104  $\frac{5}{8}$  или  $\frac{6}{8}$  (см. нотн. прим. № 189, 192). Эти ритмы

выступают самостоятельно, образуя моноритмическую форму предложений, или в сочетании с моделью (изоритмическая форма). В последнем

<sup>1</sup> Здесь мы рассматриваем только четырехчастные формы, так как они будут нужны для сравнения с формой баллады о разбойнике Янче.

случае последовательность будет всегда такая:    
 . Все разновидности этих ритмов мы считаем первично производными от модели; это —

106 а  ,  ,  ,  ,  , а также  ;

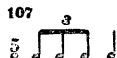
Остальные формы, например  ,  ,  , считаются вторично производными (см. примеры № 188, 193, 194, 197).  
 Строение мелодии. Поскольку функция баллады заключается в повествовании о необычном и трагическом происшествии, напев, естественно, играет в ней второстепенную роль. Поэтому в древнейших типах эпических песен нет выразительной и напевной мелодии, которую заменяет монотонный речитатив в свободном ритме, напоминающий простейшую псалмодию<sup>1</sup>.

190 *Parlando-rubato* [31], 7



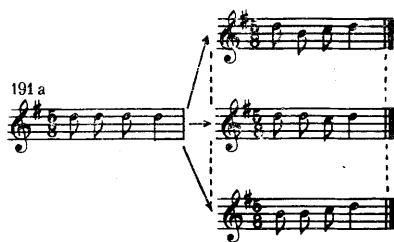
Ой по пд гай зе ле - нень - кий, ой по пд гай зе ле - нень - кий,  
 хо - дить До - бош мо - ло - день - кий. хо - дить До - бош мо - ло - день - кий.

Проследим теперь эволюцию эпического напева, который даже в своей высшей стадии развития сохраняет присущие повествовательному стилю черты.

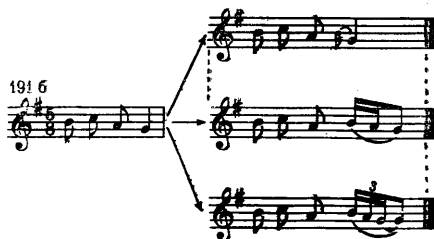
На первой стадии развития речитативная форма напева сохраняется в крайних частях периода, тогда как в средней появляется мелодическое начало (см. пример № 189). Потом мелотворческий принцип начинает оказывать влияние на монотонный речитатив таким образом, что вокруг его устоев образуются короткие речитативные попевки. В этом развитии мелодического начала важную роль играет характерная ритмическая форма фраз  . Так, например, речитативный

мотив на одном тоне обретает следующие попевочные формы:

<sup>1</sup> Пример издан в схематической нотации. Композитор Д. Задор, записавший эту песню в 30-х годах, объяснил, что исполнявший ее старый крестьянин не пел, но только интонировал говорком в очень свободном ритме.



При этом на первый план выступает еще один мелотворческий принцип — орнаментация удлинненных нот в конце фраз.



Все эти композиционные приемы отчетливо видны на следующем варианте баллады<sup>1</sup>.

192  $\text{♩} = 160$  Poco rubato с. Нагуевичи (Львов)

Ой по - під гай зе - ле - нень - кий хо - дить Доў - буш

мо - ло - день - кий, хо - дить Доў буш мо ло день кий

Последующие стадии эволюции можно проследить при сравнении двух мелодических вариантов баллады, записанных в различных местностях и в разное время (промежуток времени между обеими записями примерно 40—60 лет).

<sup>1</sup> Село Нагуевичи, Львовской области. Архив ЛГК.

Ой по-під гай зе-ле-вень-кий с. Нагуевичи (Львов)

Ой по-під гай зе-ле-вень-кий, ой по-під гай

хо-дить Дов-буш мо-ло-день-кий.

зе-ле-вень-кий

194

[77].411

Ой по-під гай зе-ле-венький, ой по-під гай зе-ле-венький

хо-дит Доў-буш мо-ло-денький, хо-дит Доў-буш мо-ло-денький.

2. На но-жень-ку на-лі-га-ї, на но-женьку на-лу-га-ї.

то-пір-цем сі під-пи-ра-ї, то-пір-цем сі під-пи-ра-ї.

195  $\text{♩}=80$  *Piando-rubato*

с. Корнич

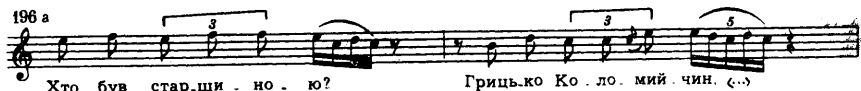
Та по-під гай зе-ле-вень-ки-й, та по-під гай зе-ле-веньки-й хо-дить Доў-буш мо-ло-денький.

2. На ні-жеч-ку на-ля-га-є-й, на ні-жеч-ку на-ля-га-є-й,

то-пір-цем сі під-пи-ра-є-й, то-пір-цем сі під-пи-ра-є.

Последний вариант (пример № 195), который можно считать вершиной эпического стиля разбойничьих баллад, некоторыми своими чертами напоминает древний казачий эпос — украинские народные

думы<sup>1</sup>. Эта общность проявляется в сочетании трех элементов напева: речитатива на одном звуке, речитативных попевок и мелодических формул кадансов. Как этими композиционными приемами пользовались встарь кобзари, показано на следующих отрывках из дум<sup>2</sup>.



### Ладовая основа и звукоряд

Крайние устои мелодической линии напева образуют обычно интервал квинты, в пределах которой развивается мелодия, достигая иногда сексты вверху и субкварты внизу. Амбитус 1—5 или 1—6+V имеют 90% всех вариантов, что дает нам основание считать его типичным явлением для эпических песен данного типа. Звукоряд преимущественно диатонический (85% вариантов).

Мажорное и минорное наклонение представлено в собранных нами записях одинаковым количеством примеров, однако квинтаккордовая ладовая основа преобладает (75% вариантов). Гармоническое мышление, которое сказывается в музыкальных диалектах закарпатского предгорья, оказало влияние на квинтаккордовую структуру баллады, придав напеву характер ладовой переменности. Этот единичный случай заслуживает внимания потому, что с ладовой переменностью мы встретимся снова при анализе следующей баллады.



<sup>1</sup> Н. прим. № 193 б, село Нагуевичи Львовской обл., архив ЛГК; № 195, село Корнич Ивано-Франковской обл., запись автора, архив ЛГК.

<sup>2</sup> «Матеріали до укр. етнології», Т. 14. Львів, 1913, стр. 121—122; т. 13, 1910, стр. 90.

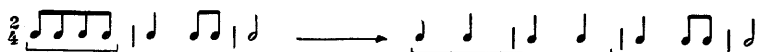


Таковы вкратце черты эпического стиля песни о Довбуше, созданной украинским народом на основе собственных музыкальных традиций. Несмотря на большое разнообразие напевов (от простейших речитативных форм до высокоразвитого мелодического речитатива с попевками), что было результатом закономерностей различных музыкальных диалектов, с одной стороны, и эволюции музыкального мышления — с другой, основные признаки эпичности сохранились во всех вариантах.

Теперь вернемся к прерванному нами анализу баллады о разбойнике Янчие, которая возникла в моравско-словацкой среде и по пути своей миграции на восток ассимилировалась в украинском фольклоре, впитав в себя черты разных песенных стилей и типов. Вначале мы отметили также, что напев баллады известен в западных районах Прикарпатья с текстом скитальческой песни украинского происхождения «Пливе качур по Дунаю» («Плывет селезень по Дунаю»)¹. Мелодические варианты обеих песен столь близки, что не может быть сомнений в общности их первоисточника, хотя национальные истоки текстов различные (см. нотные примеры, помещенные под № 201 в конце раздела). Напомним еще, что, поскольку в фольклоре западных славян не обнаружены сходные по мелодии песни, отправной точкой анализа могут быть только украинские варианты, а материалом для сравнительного исследования — отдельные тектонические элементы напевов моравских, словацких и украинских песен. Для аналитической работы нами использованы двадцать четыре украинских варианта напева².

Баллада о разбойнике Янчие (как и песня о Довбуше) сложена 8-сложным стихом 4+4. Каждый стих исполняется дважды, вследствие чего образовалась четырехстрочная куплетная форма ААББ. Ритмическая форма периода построена так, что первая, вторая и четвертая части одинаковы, а в третьей — наступает ритмическая аугментация первой фразы:

108



Это способствовало не только созданию четырехчастной «кольцевой» ритмической формы ААВА, но и асимметричной модели с расширенной на один такт третьей частью (3+3+4+3 такта).

¹ Кольберг [48], II, 393.

² Роздольский — Людкевич [77], 426, 427, 428; Колесса [42], 477; Лысенко [62], XVII, 127; ЗКМ [31] 6, 8; Василенко [12], стр. 53, 89, 91; Тымко [93], 67; Ященко [114], стр. 170; Бажанский [1], VIII, 747; Гошовский [24], 257 и 9 неопубликованных записей автора. Далекий вариант напева с авторским текстом поэта С. Руданского «Повій вітре на Україну» содержится в сборнике ПЛОСЯКЕВИЧА - СЕНЧИКА [71], стр. 60, № 161.

Мелодическая форма периода характерна тем, что в ней отсутствует повторение тематического материала, хотя существует некоторое сходство мотивов, подчеркиваемое одинаковым ритмическим рисунком. Тематическое родство предложений в крайних частях отчетливо заметно только в вариантах Колессы и Тымко (см. пример № 201, вар. а, е). Поэтому мелодическую форму периода в целом можем обозначить как ABCD, а варианты Колессы и Тымко — как ABCA<sub>v</sub>.

В итоге мы получим следующую картину музыкально-синтаксического анализа баллады:

строфа	— А А Б Б
количество слогов	— 8 8 8 8
ритмическая форма	— А А В А
количество счетных долей	— 6 6 8 6
мелодическая форма	— А В С D
вариант	— (A B C A <sub>v</sub> )

Таким образом, эта баллада отличается от вариантов песни о Довбуше, если сравнить данные синтаксического анализа, только своей ритмической формой и асимметричностью модели. Совершенно иные выводы напрашиваются при сравнении баллады о Янчие с разбойничьими балладами чехов и словаков.

В сборниках моравских песен мы находим два аналогичных по форме варианта песни<sup>1</sup>.

198 a [91], 75

Švar - né děv - če hu - sy pás - lo,  
Zl'e, Ja - noš - ku, zl'e gaz - du ješ,

švar - né děv - če hu - sy pás - lo,  
ej, zl'e, Ja - noš - ku, zl'e gaz - du - ješ,

vy - ší - va - ný šá - tek na - šlo.  
nik - dy do - ma ne - no - cu - ješ.

<sup>1</sup> Сушил [91], стр. 75; Бартош — Яначек [6], 431 а.

Ритмическая форма песен — трехчастная кольцевая с ритмической аугментацией в средней части — АВА (количество счетных долей в первом варианте — 6, 8, 6, во втором<sup>1</sup> — 6, 9, 6). Форма строфы — ААБ, мелодическая форма — АВА или АВА'. О. Гостинский отмечает, что для чешских эпических песен и баллад наиболее характерной является трехчастная кольцевая форма АВА, которая известна также в записях XV и XVI столетий<sup>2</sup>. Для нас имеет значение и другое замечание Гостинского, а именно, что все варианты этого песенного типа связаны обычно с балладной тематикой: парень или соблазнитель, встретившись с девушкой, убивает ее<sup>3</sup>.

Вторая песня (№ 198б) — разбойничья баллада. Итак, приведенные моравские песни имеют черты общности с украинской балладой не только в архитектонике напева, но и в жанре и тематике.

Мы склонны предполагать, что один из вариантов этого моравского архетипа с текстом баллады о разбойнике Янчие или с аналогичным сюжетом, проникнув в украинский фольклор, встретился здесь с типом четырехчастных баллад, сложенных 8-сложным стихом. Поскольку в украинских карпатских балладах каждый стих повторяется (форма строфы ААББ), то третий стих Б совпал со вторым предложением моравского прототипа. Возможно, что сначала образовалась четырехчастная кольцевая мелодическая форма типа АВСА' (по аналогии с украинским вариантом Колессы — см. нотный пример № 201, вар. а), а лишь потом — форма типа ABCD. На такой путь эволюции формы указывает украинский вариант Тымко, который не только имеет форму АВСА', но и тонический устой в начале и в конце напева (пример № 201, вар. е).

Принцип ритмической аугментации третьей части в украинских песнях с 8-сложной структурой стиха был, по-видимому, заимствован из моравского фольклора, где он используется преимущественно в трехчастных формах для создания контраста в средней части<sup>4</sup>. Это подтверждается тем, что мы нашли только одну украинскую песню, в которой указанный принцип был последовательно применен<sup>5</sup>. В остальных случаях (весьма немногочисленных) ритмическая аугментация наступает не только в третьей части, но и в конце второй и четвертой, в связи с чем либо увеличивается количество счетных долей этих ча-

стей, например  $AA'VB A'$  или  $AB CB^6$ ,  
 $6,8 \underline{12}, \underline{8}$  или  $4,7, 8,7$  либо происходит метриче-  
 (6,8, 12,8)

<sup>1</sup> Изменение количества счетных долей в средней части вызвано увеличением числа слогов на один слог — междометие «эй!».

<sup>2</sup> Гостинский [23], стр. 42.

<sup>3</sup> Там же, стр. 75.

<sup>4</sup> Бартош — Яначек [6], 193 б, 274, 391, 1137, 2054; 70, 621; Лиса [60], с. 139, 148, 194; Сушил [91], 132, 134; СЛП [82], II, 42; III, 638, 893 — словацкие песни.

<sup>5</sup> Гошовский [24], 163.

<sup>6</sup> Там же, 196; Колесса [42], 391.


ское выравнивание всех четырех частей, например  $A A' B A'$  или по-  
8, 8, 8, 8,

$A B C B^1$ .  
следних трех — 6, 8, 8, 8  
(4, 6, 6, 6)


Направим теперь анализ в глубь музыкальной системы, которая представлена здесь шестью вариантами одного песенного типа, и рассмотрим ритмическую форму мотивов, интонационную ось периода и эволюцию ладового мышления.

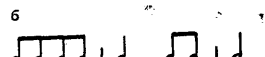
Восемь слоногот в первом, втором и четвертом предложениях распределяются на три такта так, что в первом — 4 слоноготы, во втором — 3, а в третьем — 1 слоногота, то есть 4+3+1 при структуре стиха — 4+4. Такое распределение восьми слоногот — одна из наиболее типичных черт словацких и моравских песен с 8-сложной структурой<sup>2</sup>.

Значительно сложнее вопрос, какого происхождения этот

хорямбический мотив <sup>109</sup> , которым последовательно закан-

чивается каждое предложение периода во всех известных нам вариантах? Как утверждает словацкий ученый Й. Кресанек, для словацких и западнославянских песен в целом характерна так называемая «десцендентная» ритмика, суть которой сводится к тому, что в начале фразы имеются короткие ритмические единицы, после которых следует

постепенная ритмическая аугментация<sup>3</sup>, например <sup>110 a</sup> 

а не как в украинских вариантах — <sup>6</sup> . Именно дес-

цендентный ритм имеют обе моравские песни (примеры № 198 а, б), их варианты XV—XVIII веков<sup>4</sup> и другие чешские и словацкие песни аналогичного типа, на которые мы ссылались в сносках.

Однако интересующий нас хорямб мы обнаружили не только в моравских и словацких песнях<sup>5</sup>, но и в венгерских<sup>6</sup>. Таким образом, можно было бы считать и этот ритм заимствованием. Но количество

<sup>1</sup> Гошовский [24], 192, 193, 249; Колесса [42], 394.

<sup>2</sup> Кресанек [53], стр. 216.

<sup>3</sup> Кресанек [53], стр. 223 и сл. Десцендентный ритм в западнославянских песнях, по мнению автора, присущ, главным образом, древнейшим фольклорным пластам

<sup>4</sup> Гостинский [23], стр. 73—76.

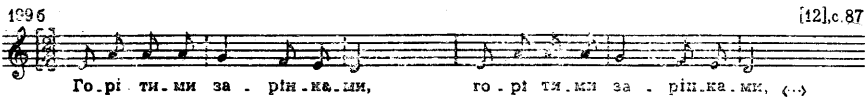
<sup>5</sup> С Л П [82], III, 76, 334, 623, 927; Бартош — Яначек [6], 274, 2054; Лиса [60], стр. 72.

<sup>6</sup> Борши-Росса [10], стр. 26; Гойду — Голас [20], 13, 72.

примеров столь незначительно, что такие поспешные выводы могут оказаться неубедительными.

В этой связи заслуживает внимания мнение крупнейшего специалиста болгарского фольклора Д. Христова, который высказал мысль, что хориямб — один из наиболее типичных ритмов болгарских песен<sup>1</sup>. Действительно, даже рефрены болгарских колядок «коледоле» чаще всего передаются этим ритмом (см. стр. 137 и н. прим. № 89).

В украинских балладах, как и в моравских, словацких и венгерских песнях, хориямб встречается только эпизодически<sup>2</sup>, однако между лирическими песнями можно найти и такие, ритмическая форма которых состоит из дипиррихий и хориямбов<sup>3</sup>. Подобных примеров мы ни в чешском, ни в словацком фольклоре не нашли.

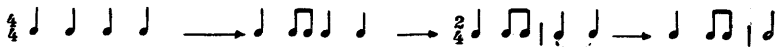


Уже сам этот факт приобретает большое значение для гипотезы об украинском происхождении ритмической формы в балладе о разбойнике Янчїе. В пользу этой гипотезы можно привести еще два аргумента. Во-первых, ритм многих украинских веснянок, в структуру которых входят 4-сложные группы, зачастую приобретает хориямбическую форму<sup>4</sup>, а для некоторых щедровок эта форма считается типичной<sup>5</sup>.



Во-вторых, хориямб в зачаточном виде можно усматривать и в ритмических формах восточнославянских календарно-обрядовых песен. Он проявляется либо в расширенной форме 5-сложников<sup>6</sup>

111



<sup>1</sup> Христов [101 a], стр. 11.

<sup>2</sup> Кольберг [48], II, 29, 30, 31;

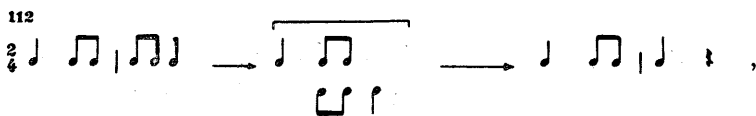
<sup>3</sup> Роздольский — Людкевич [77], 416; Василенко [12], с. 87.

<sup>4</sup> Квитка [38], 21, 22; 17, 18.

<sup>5</sup> Квитка [38], 136, а также популярная щедровка Леонтовича.

<sup>6</sup> Квитка [38], 157.

— это типичный случай в щедровках и в колядках типа В (см. стр. 92), либо в усеченной форме при повторении двух 3-сложников. В этих случаях обычно чередуется дактиль с анапестом,

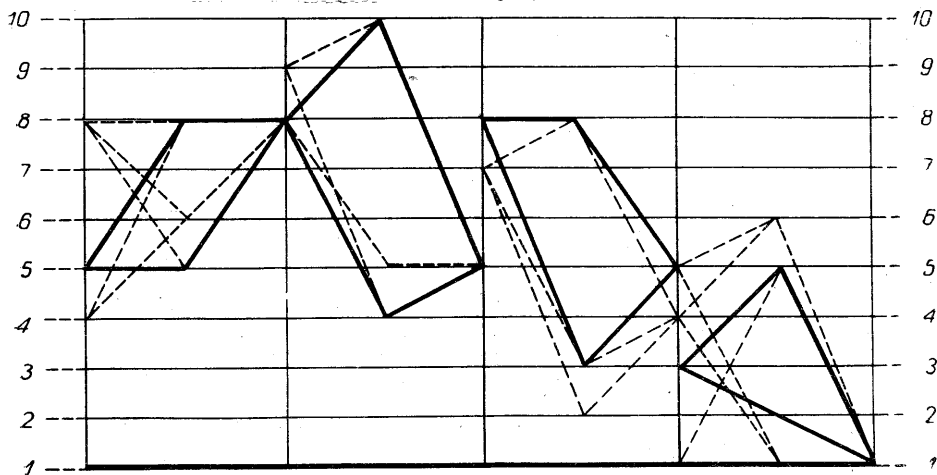


например восточнославянская веснянка «А мы просо сеяли, сеяли».

Следовательно, мы считаем, что хорямбический ритм 4-сложников — одно из характерных проявлений украинского народного музыкального мышления, уходящее своими корнями в древние восточнославянские музыкальные традиции. Поэтому, когда в украинскую среду попал неизвестный нам вариант моравско-словацкого прототипа баллады (см. примеры № 198 а, б), он изменил здесь не только свою форму, став из трехчастного четырехчастным, но и ритмическую форму заключительных мотивов предложений.

Прежде чем перейти к рассмотрению эволюции ладовой системы напевов баллады, укажем на характерную особенность интонационного уровня. Большинство украинских вариантов начинается с 5 ступени, после чего следует восходящее движение мелодической линии и ее возвращение к исходной 5 ступени. Спад наступает только в конце напева и тоника появляется в четвертой части. Так, интонационный уровень хустского варианта баллады (пример № 201, вар. г) можно

СХЕМА № 1



выразить такой последовательностью ступеней каждого предложения<sup>1</sup>:

A—5—8—5—8

B—8—10—4—5

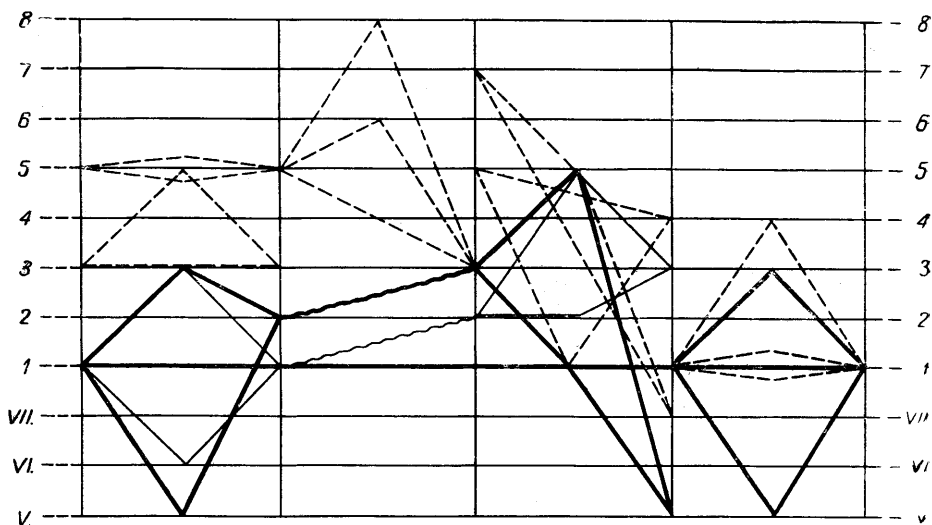
C—8—8—3—5

D—3—5—1—1

На схеме № 1 дано плоскостное изображение интонационного уровня четырех вариантов (пример № 201, вар. б, в, г, д).

В основу схемы положен хустский вариант баллады (пример № 201, г). Остальные варианты, обозначенные пунктиром, как бы имитируют контуры основного, указывая тем самым на общность их интонационного уровня. Аналогичный звуковысотный контур, но в упрощенной форме, имеет и большинство баллад о Довбуше, о чем речь уже была выше (см. стр. 243), в то время как мелодии моравских баллад, построенные по совершенно другому принципу, движутся в основном вокруг тонической интонационной оси (примеры № 198 а, б). Чтобы представить себе наглядно эти различия в концепции, мы даем на схеме № 2 плоскостное изображение интонационного уровня двух моравских и двух украинских баллад (примеры № 189 и 197).

СХЕМА № 2



Из этого сравнительного анализа следует, что варианты моравских архетипов баллады об Янчиче были, по-видимому, приспособлены украинским народным музыкальным мышлением и в отношении интонационной оси мелодии, что видно из сравнения обеих схем (№ 1 и 2).

<sup>1</sup> Интонационный уровень устанавливается следующим образом: фиксируются крайние по горизонтали и вертикали точки мелодической кривой каждого предложения в таком порядке — 1. исходная, 2. высшая, 3. низшая и 4. заключительная:  $1 \begin{matrix} \diagup 2 \\ \diagdown 3 \end{matrix} 4$

В заключение рассмотрим вопрос об эволюции ладового мышления в украинских вариантах баллады о разбойнике Янчие и скитальческой песни «Пливе качур по Дунаю», чтобы объяснить появление параллельного мажора — столь характерного для украинских песен позднейшего происхождения — в средней части некоторых вариантов. В этом процессе эволюции мы выделили четыре стадии.

1. Распад квинтаккордовой основы<sup>1</sup>.

Для словацких разбойничьих песен и баллад характерна квинтаккордовая ладовая система<sup>2</sup>. Эту квинтаккордовую основу — которую, как отмечалось выше (стр. 247), имеют 75% напевов баллады о Довбуше — мы находим в лемковском варианте Колессы (пример № 201, вар. а). Здесь ладовый костяк образует квинтаккорд  $h'-g'-e'$  с квартовым скачком в кадансах первой и четвертой частей  $e' \rightarrow h$ . Но в то же время мелодические устои на 2 и 5 ступени ми минора ( $fis'-h'$ ) указывают на то, что наступил уже распад чистой квинтаккордовой системы и потому в напеве иногда ощущается натуральный минор (си минор), хотя от первоначальной ладовой основы остался нетронутым тональный материал — звукоряд  $h'-a'-g'-fis'-e'$  с субквартой  $h$ .

2. От квинтаккордового лада к минору. Появление гармонического мышления.

В следующих двух вариантах («б», «в») устой  $fis'$  (субкварта от 5-й ступени первичной квинтаккордовой системы) начинает играть доминирующую роль в развитии гармонического мышления. Кварто-квинтовые скачки или мелодические ходы ( $fis' \rightarrow h'$ ,  $fis' \rightarrow h$ ) закрепляют за  $h$  функцию тоники лада (си минор). Однако в напеве сохранились еще реликты квинтаккордового мышления: в первом варианте «б» — начало на 4 ступени лада ( $e$  — прежняя тоника) и весь костяк 1-го предложения ( $h'-g'-e'$ ), в обоих вариантах («б» и «в») — окончание 3-го предложения на том же  $e'$ , тогда как в остальных —  $fis'$  (доминанта!).

3. Дальнейшее развитие минора.

Закрепив гармоническую основу напева (си минор), музыкальное мышление преобразовывает ладовую структуру третьей части с характерной ритмической аугментацией (варианты «г» и «д»). В результате перенесения мелодических устоев с 7 ступени ( $a'$ ) на 5 ( $fis'$ ) и 3 ( $d'$ ) образовался квинтаккорд  $a'-fis'-d$ , который воспринимается как модуляционное отклонение в параллельный мажор (ре мажор). Отметим, между прочим, что в лемковском варианте «а» нет еще тона  $d'$ , но в нем, как и в последующих, есть уже наметки будущего отклонения.

4. Альтерация минора и модуляционное отклонение.

Последний вариант «е», записанный среди украинских поселенцев в Югославии, завершает эволюцию ладового мышления. Введением

<sup>1</sup> Термин «квинтаккорд», применяемый в современной этномузыкологии в ладовом анализе песен, соответствует «трезвучию».

<sup>2</sup> Кресанек [53], стр. 139.



повышенной 7 ступени (*ais'*) во второй части, ходом на 9 и окончанием на 5 (как и в предыдущих вариантах) — *ais'-cis'-fis'* — достигается отклонение в мажорную доминанту (фа-диез мажор), а в третьей — закрепляется отклонение в параллельный мажор. Такая многоплановая ладовая трактовка вызвана, по всей вероятности, изменением функции, приспособлением напева к лирическим песням.

201 а [42], 477

б Пли . не ка чур по Ду . на . ю. [62], XVII, 127

в Пли . не ка чур по Ду . на . ю, [77], 428

г Ой за го . роу, ой за ді . лом, [24], 257

д Ой за го . ров, ой за ді . лом, [31], 81

е На . врац вол . ки та ше . дай там, [95], I, 67

пли . не ка чур по Ду . на . ю,

пли . не ка чур по Ду . на . ю,

ой за го . роу, ой за ді . лом,

ой за го . ров, ой за ді . лом,

бо ци но ве роз по . вец мам:

дай ми, бо же, што я га да ю.

дай ми, бо же, що га да ю.

о ре Ан ця си вим во лом,

о ре Ан ця си вим во лом,

Я вор, я вор, я во ров лист,

дай ми, бо же, што я га да ю.

дай ми, бо же, що га да ю.

о ре Ан ця си вим во лом.

о ре Ан ця си вим во лом.

слу хай, ми ли. я ка то вист.

Во всех вариантах кроме первого («а») используется полный минорный звукоряд в объеме децимы с финальным устоем  $h^1$ :

$d''-cis''-h'-a'-g'-fis'-e'-d'-cis'-h.$

<sup>1</sup> В варианте «в» пропущена 2 ступень ( $cis'$ ), а в последнем «е» появляется хроматический полутон —  $ais'-a'$ .

Однако отбор мелодических устоев, различные формы связи между ступенями и другие упоминавшиеся ранее факторы, с помощью которых образуется ладовая система песни, зависят от закономерностей музыкального мышления, а не от произвола исполнителя. Поскольку краеугольным камнем эволюции ладовой системы в рамках одного звуко-ряда и мелодического типа является выбор ступеней и форма их связи, мы сделали попытку выявить эти закономерности при помощи матриц и кинематических графиков (графов)<sup>1</sup>. В принципе одинаковое расположение в графиках буквенных обозначений ступеней (для удобства транспозиции на октаву вниз) дает возможность при сравнительном изучении обнаружить их глубинную связь. От замены, переклечения или разрыва этой связи зависит изменение ладовой структуры (см. схему на след. стр.).

Прежде чем перейти к установлению той этнической территории, где, вероятно, произошла предполагаемая мелосинкрязия, укажем на четыре украинских варианта баллады о разбойнике Янчие<sup>2</sup>, которые относятся к другим мелодическим типам, но были приспособлены к тексту и структуре баллады<sup>3</sup>. Однако в тех же сборниках содержатся и варианты проанализированного мелодического типа, но с текстом скитальческой песни «Пливе качур по Дунаю» (см. примеч. 2 на стр. 248). Таким образом, можно заключить, что на север от Карпатского хребта баллада о Янчие, в отличие от закарпатских вариантов, не имела еще в 20-х годах нашего столетия своего собственного напева, хотя тот же напев, но с другим текстом, бытовал уже в прошлом веке на этой территории. Из этого далее следует, что напев скитальческой песни, принадлежащий к рассмотренному типу, распространился в Прикарпатье раньше, чем сама баллада, которая проникла сюда с чуждой народному музыкальному чутью мелодией, не ассимилировалась здесь и была заменена другой. Выбор мелодии зависел, кажется, лишь от желания исполнителя<sup>4</sup>.

Итак, где и когда произошла описанная нами мелосинкрязия?

Исключая по изложенным только что соображениям Прикарпатье, а также Закарпатье, где напев бытует уже в установившейся форме без каких-либо существенных изменений, остается только возмож-

<sup>1</sup> Литература о составлении матриц и графов: В. Гошовский. Фольклор и кибернетика. «Советская музыка», 1964, 12, стр. 86—87; 1965, 2, стр. 160; М. Ройтерштейн. В помощь ладовому анализу. «Советская музыка», 1966, 8, стр. 43—46; V. Hoshovskyj. The Experiment of Systematizing and Cataloguing Folk Tunes following the Principles of Musical Dialectology and Cybernetics. «Studia Musicologica», VII. Budapest, 1965, pp. 278—279.

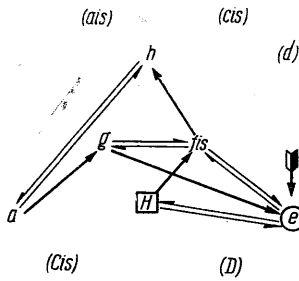
<sup>2</sup> Варианты записаны Колессой в быв. галицкой Лемковщине ([42], 268, 432 а, 497 г) и Роздольским ([77], 376) в Поднестровье, в селе Серафинцы, Ивано-Франковской области.

<sup>3</sup> См. примечание Колессы на стр. 382 сборника и текстовые варианты к указанным песням.

<sup>4</sup> В этом отношении большое значение приобретает примечание Колессы к исполнению записанной им баллады — см. [42], стр. 382.

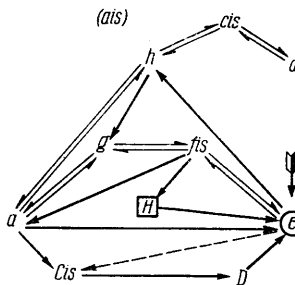
a)

	h	a	g	fis	e	H
h	1	1		1		
a	2	1				
g	1	1	1	2		
fis		4	8	9	1	
e			5	2	1	
H					2	



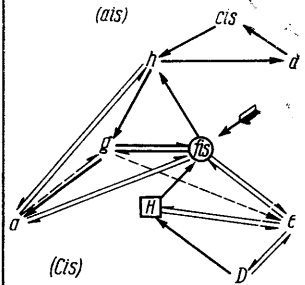
b)

	d	cis	h	a	g	fis	e	D	Cis	H
d	-	1								
cis	1	-	1							
h	1	4	2			2				
a		3	-	1	1					
g		1	1	-	1					
fis				2	1	3				
e			1	2	-	1	1			
D								-	1	
Cis			1		(f)				-	
H				1						2

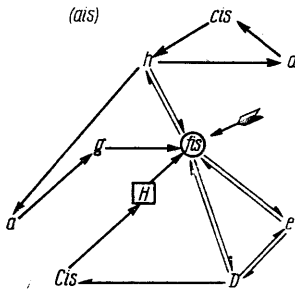


b)

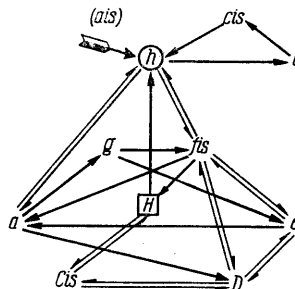
	d	cis	h	a	g	fis	e	D	H
d	-	1							
cis	1	-							
h	1	4	2			1			
a		2	-	1	1				
g		1	1	-	1				
fis			2	1	2	1	1		
e			1	2	2	1	2		
D							2	-	
H							1	1	2



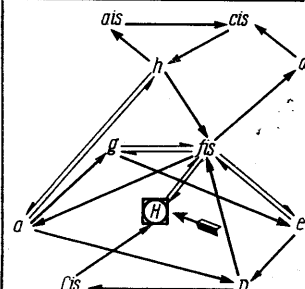
a)



b)



b)



2)

	d	cis	h	a	g	fis	e	D	Cis	H
d	-	1								
cis	1	-								
h	1	5				2				
a		2	-							
g			2	-						
fis		1		2	2	2	1	1		
e					3	1	1			
D						1	2	1		
Cis									1	-
H										1

b)

	d	cis	h	a	g	fis	e	D	Cis	H
d	-	1								
cis	1	-								
h	1	2	1			2				1
a		2	-	1	1					
g			2	-						
fis		2		1	2	1	1			
e				1	1	-	1			
D			1		1	-	1	-		
Cis									1	-
H										1

e)

	d	cis	h	a	g	fis	e	D	Cis	H
d	-	1								
cis	1	-								
h	1	2	-			1				
a		1	-							
g			1	-	2					
fis		1		1	6	1	1	2		
e				1	1	-				
D			1		1	-				
Cis									1	-
H										1

ность искать родину песни на украинской этнической территории Восточной Словакии, у тамошних лемков. Но тут мы сталкиваемся с поразительным фактом: в сборниках украинских песен Восточной Словакии (Костюк [5], Цимбора [103]) нет ни напева, ни текста баллады о разбойнике Янчие, ни близких им вариантов, хотя было опубликовано около шестидесяти баллад. Правда, этим не исключается возможность бытования там песни, которая осталась, быть может, вне поля зрения собирателей, однако этот факт даёт достаточно оснований предполагать, что баллада здесь не так популярна, как в Закарпатье.

Дальнейшие поиски привели нас к украинцам, живущим в Югославии, где и была записана приведенная под № 201 (вар. «е») песня. По авторитетному мнению собирателя О. Тымко, она принадлежит к числу наиболее распространенных в народе и известна с текстом различных лирических песен<sup>1</sup>. Ее напев, что уже подчеркивалось выше, представляется нам как образец высшей стадии развития ладового мышления и мелодической формы (четырёхчастная кольцевая форма типа АВСА<sub>v</sub>). Приспособление балладного напева к новой функции лирических песен свидетельствует не столько о его популярности, сколько о жизнеспособности данного мелодического типа. Именно здесь, среди украинских переселенцев в Югославии, этот мелодический тип продолжал интенсивно развиваться, находясь все время в породившей его среде.

Украинские поселения в Югославии образовались с конца XVII столетия. Сюда, в Войводинскую область, на протяжении последующих веков и вплоть до конца XIX столетия переселялись украинцы из Восточной Словакии (словацкой Лемковщины), сохранив до настоящего времени свой родной язык, традиции и веру. На свою новую родину они принесли с собой и песни, среди которых оказались и варианты искомого мелодического типа. Находясь вдали от старой родины, в окружении сербов, венгров и румын, украинские лемки продолжали развивать свои народные музыкальные традиции.

На основе результатов анализа и сопоставления исторических и других фактов можно сделать следующий вывод.

Процесс ассимиляции (мелосинкразии) моравско-словацкой баллады о разбойнике Янчие происходил в тех селах Восточной Словакии, где жили некогда предки современного украинского населения Югославии. Еще до их переселения, то есть в XVII и в начале XVIII века, был создан путем синкразии новый напев, который сперва проник с текстом баллады в Закарпатье, а впоследствии, уже с текстом лирической или скитальческой песни, галицкие лемки занесли его в Прикарпатье. С другими, неассимилированными напевами эта баллада мигрировала на восток иными путями.

---

<sup>1</sup> Тымко [93], стр. XXII.

# ПЕРСПЕКТИВЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

(вместо выводов)

Когда в 1923 году увидела свет статья К. Квитки «Ритмические параллели в песнях славянских народов», она не произвела на читателей должного впечатления и долго оставалась незамеченной. Современникам казалось нереальным при помощи народных песен проникнуть в глубь истории, а утвердившиеся в нашей фольклористике традиционные методы парализовали любую попытку идти намеченным Квиткой путем. Однако бурное развитие всех отраслей знаний за последних два десятилетия, способствовавшее возникновению новых дисциплин на стыке гуманитарных, естественных и точных наук, расширило круг интересов ученых и раздвинуло горизонты наук. Этот процесс, который не мог не повлиять на развитие музыкальной фольклористики, возродил интерес и к сравнительному изучению народных песен славян. Только теперь, спустя полвека, работа Квитки стала актуальной, а мысли и методы анализа, содержащиеся в ней, оказались основополагающими для музыкального славяноведения.

При современном состоянии науки изучение духовной культуры, этногенеза и предыстории славян не может обойтись без участия специалистов разных отраслей знаний, и в первую очередь — музыковедов. Будущая роль фольклористов-музыковедов в решении стоящих перед славяноведением задач обусловлена спецификой народной музыки, которая, как показали наши очерки, представляет собой не только звучащие археологические памятники, но и реликты сформировавшегося в далеком прошлом музыкального мышления народа. Поэтому результаты сравнительного анализа песен могут служить отправным пунктом для комплексных исследований музыковедов, археологов, антропологов, этнографов, лингвистов и историков.

Осуществление такого плана совместной и координированной деятельности представляется нам следующим образом.

Сначала фольклористы-музыковеды исследуют определенные песенные типы и их диалектные разновидности, фиксируют очаги и территорию их распространения. Потом в установленных ареалах изучают соответствующий материал археологи и антропологи, этнографы и лингвисты. В результате такой работы появляется коллективный труд, научное значение которого сегодня трудно переоценить...

Начертанные здесь перспективы могут на первый взгляд показаться иллюзорными, так как у нас в действительности нет ни настоящих научно-исследовательских институтов народной музыки, ни факультетов этномузыкологии при университетах, которые готовили бы нужные для этой работы кадры. Однако мы уверены, что развивать музыкальное славяноведение можно и в существующих условиях.

Задача состоит в том, чтобы широкие круги фольклористов сосредоточили свое внимание на изучении различных песенных типов своего

национального фольклора, осуществляя систематические полевые работы для фиксации мелодических вариантов в избранной ими фольклорной базе, составили каталог исследуемых типов, музыкально-диалектные и типологические карты<sup>1</sup>. Результаты сравнительного (качественного и количественного) анализа мелодических вариантов с привлечением статистических, географических и исторических данных нужно публиковать. С этой целью можно было бы создать специальный ежегодник «Музыкальное славяноведение» и тем самым заложить основу для сотрудничества фольклористов-музыковедов с учеными разных специальностей в области исследования проблем истории, этногенеза и духовной культуры славян как в нашей стране, так и за рубежом.

---

<sup>1</sup> Методическим пособием для начинающих фольклористов могут служить на первых порах работы К. Квитки, предлагаемые очерки и указанная в них литература, а также предисловие к нашему сборнику песен [24].

**URSPRÜNGE SLAWISCHER VOLKSMUSIK**  
**(BEITRÄGE ZUR MUSIKALISCHEN SLAWISTIK)**

**ZUSAMMENFASSUNG**

Beim heutigen Entwicklungsstand der Wissenschaft sind unsere Kenntnisse auf dem Gebiet der altslawischen Volksmusik, die keine schriftlichen Denkmäler aufweist, ohne systematische und komplexe vergleichende Forschung des musikalischen Volksschaffens, ohne engen Zusammenhang mit der Geschichte, der geistigen und materiellen Kultur der Slawen undenkbar. Das setzt aber in erster Linie eine selbständige wissenschaftliche Disziplin voraus — die musikalische Slawistik — die eigenes Objekt, eigene Theorie und Methodologie besitzt. Alle diese Fragen werden in ersten theoretischen Teil der Arbeit behandelt (S. 9—46).

**Kapitel 1**

**DAS VOLKSLIED ALS GESCHICHTLICHE INFORMATIONSQUELLE**  
**(S. 9)**

Die Fortschritte der wissenschaftlichen Forschung hängen von der Zuverlässigkeit und der Authentizität der Informationsquellen ab. In dieser Hinsicht sind die herkömmlichen Volksweisen quantitativ und qualitativ durchaus auf der Höhe des Objekts der gegenwärtigen Wissenschaften, die die Geschichte, Kultur und Ethnogenese der Slawen erforschen. Das traditionelle Bauernlied enthält, selbst in seiner heutigen Interpretation, in seiner Melodie Elemente und Strukturen, die aus Vorzeiten stammen. Der Volkssänger denkt in seiner eigenen Musiksprache, und sein Gesang gehorcht bestimmten Gesetzmäßigkeiten, die er nicht zu übertreten vermag. Die Musiksprache des Volkes ist von Natur aus konservativ und unterliegt nur in unbeträchtlichem Grade äußerlichen Einflüssen. Das kommt erstens von der bestimmten Funktion des Liedes im Leben des Volkes, zweitens von der gemeinschaftlichen



Natur des Liedschaffens, drittens von der Unmöglichkeit, eine Weise zu schaffen, die sich grundsätzlich von den Volksliedertypen unterscheiden würde.

## Kapitel 2

### FRAGEN DER THEORIE UND DER METHODOLOGIE

(S. 14)

Vergleicht man die Varianten vom gleichen melodischen Typus, so treten konstante und variable Elemente zutage. Diese Konstanten (Invarianten) und ihre Verbindungen, die sich entweder im Aufbau der Melodie oder in der Struktur des Liedes herausstellen, werden zum Hauptobjekt einer vergleichenden Studie, weil eben sie der nationalen *Musiksprache* zugrunde liegen. Diese an und für sich wird vom Verfasser nicht metaphorisch betrachtet, sondern als ein der natürlichen Sprache gegenüber isomorphes semiotisches System, das künstlerische Gedanken und Gefühle ausdrückt und übermittelt. Außerdem enthält jede Melodie eine Information über Funktion, Typus oder Gattung des Liedes, deren Träger das System der Lautzeichen ist. Der Zuhörer reagiert, nach der Perzeption dieser Zeichen und ihrer kontinuierlichen Aufnahme (Verarbeitung und Speicherung der Information). Folglich erscheint uns die Liedweise (Periode) wie ein grammatikalischer Satz, der uns den Sinn oder die Grundidee des Inhalts übermittelt. Daraus ergibt sich eine Methode, die eine deduktiv-hierarchische Reihenfolge der Analyse auf drei Ebenen vorsieht: musikalisch-syntaktisch, morphologisch und musikalisch-phonetisch. Diese Methode entspricht den neueren Forderungen der exakten Wissenschaften, erteilt eindeutige Antworten auf die gestellten Fragen sowie eine quantitative Charakteristik eignet sich für die weitere kartographische Festlegung der analytischen Erkenntnisse. Besonderer Wert wird auf den geographischen Aspekt der Studie gelegt, da sich nur durch kartographische Festlegung von Musikphänomenen die Migration ihrer Träger in ferner Vergangenheit nachweisen läßt.

Die musikalischen Invarianten werden ausschließlich als Bestandteile eines bestimmten Liedtypus betrachtet, daß das Modell verwandter Liedvarianten und der genetischen Verbindungen darstellt. Als Hauptmerkmale der Liedgattung werden die rhythmische Struktur der Verse und die rhythmische Form der Periode betrachtet. Auf S. 21 und im weiteren verweilt der Autor bei den Methoden zur Ermittlung der rhythmischen Struktur, zur Modellierung der rhythmischen Liedform und führt eine Reihe von Beispielen an.

Im Rahmen eines Liedtypus werden vier Verwandtschaftsgrade melodischer Varianten festgelegt:

1. Gemeinsamkeit von Genre und Thematik, Melodie (Rhythmus und Intonation) und Tonsystem.

2. Gemeinsamkeit von Genres, melodischen Stützpunkten und Tonsystem.

3. Gemeinsamkeit der melodischen Stützpunkte und anderer Elemente der Melodie.

4. Gemeinsamkeit des Genres und einiger Bestandteile, der Melodie.

Wesentlich für eine vergleichende Studie der Volksmusik ist demnach nicht die äußerliche Ähnlichkeit der Melodie oder einzelner Motive, sondern die Gemeinsamkeit der Liedertypen, die Festlegung ihrer Verbreitungsareale und der genetischen Verbindung der Weisen im Rahmen des entsprechenden Liedertypus.

Da die vorhandenen Liedersammlungen keine erschöpfende Information liefern können, erscheint die Verwendung eigener Aufzeichnungen und Beobachtungen des Forschers geboten, die er nach einem speziellen Fragebogen auf dem Territorium der sogenannten Folklorebasis, d. h. in einem bestimmten ethnischen oder historischen Gebiet eines slawischen Volkes durchgeführt hat und die er jeder Zeit wieder aufsuchen kann. Abschließend (S. 28 ff.) werden methodologische Hinweise gegeben und die Reihenfolge der vergleichenden Untersuchung des Liedmaterials aus Liedersammlungen und Archiven wie auch aus eigenen Aufzeichnungen des Forschers gezeigt.

### Kapitel 3

## **EINIGE ALLGEMEINE PROBLEME DER MUSIKALISCHEN SLAWISTIK (S. 30)**

Hier ficht der Verfasser die Behauptung an, die alten Slawen seien eine homogene ethnische Masse gewesen, und vertritt die Ansicht, daß ihre Differenzierung schon lange vor ihrer Ansiedlung in Mittel- und Südeuropa erfolgt war. Schon in der vermutlichen Urheimat der Slawen könnten nicht nur gewisse Unterschiede in Psychologie und geistiger Kultur sein, sondern auch in der ethnischen und antropologischen Schichtung der Stämme, die, wie bekannt, unterschiedliche altslawische Dialekte sprachen. Als die Stammesvereinigungen der Ost-, West- und Südslawen auf der Bildfläche der Geschichte erschienen, war das nicht das Resultat des Zerfalls eines einheitlichen urslawischen Volkes, sondern die Folge von Integration und Assimilation. Deshalb zeugen auch die von uns entdeckten gemeinsamen Erscheinungen in der Volksmusik lediglich von ihrer uralten Herkunft und verweisen darauf, daß sie bestimmten ethnischen Gruppen oder altslawischen Stämmen angehö-

ren, können aber keineswegs als gesamtlawische Erscheinungen betrachtet werden.

In diesem Zusammenhang werden die theoretischen und methodologischen Leitsätze F. Rubzows einer kritischen Analyse unterzogen, wie er sie in der Studie «Die Intonationsverbindungen im Liedschaffen der slawischen Völker», (Leningrad, 1962) geäußert hat. Die Behauptung Rubzows, das Musikschaffen der alten Slawen im 2. Jh. v. Chr. habe lediglich aus primitiven einphrasigen Weisen bestanden, wird sowohl von historischen Fakten als auch von der ganzen Entwicklung des Musikdenkens der Menschheit widerlegt.

Eine geschichtliche Abschweigung in den Ursprung der Musik «**Von der Lautsignalsprache zum Musikdenken**» (S. 37 ff.) zildet ein selbständiges Kapitel, in dem der Versuch unternommen wird, die wichtigsten Entwicklungsstufen der Musiksprache, die als ein semiotisches System betrachtet wird, festzulegen. Es werden drei Entwicklungsphasen ausgesondert:

1. von den einfachsten Lauten der Pithekanthropi bis zur Lautsprache der Neandertaloiden;
2. die Erzeugung musikalischer Artefakte durch die Höhlenmenschen;
3. von den musikalischen Artefakten bis zu den ersten Äußerungen des Musikdenkens, wonach Musikschöpfungen mit konkreter Funktion entstanden.

Besonderer Nachdruck wird auf die Triebkräfte der Entwicklung der Musiksprache gelegt, die da sind:

- a) musikalische Improvisation, analog der materiellen Produktion durch «Proben und Fehler»;
- b) die Memorierung der optimalen Varianten und die Vererbung ihrer «Produktion»;
- c) die Rolle des Musikgenies;
- d) die Bedeutung der psychisch-physischen Einwirkung der Musik auf den Menschen (magische Funktion);
- e) die organisierende Funktion der Musik und ihre Verbindung mit primitiver Religion und Arbeit.

Da die alten Slawen schon vor dem 2. Jh. v. Chr. als organisierte militärische Kraft auftraten und sich im Bannkreis der hochentwickelten hellenischen Kultur befanden, ist anzunehmen, daß ihr Musikschaffen auf hohem künstlerischen Niveau stand.

#### VORLÄUFIGE SCHLUßFOLGERUNGEN DES THEORETISCHEN TEILS

1. Die zeitgenössischen Aufzeichnungen der herkömmlichen Volkslieder kann man als späte Varianten alter, uns schriftlich nicht überlieferter Weisen betrachten.

2. Die melodischen Varianten vom gleichen Liedertypus, wie sie in der Musik der verschiedenen slawischen Völker vorkommen, erscheinen uns als dialektale oder nationale Abarten eines gemeinsamen Urtypus.

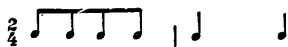
3. Die Rekonstruktion eines vermutlich melodischen Urtypus wird als Modell der untersuchten Liedervarianten betrachtet.

Die praktische Lösung der Aufgaben, denen sich die musikalische Slawistik gegenüber sieht, ist im zweiten analytischen Teil der Arbeit geschildert, die in vier selbständige Abschnitte gegliedert ist. In jedem von ihnen sind, verschiedene Liedergattungen und -typen enthalten, werden verschiedene Methoden der Analyse angewandt, je nachdem, ob das Forschungsmaterial im Mikro- oder im Makroverfahren untersucht wird.

## I.

### AUF DEN SPUREN EINES SLAWISCHEN HOCHZEITSLIEDES (S. 50)

Diese Studie beschäftigt sich mit der Herkunft eines melodischen Hochzeitsliedtypus, dessen Varianten unter den Ukrainern (Westukraine, Polen, Slowakei und Serbien), den Slowaken, den Mähren und Kroaten sowie in der ungarischen Folklore verbreitet sind. Invarianten des Modells sind: die 12silbige Struktur 6+6, die isorhythmische Form



in allen vier Phrasen der Periode und

ein Melodiegerüst, das einen fallenden ionischen Tetrachord 4—3—2—1 (c—h—a—g) bildet (s. Fig. auf S. 55). Im ukrainischen ethnischen Raum erfüllt dieses Lied die Funktion eines Hochzeitsbrauchliedes «Ladkanja» oder eines Liedes, das bei der Abschiednahme der Braut von ihren Eltern bzw. unterwegs zum Hause des Bräutigams erklingt.

Die 47 ukrainischen Varianten des Liedes bilden 6 dialektale Abarten, die wir als Typ A-1 (Notenbeispiele 10, 14, 15, 20), A-2 (Beispiele 11, 12, 13), B-1 (Beispiel 16), B-2 (Beispiel 17), B-1 und B-2 (Beispiele 18a, 6, b, r, und 19) bezeichnen. Jedes dieser Typen hat nicht nur seine Charakteristika, sondern auch seine Verbreitungsareale. Am häufigsten kommen sie in den folgenden Gebieten vor: Im Westen Transkarpatiens, in der Ostslowakei und in dem angrenzenden polnischen Teil des sogenannten galibischen Lemkengebietes (siehe Karte auf S. 52).

In anderen Gebieten des ukrainischen Raums, in Wolhynien und im Cholm-Gebiet sowie in ukrainischen Siedlungen Jugoslawiens trifft man dieses Hochzeitslied nur episodisch an. Die ukrainischen Melodievarianten in Jugoslawien unterscheiden sich nur unwesentlich von den


Varianten vom Typ A-1 und B-1, während die aus Wolhynien und Cholm völlig neue Abarten darstellen, sowohl was die Melodie (wolhynische Variante Nr. 23) als auch die Struktur (der Refrain in der Cholmer Variante Nr. 21) betrifft.

Sieben slowakische Varianten gehören zu den Typen A-1 und B-1 (Beispiele Nr. 25, 26, 27). Da der melodische Aufbau aller uns bekannten Varianten im großen und ganzen mit den ukrainischen übereinstimmen, führen wir sie auf die Assimilation der ukrainischen Bevölkerung zurück.

In sieben Dörfern längs der östlichen ethnischen Grenze aufgenommenen mährischen Varianten dagegen lassen sich Wesenszüge des lokalen Stils nachweisen, die auf eine autochtone Herkunft hindeuten. Zu den nationalen Besonderheiten der Melodie gehören: der Vorhalt in den Kadenz, die Veränderung der Stützpunkte des Melodiegerüsts unter Weglassung der vierten Stufe—5-3-2-1 (d—h—a—g), die Erweiterung der Tonreihe bis zur Oktave und Chromatisierung (Beispiele 28, 29, 30 und 9).

Die kroatischen und slowenischen Varianten (zehn Aufnahmen) gehören zu den lyrischen wie auch zu den Hochzeitsliedern, jedoch nur die ersteren weisen eine größere Verwandtschaft mit dem angeführten melodischen Typus (Beispiel 31, a, 6). Sämtliche Varianten gehören zu den Typen A-1 und B-1. Beachtenswert sind folgende nationale Besonderheiten der Melodien: Der Vorhalt in der Kadenz, Wiederholung des ersten Verses im Nachsatz, Refrain, Veränderung der rhythmischen Form der Kadenz

und Be-



digung der Melodie auf der zweiten Stufe des Tonsystems (Beispiele 32 a, 6).

Fünf ungarische Varianten vom Typ A-2 und B-1 wurden in drei Ortschaften Nordungarns aufgenommen. Melodisch und rhythmisch sind sie mit den ukrainischen Varianten (Transkarpatien und Ostslowakei) identisch, deshalb kann man sie als Assimilierungserscheinung, d. h. als slawisches Substrat in der ungarischen Folklore, betrachten (Beispiel 33 a, 6). Völlig neu ist das Überwiegen des punktierten Rhythmus

und die rhythmische Form



in einer Variante (Beispiel Nr. 34).

## SCHLUßFOLGERUNGEN UND GENESIS

Da 76 Varianten eines einzigen melodischen Typus vom Hochzeitslied fünf verschiedenen Völkern angehören, liegt kein Grund vor, anzunehmen, daß es sich um eine Entlehnung handelt. Wahrscheinlicher

wäre die Vermutung, daß in den längst vergangenen Zeiten ein gemeinsamer Urtypus für alle diese Melodievarianten existierte, den wir als Modell betrachten. Klassifiziert man die Varianten unter dem Blickwinkel des Charakters der Weise und der Ausführungsart, so ergeben sich zwei Typen von Liedern: Erstens solche mit improvisiert-liedhafter Melodie, in langsamem Tempo und freiem Rhythmus (*rubato*), die wir zu den Hochzeitsliedern von Typ «Ladkania» zählen, und zweitens solche mit konstanter Melodie vom Typ der lyrischen Lieder in gemäßigttem Tempo und straffem Rhythmus (*tempo giusto*). Der erste Typ kommt in der ukrainischen, slowakischen, mährischen und ungarischen Folklore vor und stellt eine ursprüngliche und ältere Form dar (Beispiele 15, 36, 25-6, 28, 33). Der zweite Typ dürfte sich nach Assimilierung der Weise in den Gegenden gebildet haben, wo die Liedträger vom Typ «Ladkania» sich mit der einheimischen Bevölkerung anderer ethnischer Herkunft assimilierten.

Vergleicht man Varianten der beiden Typen, so zeigt es sich, daß je schneller das Tempo, desto straffer, eintöniger der Rhythmus und desto einfacher die Melodie wird. Folglich muß der gesuchte Urtypus (das Modell) der Melodie entsprechen, die als Begleitlied zum Tanz ausgeführt wird (Beispiel 37).

Der Urtypus dürfte sich in zwei Richtungen entwickelt haben: zu den heutigen Varianten des Hochzeitsliedes und zu anderen Typen von Hochzeits-, Trink- und lyrischen Liedern (Beispiel 38).

Die Kartenzeichnung aller Varianten des Liedes weist lediglich auf drei Areale hin: ein ostbeskisches, (lemkenkarpatisches), ein mährisches und ein kroatisch-slowenisches, wobei erstere, nach quantitativen Merkmalen, als Mittelpunkt der Verbreitung zu betrachten ist. In allen diesen Arealen entstanden unablässig neue Varianten der Melodie, unter denen sich sowohl homogene als auch heterogene feststellen lassen.

Da Angaben über eine Massenumsiedlung der Lemken nach Mähren oder nach Nordwestjugoslawien in den letzten 400—500 Jahren fehlen, ist anzunehmen, daß diese Umsiedlung viel früher erfolgte, und zwar unter den Vorfahren der heutigen Lemken, der Urlemken. Das dürften die Weißkroaten, ein rätselhafter altslawischer Stamm, gewesen sein, zu deren Siedlungsgebiet auch das Lemken—Areal des Hochzeitsliedes gehörte (s. Karte auf S. 80). Da dieser Liedtyp in der ukrainischen Lemken—Folklore bekannt und weder im Mährischen noch im Kroatischen überall verbreitet ist, kann man daraus schließen, daß die Weißkroaten eine Stammesvereinigung darstellten, zu der auch die Urlemken gehörten, also die wirklichen Schöpfer und Träger dieses Hochzeitsliedes.

## TYPEN DER UKRAINISCHEN KOLJADEN UND DEREN STRUKTURELL-RHYTHMISCHE ABARTEN BEI DEN SLAWEN (S. 81)

In dieser Arbeit werden im Gegensatz zu der vorangegangenen, erstens nur die strukturell-rhythmischen Varianten von Liedertypen erforscht, zweitens die Makrobehandlung bei der vergleichenden Untersuchung der Koljadentypen in der slawischen Folklore angewandt und drittens das Material nach Gattungen und Typen klassifiziert.

Das Interesse für die Untersuchung der Brauchtumslieder (der Neujahrs- und Weihnachtsbrauchlieder) wurde dadurch erregt, weil die Koljaden in der Folklore aller slawischen Völker vorkommen und zu den ältesten gehören.

Nach einer geschichtlichen Rückschau auf die Entstehung und Verbreitung der Winterbrauchtumslieder kommt der Verfasser zu der Erkenntnis, daß im altslawischen Raum in der Zeit vor der Ansiedlung auf der Basis alter (indoeuropäischer) Überreste von Frühjahrs- bzw. Neujahrsgebräuchen auch eigenwüchsige slawische Bräuche und die mit diesen zusammenhängenden Lieder entstehen konnten. Diese Annahme wird durch folgendes bestätigt: 1. In den ost- und südslawischen Koljaden herrscht die Agrar-Produktions-Thematik fort; 2. in Thematik, Struktur und Form der Koljaden wie in ihrem Ritual sind nationale Merkmale beachtlich; 3. Inhalt und Form der Koljaden hängen mit anderen Brauchtumsliedern (Jahresfest- und Hochzeitslieder) und mit den epischen oder Preisliedern der Slawen zusammen.

### KAPITEL 1. UKRAINISCHE KOLJADEN (S. 85).

Zunächst wird auf den Unterschied zwischen Koljaden und Stschedrowki vom Standpunkt ihrer Struktur und Rhythmik hingewiesen sowie die Versform und die Funktion des Refrains untersucht.

Im ukrainischen ethnischen Raum sind die folgenden Haupttypen von Koljaden festgestellt worden, deren qualitative Unterschiede in der folgenden Tabelle erscheinen (Siehe S. 271).

Die Melodien der ukrainischen Koljaden sind mannigfaltig, mitunter trifft man aber Varianten des gleichen melodischen Typs, was daher kommt, daß die Koljaden des jeweiligen Typs gemeinsame Bildungselemente der Melodie haben, die wenige weitere Bildungen bewirken (Beispiel 40 a, 6 und Fig.). Die verbreitetsten Tonsysteme sind die mixolydische Tonart und der ionische Hexachord.

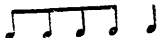
Die untersuchten Typen haben ihre Areale, deren Erforschung erstrangige Bedeutung für musikalische Slawistik hat. Der Typ A-1 ist in der Zentralukraine und im Huzulengebiet, der Typ A-2 vor allem im

Typ	Versform	Versstruktur	rhythmische Form <sup>1</sup>	Beispiel-Nr.
A—1	абр	5+5+4	a5a5a4	41a б.
A—2	аб/рб	5+3+4+5	a5a5a4a5	41
Б—1	абр/вгр абр/пср	(5+5+3) 2	a5a5a5/a5a5a3 a5a5a3/a5b5a3	42
Б—2	абр/вгдр абр/псср	(5+5+3) (5+5+5+3)	a5a5a3/a5a5a5a3 a5a5a3/a5b5b5a3	43
В—1	абр	5+5+3	c5c5b3	46
В—2	абр/вгр абр/пср	(5+5+3) 2	c5c5b3/c5c5b3	47

<sup>1</sup> Die Bezeichnungen der rhythmischen Formen sind auf Seite 137 erklärt.

Norden der Ukraine verbreitet. Der Typ B kommt lediglich in einigen Bezirken der östlichen Ziskarpaten vor, während der Typ B in der ganzen übrigen Ukraine bekannt ist (siehe Karte auf S. 95).

Die oben angeführte Tabelle läßt darauf schließen, daß die Invariante der Koljaden die 10silbige Struktur 5+5 ist, während für

die Typen A und B auch die rhythmische Form der Phrasen 

(a 5) in Frage kommt. Die für die Koljaden verschiedener Struktur charakteristischen Refrains sind darauf zurückzuführen, daß ein Chor der Koljadesänger dabei mitwirkt. Daraus ergibt sich, daß erstens die in den Hochzeitsliedern vorkommenden Strukturen 5+5+3 von den Koljadenstrukturen abgeleitet sind (Beispiel 51) und zweitens, daß vor der Entstehung der Koljaden bei den alten Slawen möglicherweise Lieder mit ausgesprochen 10silbiger Struktur (ohne Refrain) existierten. Solche Lieder, vor allem mit der historischen, sagenhaften und balladischen Thematik sowie Lob- und Hochzeitslieder wurden später mit dem entsprechenden Refrain als Koljaden aufgeführt.


In der ukrainischen Folklore von heute hat sich eine beträchtliche Anzahl von Liedern mit ausgesprochen 10silbiger Versstruktur erhalten (ca. 1 Prozent). Das sind vornehmlich lyrische Lieder neuester Herkunft, Balladen, historische und Rekrutenlieder und zum Teil Brauchlieder (Beispiel Nr. 52). Das kommt daher, daß die Lieder mit 10silbiger Versstruktur zu einem Bestandteil der Koljadentypen, durch ihre neue Brauchfunktionsfunktion «tabu» wurden, keine selbständige Entwicklung erfuhrten und ausschließlich als Koljaden mit verschiedenen Refrains zur Aufführung gelangen.

## KAPITEL 2. KOLJADENTYPEN IN DER BELORUSSISCHEN UND DER RUSSISCHEN FOLKLORE

In der belorussischen Folklore finden wir unter den Jahresfest- und Arbeitsbrauchliedern alle im vorigen Kapitel untersuchten Typen




der ukrainischen Koljaden (Beispiele 53, 54). Daneben bestehen auch spezifische belorussische Abarten, hauptsächlich vom Typ A-1 und A-2 (s. Tabelle auf S. 103). Zu den charakteristischen und nationalen Merkmalen rechnen wir: 1. die Erweiterung des Refrains in den Liedern vom Typ A-1; 2. den 5silbigen Refrain in den Liedern vom Typ A-1 und

A-2; 3. die rhythmische Form des 5silbigen Verses 

(d5). (Beispiel Nr. 55).


Eine belorussische Variante des Typus B ist B-3 mit rhythmischer Struktur  $(5+5+R\ 4+3)_2$  und der melodischen Form AB (Beispiel 56). Beachtenswert sind die belorussischen und großrussischen «Hybriden»:

1. der Typ AP mit rhythmischer Phrasenform  (e 5),

(Beispiel Nr. 57) und 2. der Typ A-2p5, eine Variante des ukrainischen Typs A-2 (Beispiel 58).

In der russischen Folklore gehören die Winterbräuchlieder (bekannt als «Owsen» und «Winogradje») nicht zu den hier angeführten Typen. Koljadastruktur und -form haben lediglich die südrussischen Neujahrs-Loblieder sowie einige frühlings- bzw. sommerfestliche Brauchtumslieder, Reigen- und Hochzeitslieder.

Eine nationale Abart ist der Typ AB-3 mit rhythmischer Struktur  $(5+5+P_4)\ P\ (5+5+4)$ , (Beispiel Nr. 59) sowie der Typ AP-2 mit der Struktur  $5+5+P\ 5+6$  und der rhythmischen Phrasenform

 (e5), (Beispiel Nr. 62). Der letztere Typ ist am

meisten verbreitet und kommt hauptsächlich im Reigen- und in Hochzeitsliedern vor. Andere Varianten des Typs A-2 mit unterschiedlichen rhythmischen Formen sind in der Tabelle auf S. 112 angeführt.

Besonderer Raum wird in der Studie dem russischen Koljadatyp AP-2 geboten, der eine Abart des ostslawischen Typs A-2 ist. Seine weitere Evolution äußert sich sowohl im Zersingen der Silben und in der Teilung des Verses (Beispiel Nr. 63), als auch darin, daß epische und lyrische Lieder in die Gattung eindringen. Im epischen Genre (Bylinen und historischen Liedern) macht sich eine zweifache Entwicklung der 10silbigen Struktur bemerkbar. Erstere besteht darin, daß die Silbenzahl im Vers unter Beibehaltung der ursprünglichen rhythmischen Form a5 bzw. e5 am Anfang und am Ende des Verses zunimmt (Beispiele 65 a, 6 und 66). Der zweite Entwicklungsweg ist analog der strukturellen Evolution in der langgetragenen Liedern (Zersingen, Spaltung der Verse, Wiederholungen, Abbrüche u. dgl.). Das ist hauptsächlich in den großrussischen Bylinen sowie in den historischen und Hochzeitsliedern zu beobachten (Beispiele 67, 68, 70, 71).

A. Aus geschichtlich bedingten Gründen haben sich in den tschechischen, slowakischen und polnischen Winterbrauchliedern die Typen der ostslawischen Koljaden fast nicht erhalten. In den vom Volke nach der Christianisierung entstandenen Weihnachtliedern lassen sich mitunter Elemente altslawischer Neujahrs-Loblieder nachweisen (Beispiele 73, 74, 75). Am markantesten äußern sie sich in den Weihnachtsspielen (Beispiele 77 a, 6). Hier kommen die typischen 13silbigen Strukturen (5+5+3) mit einer für die Koljaden vom Typ B und B und charakteristischen rhythmischen Form vor.

Andererseits findet man Koljadenformen und -strukturen sowohl in polnischen Hochzeits- und Johannisfestliedern (Beispiele 78, 79) als auch in einigen tschechischen und slowakischen lyrisch-epischen und lyrischen Liedern (Beispiel 82 a).

B. Ein ganz anderes Bild bietet die südslawische Folklore. Hier ist erstens eine sehr ungleichmäßige Verbreitung der Koljadentypen zu beobachten (in der serbischen und kroatischen Folklore ist ihre Zahl beträchtlich geringer als in der bulgarischen, während in Nordostbulgarien diese siebenmal so häufig wie in Nordwestbulgarien ist), zweitens finden wir Koljadentypen, die es bei den Ost- und den Westslawen nicht gibt (s. Tabellen 2 und 3 auf S. 135).

Höchst beachtenswert ist der spezifisch südslawische (punktierte) Rhythmus der Koljadentypen (s. Fig. 1, 2 auf S. 128) sowie die Spaltung der Verse entweder durch Einfügung des Refrains oder von Worten, die mit dem Text nicht zusammenhängen. Bulgarische Abarten der slawischen Koljadentypen sind in der Tabelle Nr. 1, S. 134 (Beispiele Nr. 85, 87) angeführt.

Große Verbreitung fanden in der südslawischen Folklore die «reinen» 10silbigen Strukturen (5+5) ohne Refrain (s. Tabelle 4 auf S. 136), die nicht nur in Jahres- und Hochzeitsliedern vorkommen, sondern auch in epischen: in historischen, «Junaken»- und Heiduckenliedern, in Balladen und Sagen (Beispiele Nr. 51, 52, 53) vorkommen. Unter den mannigfaltigen rhythmischen Formen dieser Liedertypen sind auch die uns schon bekannten gemeinslawischen.

### SCHLUßFOLGERUNGEN

1. Die ukrainischen Koljadentypen waren das Ergebnis einer Anpassung der vor Entstehung von Frühjahrs- und Neujahrsbräuchen vorhandenen altslawischen Lieder mit einer 10silbigen Versstruktur 5+5. Diese Urtypen der Koljaden («Proto-Koljaden») entwickelten sich auch nach der Entstehung der Neujahrs- und später der Weihnachtsbräuche zu einem Bestandteil sowohl der Koljaden als auch der Lieder sonstiger Gattungen.

2. Die ukrainischen Koljadentypen, die auch bei anderen slawischen Völkern vorkommen, weisen auf eine Gemeinsamkeit ihrer Herkunft schon in der Zeit vor der Ansiedlung der Slawen hin.

3. Die ukrainischen Koljaden historischen Inhalts, einige russische Byliren und bulgarische Brauchs- und sonstige Lieder zu historischen Themen vom Koljadentyp waren ein Ergebnis des altslawischen (alt-russischen) Ritterepos und der Ritter-Loblieder aus frühfeudaler Zeit.

4. Alle sonstigen Abarten von Koljaden und Koljadentypen sind nationale Formen der Urtypen, deren rhythmische Modelle mit Stammesunterschieden im Musikdenken der alten Slawen zusammenhängen.

### III.

## KOLOMYJKA-FORM IN DEN LIEDERN DER SLAWEN UND DER BENACHBARTEN VÖLKER

(S. 139)

Als Kolomyjkas bezeichnen die Ukrainer in gewissen Gebieten der Ostkarpaten die Begleitsliedchen zu dem schnellen Rundtanz «Kolomyjka» im 2/4 Takt sowie kurze Liebes-, Scherz- und Spottlieder der gleichen rhythmischen Struktur und Form. In dieser Studie verstehen wir unter Kolomyjka einen bestimmten Liedertypus mit 14silbiger Versstruktur 4+4+6 und der rhythmischen Form a a b. Das rhythmische Modell setzt sich aus 12 Achtel- und 2 Viertelnoten in vier Takten zusammen nach der Formel 4+4+4+2 (s. Beispiel auf S. 146).

In den Tanzkolomyjkas sind unwesentliche Abweichungen vom Modell möglich: Eine Kürzung der Silbenzahl bis zu 12 im Vordersatz, eine entsprechende Veränderung der rhythmischen Form der ersten beiden Silbengruppen und eine Veränderung der rhythmischen Form der zweisilbigen Gruppe des letzten Taktes (S. 148). Die melodische Form der Tanzkolomyjkas ist zweiteilig: AA; AA'; AA<sub>v</sub>; A<sup>4</sup>A; A<sup>5</sup>A; A<sub>2</sub>A (Beispiel 96), seltener AB. Die dreiteiligen melodischen Formen sind als Folge der variierten Wiederholung des Nachsatzes oder als Folge der Beifügung eines Refrains (Beispiel 93) gebildet.

### 1. DIE KARPATENKOLOMYJKA

Werden die Kolomyjkas ohne Tanz gesungen, machen sie sich selbständig als Lieder in der Kolomyjka-Form; sie unterliegen Veränderungen, die sich zunächst in der rhythmischen Form der Phrasen und im Metrorhythmus äußern (S. 152), dann in der Verwechslung der rhythmischen Einheiten der sechssilbigen Gruppen (Beispiel 100 a, b) und schließlich in der Erweiterung der rhythmischen Struktur und Form (Beispiel 102). Die Evolution des Kolomyjkamodells in den Liedern verschiedener Gattungen gehorcht bestimmten Gesetzmäßigkeiten des

Musikdenkens. Dieses «Kolomyjcadenken» eignet nur in gewissen ethnischen Gruppen von Ukrainern in den Arealen der Tanzkolomyjka. Das hat den Autor zu der Erkenntnis geführt, daß die Kolomyjka (Tanz und Lied) nicht entlehnt wurde, sondern bei der Ansiedelung des Volkes, des «Trägers des Kolomyjcadenkens», verbreitet wurde.

Da die Kolomyjka — eine bestimmte Liedform — als stilistisch homogene Erscheinung nur in der ukrainischen Folklore der Ostkarpaten anzutreffen ist, und ihre Abarten in der Musik aller slawischen Völker bekannt sind, wird zur Bezeichnung dieses Typs bei der vergleichenden Untersuchung der slawischen Lieder der Terminus «Karpatenkolomyjka» verwendet, der sich nicht mit dem Begriff «ukrainische Kolomyjka» deckt.

## 2. DIE KARPATENKOLOMYJKA IN DEN UKRAINISCHEN LIEDERN

Es liegt kein Grund zu der Behauptung vor, daß die Kolomyjka in der ganzen Ukraine bekannt sei, wie früher angenommen wurde. Die melogeographischen Angaben verweisen darauf, daß das Hauptareal der Kolomyjka in den Ostkarpaten liegt (s. Karte auf S. 155), während auf dem übrigen ethnischen Territorium der Ukraine nur «Inselchen» von Liedern der Kolomyjkaform vorhanden sind.

Westlich des Areals der Karpatenkolomyjka, d. h. im Lemkengebiet, haben nur vier Prozent der uns bekannten Liederaufnahmen, von denen ungefähr die Hälfte in ihrer ursprünglichen Form dargestellt sind, Kolomyjkaform. Für die Kolomyjkas der Lemken ist einerseits die rhythmische Vielfalt (s. S. 157 und Beispiel Nr. 105) und andererseits eine Erweiterung der rhythmischen Struktur und Form (s. Beispiel Nr. 106 und 107) charakteristisch.

Die ostukrainischen Kolomyjkas lassen sich in drei Gruppen teilen.

1. Kolomyjkas in der ursprünglichen Form in zwei- und dreiteiligem Takt (Beispiel Nr. 108 a, 6) stellen vor allem lyrische Lieder dar. Eine Untergruppe bilden die historischen Lieder, deren dreiteiliger Takt durch Augmentation der leichten Zählzeiten entstand (Beispiel Nr. 109).

2. Die Liedkolomyjkas (lyrische und populäre Romanzen), deren rhythmische Form der gesangvollen Melodie angepaßt ist (Beispiel 110).

3. Lyrische langgetragene Lieder mit zersungenem Vers, erweiterter Struktur und Form (Beispiele 111—113). In diesen Liedern läßt sich nur durch Modellierung das Substrat der Kolomyjka ermitteln.

## 3. DIE KARPATENKOLOMYJKA IN DEN BELORUSSISCHEN LIEDERN

In belorussischen Liedersammlungen findet man beträchtlich mehr Lieder der Kolomyjkaform als in ostukrainischen. Sie sind als Begleitlieder zu den Tänzen «Mjateljza» und «Kruzjolka» (Beispiel 114) sowie

als lyrische und Hochzeitslieder bekannt. Das vorhandene belorussische Material liefert genügend Beispiele melodischer Varianten von ukrainischen, russischen, polnischen, slowakischen und kroatischen Kolomyjkas (Beispiele 119, 120, 121). Außerdem finden wir auch spezifisch belorussische Merkmale der Karpatenkolomyjka, die sich hauptsächlich in einer veränderten Rhythmik der Phrasen äußern (s. S. 168).

#### 4. DIE KARPATENKOLOMYJKA IN DEN RUSSISCHEN LIEDERN

Die russischen Lieder mit Kolomyjkastruktur lassen sich in zwei Klassen teilen:

Klasse A: Lieder mit 14silbiger Struktur 4+4+6 oder 8+6 (letztere ist für die russischen Lieder charakteristischer) und mit rhythmischer Form, die den Besonderheiten der Melodie angepaßt ist.

Dieser Klasse gehören drei Liedergruppen an, die Entwicklungsphasen der Kolomyjkamelodie sind.

Gruppe a: Die ursprüngliche Form des Karpatenkolomyjka. Zu diesem Typ gehört die populäre Melodie «Wo ssadu li w ogorode», die auch in der belorussischen und ukrainischen Folklore bekannt ist (Beispiel 121). Zu dieser Gruppe gehören ferner Lieder mit erhöhter oder verminderter Silbenzahl der Kolomyjkastruktur (Beispiel 122) und mit entsprechend veränderter Phrasenform sowie Reigenlieder mit Refrain zu Beginn des zweiten Verses:

Versforma 6 p 6

Struktur 8+6+7+6

(Beispiel 123).

Die Kolomyjkalieder der Gruppe 6 behalten die grundsätzlichen Stilmerkmale der ursprünglichen Form, ihre Ausführung in mäßigem oder langsamem Tempo fördern jedoch eine rhythmische Augmentation des Modells. Hinzu kommen größere Liedhaftigkeit, Zersingen der Silben und freie Stimmführung in der Chorfaktur (Beispiel 124, 125).

In anderen Liedern dieser Gruppe wird die Kolomyjkastruktur zersetzt; werden die Verse zerstückelt und verkettet, d. h. ein halber oder ein ganzer Vers der vorangehenden Strophe zu Beginn der nächsten wiederholt (Beispiel 126, Fig. 65).

Der Gruppe b gehören langgetragene Lieder an, deren Kolomyjka gerüst sich nur mittels formalisierter Analyse ermitteln läßt. (Diese Methode ist an den Beispielen 127 a, 6, b ersichtlich. Beispiel 127r ist eine ukrainische Variante).

Klasse B: Lieder mit modifizierter Form, sogenannte russische Kolomyjkas. Ihre Besonderheit besteht darin, daß die Halbzeilen des Verses wiederholt werden (8+8) + (6+6) statt (8+6)2, (Beispiel 129 a). Ein Versuch, den Karpatenurtypus des Liedes zu rekonstruieren, ist am Beispiel 129 6, b gezeigt. Eine Abart dieser Kolomyjka sind die Lieder mit rhythmischer Augmentation (Beispiel 130).

Am Ende des Kapitels wird die fest etablierte Ansicht widerlegt, die russische «Tchastuschka» sei eine Abart der ukrainischen Kolomyjka. In Wirklichkeit gibt es zwischen den beiden Liedertypen keine genetische Verbindung obwohl sie sich formal gleichen.

## 5. DIE KARPATENKOLOMYJKA BEI DEN WESTSLAWEN

Die Karpatenkolomyjka in der Folklore der Tschechen, Slowaken und Polen ist stilistisch so einheitlich, daß wir sie ohne weiteres als «westslawische Kolomyjka» bezeichnen dürfen. Auf ihre autochtone Herkunft verweist die Kolomyjkaform in den Hochzeitsbrauchliedern (Beispiele 131, 132, 133), in den Begleitliedern zu den lokalen Volksrundtänzen (Beispiele 134, 135, 136, 137, 138) sowie in den tschechischen geistlichen Liedern des 15., 16. und 17. Jh., darunter in der bekannten Hussitenhymne «Ktož jsú boží bojovníci» (Beispiel 146).

Die westslawische Kolomyjka hat aber auch ihre nationalen und dialektalen Merkmale, die sich in der melodischen Struktur, im Tonsystem und in einigen Besonderheiten der rhythmischen Form äußern, z. B. in der Augmentation und Transformation der rhythmischen Form der Phrasen der tschechischen, slowakischen und polnischen Kolomyjkas (Beispiele 139, 140 und 141). Eine typische polnische Abart der Karpatenkolomyjka ist der Tanz «Masur» mit 13silbiger Versstruktur 3+4+6 oder 4+3+6 (Beispiel 143). Für die slowakischen und zum Teil auch für die polnischen Lieder sind geschlossene und zusammengesetzte Formen A A B A, A B B A, A A B C, A B C D u. a. charakteristisch (Beispiel 144). In gewissen slowakischen und mährischen Liedern dagegen finden wir ein archaisches Prinzip der Formbildung: Entwicklung der melodischen Linie längs der Quartan — oder Quinten — Intonationsachse (Beispiel 145).

## 6. DIE KARPATENKOLOMYJKA BEI DEN SÜDSLAWEN

Für die südslawische Folklore als ganzes sind mannigfaltige Kolomyjkatypen bezeichnend, die in Liedern verschiedener Gattungen enthalten sind. Die meisten Beispiele bieten die Begleitlieder zu Tänzen und Reigen, die bei den Völkern Jugoslawiens «Kolo» heißen. Zur ersten Gruppe gehören die Begleitlieder mit Kolomyjkastruktur und Rhythmus der entsprechenden Modelle (Beispiel 147); die zweite Gruppe bilden die Lieder, in denen die Kolomyjka einen Teil der zusammengesetzten Formen bildet (Beispiel 148); die dritte besteht aus einzeiligen Begleitliedern sowohl in der Urform als auch mit erweiterter Struktur 4+4+6+6 (Beispiel 149).

In der bulgarischen Folklore tritt die Kolomyjkastruktur bei Begleitliedern zu verschiedenen Tänzen und Reigen auf (z. B. «Starynsko choro», «Schopsko choro» oder «Rutscheniza»). Sie unterscheiden sich

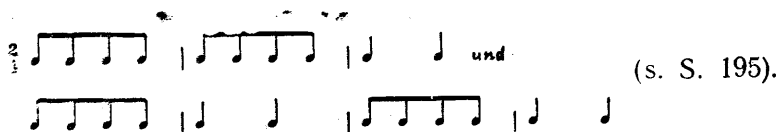
von den serbischen und kroatischen durch ihren ungeraden punktierten Rhythmus (Beispiel 150 a, 6).

Die Kolomyjkastruktur finden wir auch bei südslawischen Brauch-, Fest- und Hochzeitsliedern. Höchsten beachtenswert sind die bulgarischen «Lasar» — Lieder, in denen sich zwei Haupttypen unterscheiden lassen. Typ A ist eine einzeilige Weise von erweiterter Struktur wie in gewissen ukrainischen Frühlingsliedern — «Wesnjanki» (Beispiel 151 a, 6); Typ B eine zweiteilige Form mit Refrain am Versende: 4+4+R6, (Beispiel 152).

Die bulgarischen, serbischen und kroatischen Hochzeitslieder der Kolomyjkaform unterscheiden sich nicht wesentlich von den lyrischen Liedern des gleichen Typs. (Beispiele 154, 155). In ihrer karpatischen Form tritt die Kolomyjka jedoch am deutlichsten in den bulgarischen Wiegenliedern zutage (Beispiel 156).

## 7. GENESIS UND EVOLUTION DER KARPATENKOLOMYJKA

Da die Kolomyjka zum Gemeingut aller slawischen Völker geworden ist und aus ihrer Folklore nicht wegzudenken wäre, dürften ihre 14silbige Struktur und ihr rhythmisches Modell noch auf die Zeit vor der Ansiedlung der Slawen zurückzuführen sein. Als älteste kann man eine Weise betrachten, die aus einer Melodiezeile und einem ungereimten syllabischen Vers besteht (Beispiel 157). Das schließt jedoch nicht aus, daß die alten Slawen auch andere einfachere Formen kannten, die in gewissem Grade der Kolomyjka verwandt waren, ihr aber nicht vorangingen. Dieser Art sind die 10 bzw. 12silbigen Strukturen (4+6 und 6+6) mit dem rhythmischen Modell



In den Arealen, wo die Kolomyjkas intensiv auftreten, assimilierten sich ferner 11silbige Strukturen von Brauchliedern 4+4+3→4+4+3+3, und nach Assimilierung der Kolomyjka mit anderen Typen entstanden völlig neue mit 13silbiger Struktur der beiden Verse: 4+3+6 und 4+4+5 (siehe S. 196).

## 8. DIE KOLOMYJKA IN DEN LIEDERN DER BENACHBARTEN VÖLKER

In der Folklore der ular-altaischen, mongolischen und ugro-finnischen Völker ließen sich keine Lieder der Kolomyjkastruktur ermitteln. Eine Ausnahme bilden die ungarischen und die finnischen Lieder, die in diesem Kapitel das Hauptthema bilden.

Darüber, daß in der finnischen Folklore Lieder von Kolomyjkastruktur vorkommen, berichtete I. Krohn schon Anfang des Jahrhunderts; F. Kolessa suchte dies als eine Entlehnung noch aus der Zeit der Kiewer Rus zu erklären. Der Autor ist jedoch der Ansicht, daß die finnischen Lieder der Kolomyjkaform nur ein Zwischenglied bei der Entwicklung des eigenwüchsigen finnischen Liedertyps mit drei ständigen Zäsuren und unterschiedlicher Silbenzahl darstellen (S. 199).

Über die Herkunft der ungarischen Kolomyjka gehen die Ansichten der ungarischen Wissenschaftler auseinander. Béla Bartók war der Ansicht, daß die Lieder der Schweinehirten («kanásznóta»), in denen sich die Urform der Kolomyjka am deutlichsten zeigt, der karpato-ukrainischen Folklore entlehnt waren (Beispiele 142 und 163 a). Aus den Schweinehirtenliedern entwickelten sich später die ungarischen Kuruzenlieder und die Verbunkos. Letztere beeinflussten ihrerseits die Bildung des sogenannten «neungarischen Liederstils». Zoltán Kodály jedoch stritt diesen Zusammenhang ab und suchte zu beweisen, daß die ungarischen Kolomyjkas autochton seien, wobei er sich auf die Lieder der Mari und der Tschuwaschen berief.

Von der erwiesenen Tatsache ausgehend, daß die Kolomyjkaform nicht entlehnt ist und sich selbst in der Folklore eines Volkes nicht außerhalb ihrer Areale verbreitet, betrachtet der Autor die ungarischen Lieder der Schweinehirten, der Kuruzen sowie die Verbunkos als Relikte einer mitten im ungarischen ethnischen Territorium assimilierten Karpatenbevölkerung, die Träger des «Kolomyjkadenkens» war. Bekräftigt wird das sowohl durch geschichtliche Tatsachen als auch dadurch, daß eine große Anzahl melodischer Varianten der von Bartók zitierten ukrainischen Kolomyjka vorhanden ist (Beispiele 163 б, в, г, д, е, ж). Andere ungarische Kolomyjkalieder deuten auf die Verbindung mit der slowakischen und kroatischen Folklore hin (Beispiele 145, 146, 147).

Abschließend werden im Kapitel 9 Daten angeführt, die die Möglichkeit einer indoeuropäischen Herkunft der Kolomyjka nicht ausschließen, nämlich das Vorhandensein einer Kolomyjkastruktur im saturnischen Vers der Römer (s. S. 185) und einer Kolomyjkaform in den litauischen Hochzeits- und lyrischen Liedern (Beispiele 168, 169). Folglich kann man die Karpatenkolomyjka als das Relikt einer älteren indoeuropäischen Urform betrachten.

#### IV.

### DIE ASSIMILATION IN DER MUSIKFOLKLORE

(S. 210)

Mit dem Problem der Assimilation hängt sowohl die vergleichende Untersuchung der Volksmusik zusammen als auch die Ermittlung von Gesetzmäßigkeiten des nationalen Musikdenkens, des ästhetischen Ge-



schmacks des Volkes, die Untersuchung der historischen Aspekte der Wechselbeziehungen verschiedener Völker und der Ethnogenesis. Vor allem kommt es darauf an, theoretische und methodologische Probleme zu lösen, deren praktische Bedeutung darin besteht, die entlehnten und symbiosen, die ureigentümlichen und allgemeinen Erscheinungen gegeneinander abzugrenzen.

Da der Autor den Begriff der Assimilation als die Aufnahme körperfremder Stoffe und deren Angleichung an die eigene Körpersubstanz auffaßt, unterscheidet er vier Formen der musikalischen Assimilation.


1. Protoassimilation: Das entlehnte Lied verbreitet sich in dem neuen Milieu unverändert, in seiner ursprünglichen Form.

2. Mesoassimilation: Entlehnt wird ein Bestandteil der Weise, der im Vorgang der Assimilation den Volksliedern eine neue Schattierung verleiht, was auf den Einfluß einer fremden Musikkultur hindeutet.

3. Deuteroassimilation: Die entlehnte Weise oder ihre Elemente dringen tief in das Musikdenken des Volkes ein, erfahren beträchtliche Veränderungen und werden zu einem Bestandteil der nationalen Volksmusik.

4. Melosynkrise: Kreuzung von verschiedenen Liederelementen zweier musikalischer Kulturen, die ein qualitativ neues Lied ergibt.

Ein Beispiel von Mesoassimilation ist das Erscheinen von Synkopen und punktierten Rhythmen in ukrainischen Liedern<sup>1</sup>.

Man unterscheidet zwei Typen assimilierter Synkopen: 1. Amphibrachiale Kadenz  in Liedern von 11sil-

biger Struktur 4+4+3 (Beispiele 170, 171); 2. die gleiche Kadenz in Liedern mit 12- bzw. 14silbiger Struktur 6+6 bzw. 4+4+6 (Beispiel 172).

Der punktierte Synkopenrhythmus in ukrainischen Liedern hat entweder dekorative Eignung und hängt mit individueller Interpretation zusammen oder wird als allgemeine Erscheinung zu einem Stilvermerkmal der Weise (Beispiel 173 6) oder zu einem Merkmal des musikalischen Dialekts. Im Vorgang der weiteren Assimilation gewinnt er mitunter einen gemilderten Triolencharakter (Beispiel 174 6).

Die Deuteroassimilation ist anhand dreier Beispiele illustriert:

1. Die Assimilation des slowakisch-ukrainischen Liedes «Červena ruža trojaka» in der belorussischen Folklore (Beispiel 175 a, 6).

2. Der Autor setzt sich eingehend mit dem Lied «Wyjdi, wyjdi, Iwanku» (Beispiel 176 a) auseinander und kommt zu der Erkenntnis, daß der Urtext des Liedes mit seiner heterometrischen Struktur (6+6), (4+4+6) dem entlehnten russischen Typ der Reigenlieder mit der Struktur 5+5+R5+5 angepaßt war. Die Folge war, daß auch die Me-

<sup>1</sup> Die Protoassimilation, die ziemlich belanglos ist, wird hier nicht untersucht.

lodie assimiliert wurde (Beispiel 176 6) der angenommene russische Prototyp; Beispiel 176 в, г, д — die verwandten Varianten aus dem Brjansko-Gebiet.

3. Am vollständigsten ist die Deuteroassimilation am Beispiel einer ukrainischen Ballade über den Tod des Liebsten im Feldzug gezeigt, deren Text mährisch-slowakischer Herkunft ist (Beispiel 178). In den Ost- und Nordostgebieten der Transkarpatien wurde die Weise ein zweites Mal assimiliert, woraufhin beträchtliche Veränderungen in Melodie und Form eintraten (Beispiele 179, 180). Ähnliche melodische Varianten der Ballade finden sich in mährischen und slowakischen Hochzeits- und lyrischen Liedern (Beispiel 178), sie waren jedoch keine unmittelbare Quelle der ukrainischen.

Zur Feststellung der Herkunft wurden 28 melodische Varianten benutzt, darunter 13 ukrainische, 9 slowakische und 6 mährische (Tabelle 1 auf S. 233).

Aus Tabelle 1 läßt sich folgendes schließen:

1. Vorherrschend ist die Struktur (6+4) (6+4) (6+6+4), die in ukrainischen, slowakischen und mährischen Liedern vorkommt. Die Struktur der untersuchten ukrainischen Ballade (6+6) (6+6) (6+6+6) jedoch haben ausschließlich mährische Varianten.

2. Die Versform a6/a6/bbr und die der verwandten Formen haben 30,8% ukrainische, 44,4% slowakischen und 100% mährische Varianten folglich kann man diese Strophenform als mährischer Herkunft betrachten.

3. Kein einziges der 28 Lieder hat die rhythmische Form der ukrainischen Ballade, d. h. abb/abb/aabb.

4. Da die mährischen und die slowakischen Varianten konservativer in der Formbildung und der rhythmischen Abwandlung als die ukrainischen sind, dürfte dieser Liedertyp dem ukrainischen Musikdenken näherstehen.

Alle in der Tabelle angeführten Varianten, die in Struktur, Rhythmus und Form mitunter beträchtlich von der hier als Etalon betrachteten ukrainischen Ballade abweichen, haben gemeinsame Anlagen in der melodischen Konstruktion. Die Abarten der melodischen Form sind in Tabelle 2 (s. S. 234) dargestellt, wo lediglich die verbreitetsten Strukturtypen repräsentiert sind.

Tabelle 2 bietet uns die folgenden Angaben:

1. Unterklasse 2a (vollkommene Transposition um eine Terz hinauf), enthält sieben Varianten, die sämtlich den Westslawen angehören (Beispiele 179, 181).

2. Unterklasse 26 (unvollkommene Transposition um eine Terz hinauf mit zwei Varianten einer slowakischen und einer ukrainischen (Beispiel 182)).

3. Dritte Klasse (Transposition um eine Quinte hinauf) enthält ausschließlich ukrainische Varianten. Bezeichnend für diese ist eine sequenzartige Transposition, weshalb die zweite Phrase der zweiten

Melodiezeile um eine Terz höher als dieselbe Phrase der ersten Melodiezeile ist (Beispiel 184).

Folglich unterscheidet sich die Melodie der ukrainischen Ballade (Beispiel 177) von den westslawischen (Beispiele 178, 181) durch das Intervall und die Art der Transposition der ersten Melodiezeile (s. S. 236), was eine einfache Entlehnung ausschließt.

Davon ausgehend ist der Autor der Ansicht, daß ein ukrainischer Prototyp der Balladenweise vorlag. Ein solcher ist ein Hochzeitslied ukrainischer Siedler in Jugoslawien (Beispiel 185) mit höchst einfacher Versstruktur (6+4) 2. Die Evolution dieser Struktur erfolgte durch Wechselwirkung mit einer analogen Struktur (6+6) 2 im Rahmen eines und desselben melodischen Typs (s. Schema auf S. 238).

#### SCHLUßFOLGERUNGEN

1. Der vorliegende melodische Typ dürfte aus einem alten Hochzeitslied eines slawischen oder protoslawischen Stammes entstanden sein, dessen Siedlungsgebiet dem Verbreitungsareal der Varianten der Klasse II und III entsprach (s. Tabelle Nr. 1 auf S. 233). Auf diesen von Ukrainer-Lemken, Mähren und Slowaken besiedelten Territorien bildeten und entwickelten sich die uns bekannten Varianten.

2. Im mährisch-slowakischen Milieu wurde ein neuer Text der Ballade über den Kriegstod des Liebsten zum ersten Male den dort üblichen Varianten von lyrischen und Hochzeitsliedern des gleichen Typs angepaßt.

3. Eine unbekannte mährisch-slowakische Variante der Balladenweise wurde ein zweites Mal auf ukrainischem ethnischem Territorium im Areal der Hochzeitslieder und lyrischen Lieder ähnlichen Typs assimiliert.

4. Eine letzte, dritte Assimilation der Balladenweise erfolgte in östlichen und nordöstlichen Gebieten der Transkarpaten.


Die Schwierigkeit bei der Untersuchung der Melosynkrise—der Kreuzung unterschiedlicher (nationaler und entlehnter) Elemente—besteht darin, daß wir nur über den «Baustoff» der Lieder verfügen, nicht aber über Varianten, die auf Zwischenphasen der Assimilierung hinweisen würden. Ein Beispiel von Synkrise ist für uns die Melodie der ukrainischen Ballade über den Räuber Jantschi, auch bekannt mit dem Text des Wanderliedes «Plywe katschur po Dunaju». Der Text dieser Ballade ist ebenso wie der vorangegangene mährisch-slowakischer Herkunft.

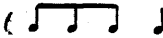
Merkmale der Varianten der Melodie sind folgende: das Fehlen ausgeprägter nationaler Musikelemente (des ukrainischen Volkes oder von Nachbarvölkern), Stabilität der Melodie und Zugehörigkeit zu einem bestimmten Text, melodische Weise, die weder dem epischen Stil noch dem Inhalt entspricht. Diese Besonderheiten unterscheiden sich durchaus von den Räuberballaden ukrainischer Herkunft, z. B. von


der Karpatenballade über den Räuber Dowbusch. Um diese Unterschiede zu ermitteln, analysiert der Autor im nächsten Kapitel Varianten der Dowbusch-Ballade, was es ihm ermöglicht, Merkmale eines ukrainischen (karpatischen) epischen Stils zu bestimmen, der auf folgendes hinausläuft:

1. Wiederholung des ersten und des zweiten Verses bzw. beider in jeder Strophe;

2. Bildung dreiteiliger melodischer Formen aus zweiteiligen und vierteiliger aus dreiteiligen (Beispiele 187, 188) sowie Typen von geschlossener Form mit Transposition A<sup>5</sup>B C A (Beispiel 189).

3. Die rhythmische Form der Phrasen behält entweder die ursprüngliche Form des Modells  bei oder weist eine Ver-

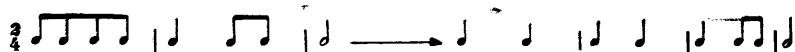
längerung der letzten rhythmischen Einheit auf 

Sekundär abgeleitete Rhythmen sind 

4. Bezeichnend für den Aufbau der Melodie ist ein Rezitativ, das sich zu einem melodischen Rezitativ entwickelt (Beispiele 190, 191 a, 6, 192). Des weiteren erfolgt eine melodische Ornamentierung der verlängerten Noten (Beispiel 193 a, 6).


5. Die Randstützpunkte der Melodie bilden ein Quintenintervall, die Tonreihe ist gewöhnlich diatonisch.


In der untersuchten Jantschi-Ballade vermißt man diese epischen Merkmale. Obwohl die typische Wiederholung der Verse beibehalten ist, ist die melodische Form der Periode A B C D und die rhythmische A A B A. Im dritten Teil erfolgt eine rhythmische Augmentation des Motivs:



was eine zahlenmäßige Veränderung der Takte in jeder Zeile herbeiführt: 3+3+4+3. Letzteres ist für die mährischen Balladen über den Räuber Jantschi charakteristisch (Beispiel 198 a, 6). Deshalb können wir das als eine Entlehnung aus der mährischen Folklore betrachten.

Auf die mährisch-slowakische Herkunft deutet auch die Teilung der acht Silbennoten nach der Formel 4+3+1 hin. Die rhythmische Form der letzten Viersilber ist dagegen ein Chorijambus

 der zwar in den Liedern verschiedener Völker (bei

den Slowaken, den Mähren, den Bulgaren und den Ungarn vorkommt), jedoch für die Westslawen nicht typisch ist, wo die Form  überwiegt.

Der Autor ist der Ansicht, daß der Chorijambus in der Ballade ein Merkmal ukrainischen Musikdenkens ist, die wir sowohl in Stschedrowki als auch in anderen ukrainischen Brauch- und lyrischen Liedern antreffen. (Beispiele 199 a, 6, 200).

Relevant an der Weise der Jantschi-Ballade ist das Niveau und die Richtung der Klangkurve: Die Melodie fängt gewöhnlich auf der 5. Stufe an, es folgt eine Erhöhung und danach eine Rückkehr zur 5. Stufe; ein Abfall erfolgt erst am Ende der Melodie, und die Tonika erscheint in der vierten Melodiezeile. Diese Eigenart entspricht im großen und ganzen den ukrainischen epischen Liedern<sup>1</sup>.

Nach vergleichender Analyse und Konfrontierung historischer und geographischer Begebenheiten ist der Autor zu dem Schluß gelangt, daß die Assimilation (Melosynkrise) der mährisch-slowakischen Ballade vom Räuber Jantschi sich in Dörfern der Ostslowakei abspielte, wo einst die Vorfahren der heute in Jugoslawien siedelnden Ukrainer lebten. Dort entstand durch Synkrise örtlicher und entlehnter tektonischer Liederelemente eine neue Weise, die mit dem Text der Ballade in die Transkarpaten gelangte und später, nunmehr mit dem Texte eines lyrischen oder Wanderliedes die Ziskarpaten und Jugoslawien erreichte.

*Deutsch von E. Einhorn*

---

<sup>1</sup> Figur 1 (s. S. 253) zeigt eine flache Darstellung des Intonationsniveaus der vier ukrainischen Varianten (Beispiele 201 6, b, r, d) und Figur 2 6 zwei Varianten des Dowbusch-Liedes sowie mährische Varianten der Jantschi-Ballade (Beispiele 189 und 197, 198 a, 198 6).

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА И СБОРНИКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН<sup>1</sup>

Е. Аничков. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. 1—2. «Сборник отд. русск. яз. и слов.». Т. 74, 78. СПб., 1903, 1905.  
Anfänge der slavischen Musik. Symposia, I, Bratislava, 1966.

- Бажанский [1] — П. Бажанський. Русько-народні галицькі мелодії, I, Львів, 1905; II—III, Жовква, 1906; IV—VI, Перемышль, 1907—1911; VII—X, Львів, 1911—1912.
- Балакирев [2] — М. А. Балакирев. Русские народные песни. М., 1957.
- Барток [3] — B. Bartók. Volksmusik der Rumänen von Maramureş. München, 1923.
- Барток [4] — B. Bartók. Das ungarische Volkslied, Berlin — Leipzig, 1925.
- Барток [5] — B. Bartók. Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker, Berlin — Leipzig, 1935.  
Б. Барток. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966.
- Барток [5а] — B. Bartók. Slovenské ľudové piesne, I. Bratislava, 1959.
- Бартош—Яначек [6] — Fr. Bartoš, L. Janáček. Národní písně moravské v nově nasbírané. Praha, 1901.
- Бартош [6а] — Fr. Bartoš. Nové národní písně moravské, Brno, 1882.
- Бачинская [7] — Н. Бачинская. Русские хороводы и хороводные песни. М.—Л., 1951.
- Бачинская [8] — Н. Владыкина-Бачинская. Народные песни Орловской области, М., 1964.  
Белорусские народные песни, сост. З. В. Эвальд. М.—Л., 1941.
- Берса [9] — V. Bersa. Zbirka narodnih popevaka (iz Dalmacije), Zagreb, 1944.  
H. Biedermann, Die ungarischen Ruthenen, ihr Erwerb und ihre Geschichte. Innsbruck, 1862.
- Борши—Росса [10] — J. Borsy, E. Rossa. Szép a huszár. Budapest, 1956.  
G. Breazu. Colinde. Bucureşti, 1938.

<sup>1</sup> В список включены только упоминаемые в работе названия.

- Благо [11] — J. Blaho, Záhorácké pjesničky, 1—3. Bratislava, 1948, 1952, 1957.  
L. Burlas, J. Fischer, A. Hořejš. Hudba na Slovensku, v. 17, stor. Bratislava, 1954.
- Василенко [12] — З. І. Василенко. Закарпатські народні пісні. Київ, 1962.  
В. М. Васильев. Марий муро. Песни народа мари. Казань, 1920.
- Васильевич [13] — М. А. Васильевич. Югословенски музички фолклор, 1—2. Београд, 1950, 1953.
- Васильевич [14] — М. А. Васильевич. Народне мелодије из Санџака. Београд, 1953.  
A. O. Väisänen, Vogulische und ostjakische Melodien. Helsinki, 1937.  
А. Н. Веселовский. Румынские, славянские и греческие коляды. «Сборник отд. русск. языка и слов.». Т. 32. СПб., 1883.  
Vznik a počátky slovanů. Sborník, red. J. Eisner, d. 1. Praha. 1956.
- Выл. Вт. [15] — «Vyljetel vták...». Zbierka slovenských ľudových piesní v Maďarsku. Budapest, 1955.  
G. Wissowa, Religion und Kultus der Römer. München, 1902.  
Владыкина-Бачинская — см. Бачинская.  
R. W. Nagasymczuk. Tańce huculskie. Lwów, 1939.
- Гнатюк [16] — В. Гнатюк. Коломийки. 1—3. «Етнографічний збірник НТШ». Т. 17—19. Львів, 1905—1907.
- Гнатюк [17] — В. Гнатюк. Колядки і щедрівки, ч. 1—2. «Етнографічний збірник НТШ». Т. 25—26. Львів, 1914.
- Гнатюк—Колесса [18] — В. Гнатюк, О. Роздольский, Ф. Колесса. Гаївки. «Матеріали до укр. етнології НТШ». Т. 12. Львів, 1909.
- Гоер [19] — М. Гоер. Школьный хор. Унгар, 1942.
- Гойду—Голас [20] — М. Hajdu, R. Holász. «Viola». Budapest, 1954.  
Я. Головацкий. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, ч. 1—3, М., 1878.
- Горак [21] — J. Horák. Slovenské ľudové balady. Bratislava, 1956.
- Гостинский [22] — O. Hostinský. 36 nářevů světských písní českého lidu z XVI. stol. Praha, 1892.
- Гостинский [23] — O. Hostinský. Česká světská píseň lidová. Praha, 1906.  
В. Гошовський. До питання про музичні діалекти Закарпаття. «Доповіді та повідомлення УЖДУ». Серія філологічна, № 3, Ужгород, 1959.  
В. Гошовський. Деякі особливості історичного розвитку української народної пісні на Закарпатті. «Народна творчість та етнографія», 1. Київ, 1960.  
V. Hošovskýj. České a slovenské písně v ukrajinském folklóru Zakarpatské oblasti USSR. «Český lid», 5, Praha, 1961; 2, 1962.  
В. Гошовский. Фольклор и кибернетика. «Советская музыка», 1964, № 11—12; 1965, № 2.  
V. Hošovskýj. The Experiment of Systematizing and Cataloguing Folk Tunes Following the Principles

- of Musikal Dialectology and Cybernetics. «*Studia Musicologica*», VII. Budapest, 1965.
- Гошовский [24] — В. Гошовский, Украинские песни Закарпатья. М., 1968.
- Григорьев [25] — А. Д. Григорьев, Архангельские былины и исторические песни. I. М., 1904; II. Прага, 1939; III. СПб., 1910.
- М. О. Гринченко, Коломыйки. — Вибране, Київ, 1959, с. 104—121.
- J. Húsek. Národopisná hranice mezi Slováký a Karpatogusy. Bratislava, 1925.
- St. Dobrzycki. Kołądy polskie a czeskie, ich wzajemny stosunek. Poznań, 1930.
- S. Drăgoi. 303 colinde cu text și melodie. Craiova, 1930.
- Добровольский — Колпакова [26] — Б. М. Добровольский, Н. П. Колпакова и др. Русские народные песни Поволжья. I. М.—Л., 1959.
- Дыгач [27] — А. Dygacz, J. Ligęza. Pieśni ludowe Śląska Opolskiego. Kraków, 1954.
- Жемчужина [28] — Н. Жемчужина, Частушка и песня. «Советская музыка», 1954, № 11.
- Жганец [29] — V. Zganec. Hrvatske pučke popijevke iz Medumurja, I. Zagreb, 1924.
- Жганец [30] — V. Zganec. Narodne popijevke hrvatskog Zagorja. Zagreb, 1950.
- М. Л. Жинкин. Коломыйки. «Червоний шлях», 10. Харків, 1926.
- М. Л. Жинкин, Краковяки и коломыйки, «Матеріали до етнології НТШ». Т. 21—22. Львів, 1929.
- А. Зачиняев. К вопросу о коломыйках. «Известия отд. русск. языка и слов. АН». Т. XII/1. СПб., 1907.
- З К М [31] — Д. Задор, Ю. Костьо, П. Милославський. Народні пісні подкарпатських русинів. Унгар, 1944.
- D. Zádor. A ruszin népdalköltészet kolomőjkái. «Hajnal», 3—4, Ungvár, 1942.
- Зданович [32] — И. Зданович. Русские народные песни. М.—Л., 1950.
- С. Zíbrt, Jak a kdy se v Čechách tancovalo. Praha, 1960.
- Зих [33] — О. Zich. Vojenský zpěvníček československý. Praha, 1922.
- A. Kannisto, K. F. Karjalainen. Wogulische und ostjakische Melodien. Helsinki, 1937.
- P. Saraman. Obrzęd kołędowania u Słowian i u Rumunów. Kraków, 1933.
- Кауфман-Тодоров [35] — Н. Кауфман, Т. Тодоров. Народни песни от югозападна България. Пирински край, I, София, 1967.
- Кацарова ... [36] — Р. Кацарова, И. Качулев, Е. Стоин. Народни песни от северозточна България. I, София, 1962.
- Кашин [36 а] — Д. Н. Кашин, Русские народные песни. М., 1959.
- Квітка [37] — К. Квітка, Народні мелодії з голосу Лесі Українки, 1—2. Київ, 1917.



Квитка [38]

- К. Квитка, Українські народні мелодії, Київ, 1922.
- К. Квитка, Ритмічні паралелі в піснях слов'янських народів. Ритмічна форма АВВА в будові строфи. «Музика», 1. Київ, 1923.
- К. Квитка, Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами. «Музика», Київ, 1923, 2—3.
- К. Квитка, З записок до ритміки українських народних пісень («Амфібрахій»). «Первісне громадянство», вип. 1. Київ, 1929.
- К. Квитка, Віддих у народних співах. «Етнографічний вісник УАН», кн. 5. Київ, 1927.
- К. Квитка, Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен. В сб.: Белорусские народные песни, сост. З. В. Эвальд. М.—Л., 1941.

К. Квитка, Избранные труды. Т. 1. М., 1971. (1. Об историческом значении календарных песен, 2. Песни украинских зимних обрядовых празднеств, 3. О ритме болгарского танца «рученица», 4. Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян).

Кодай [39]

- З. Кодай. Венгерская народная музыка. Будапешт, «Корвина», 1961.

І. Колесса. Галицько-руські народні пісні з мелодіями, зібрані в с. Ходовичи, Стрийського повіту. «Етнографічний збірник НТШ». Т. 11. Львів, 1902.

Колесса [40]

- Ф. Колесса. Ритміка українських народних пісень. Львів, 1907.

Ф. Колесса. Про генезу українських народних дум. Львів, 1921.

Колесса [41]

- Ф. Колесса. Народні пісні з південного Підкарпаття. «Науковий збірник тов-ва «Просвіта». Т. 2. Ужгород, 1923.

Ф. Колесса. Українська народна пісня у найповішій фазі свого розвитку. «Ювілейний збірник на пошану акад. М. Грушевського». Київ, 1928.

Колесса [42]

- Ф. Колесса. Народні пісні з галицької Лемківщини. «Етнографічний збірник НТШ». Т. 39—40, Львів, 1929.

Ф. Колесса. Карпатський цикл народних пісень (спільних українцям, словакам, чехам й полякам). «Sbornik prací I Sjezdu slovanských filologů v Praze 1929», d. 2. Praha, 1932.

Колесса [43]

- Ф. Колесса. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. «Науковий збірник тов-ва «Просвіта». Т. 10. Ужгород, 1934.

Ф. Колесса. Народні пісні з Підкарпатської Русі. «Науковий збірник тов-ва «Просвіта». Т. 13—14. Ужгород, 1938.

Колесса [45]

- Ф. Колесса. Українська усна словесність. Львів, 1938.

Кольберг [46]

- O. Kolberg. Lul, jego zwyczaje, sposób życia., t. 2, 1865; t. 3—4, 1867; t. 5—8, 1871—1875; t. 9—13, 1875—1880; t. 16—17, 1883, 1884; t. 18—19, 1885, 1886; t. 20—22, 1887—1889.

Кольберг [47]

- O. Kolberg. Mazowsze, 1—5. Kraków, 1885—1890.

Кольберг [48]

— O. Kolberg. Pokucie. Obraz etnograficzny, 1—3. Kraków, 1882, 1883, 1888

Кольберг [49]

— O. Kolberg. Chelmskie, 1—2. Kraków, 1890—1891.

Кольберг [50]

— O. Kolberg. Przemyskie. Kraków, 1891.

Кольберг [50 а]

— O. Kolberg. Wolyń. Kraków, 1907.

— С. Н. Кондратьева. Русские народные песни Поморья. М., 1966.

М. И. и С. А. Кондратьевы. Коми народная песня. М., 1959.

Н. Коробка. К изучению малорусских колядок. «Известия отд. русск. яз. и слов. АН». Т. 7, кн. 3. СПб., 1902.

Костюк [51]

— Ю. Костюк, Українські пісні Пряшівського краю, кн. 1. Братіслава, 1958.

Н. Котикова. Русские частушки. М., 1956.

Котонский [52]

— W. Kotoński, Piosenki z Podhala, Kraków, 1955.

Кресанек [53]

— J. Kresánek. Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného. Bratislava, 1951.

Кречко [54]

— Закарпатські народні пісні, упорядкував М. Кречко. Ужгород, 1959.

I. Krohn, Über die typischen Merkmale der finnischen Volksmelodien in den Abteilungen A I und A II. «III. Kongreß der IMG». Bericht, Wien—Leipzig, 1909, S. 230—233.

I. Krohn, Suomen kansan sävelmiä. Lulusävelmiä, 1—4, 1904—1933.

I. Krohn, Suomi kansan sävelmiä. Kansantansseja, Yväs kylässä, 1893.

В. Куокаль, Марийские народные песни. Л.—М., 1951.

Г. Купчанко. Песни буковинского народа. «Записки юго-западного отд. Русск. географ. об-ва». Т. 2. СПб., 1874.

Кухач [55]

— F. Kuchač, Južno-slovjenske narodne popievke, 1—4. Zagreb, 1878—1881; 5, Zagreb, 1941.

Лакс [56]

— R. Lach, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Bd. 1, Finnisch-ugrische Völker. 1. Abt., Wotjakische, syrjänische u. permiakische Gesänge. Wien—Leipzig, 1926. 2. Abt., Mordvinische Gesänge, Wien—Leipzig, 1933.

Лакс [57]

— R. Lach, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Bd. 1, Abt. 3, Tscheremissische Gesänge. Wien—Leipzig, 1929. Bd. 2, Abt. 1, Krimtatarische Gesänge, 1930. A. Launis, Suomen kansan sävelmiä. Runosävelmiä, Helsinki, 1910.

Лебедева [58]

— Е. Н. Лебедева, Молдавские народные песни, М.—Л., 1951.

Л. Н. Лебединский, Башкирские народные песни и наигрыши. М., 1962.

Т. Лер-Сплавинский. К современному состоянию проблемы происхождения славян. «Вопросы языкознания», 1960, № 4.

Линтур [59]

— П. В. Линтур, Народні балади Закарпаття. Львів, 1966.

Лиса [60]

— V. Lísa. Slovákcké lidové písně z Uh. Hradiště, Kroměříž, 1919.

- Листопадков [61] — А. Л. Листопадков, Песни донских казаков. Т. 1—5. М., 1949—1954.
- Лысенко [62] — М. Лисенко, Зібрання творів. Т. XV—XX. Київ, 1953—1958.
- Львов—Прач [63] — Львов—Прач, Собрание народных русских песен с их голосами. М., 1955.
- Людкевич  
см. Роздольский—Людкевич.
- Лядов [64] — А. Лядов, Песни русского народа. М., 1959.
- Медвецкий [65] — К. А. Medvecký, Sto slovenských ballád. Bratislava, 1923.  
S. Mierczyński, J. Stęszewski, Muzyka Huculszczyzny. Warszawa, 1965.  
I. Milčetič, Koleda u južnih Slavena, «Zbornik za nar. živoť i običaje», t. 22. Zagreb, 1917.
- МНТ [66] — А. Magyar Népzene tára. Т. I, Gyermekjátékok. Budapest, 1951; т. II, Jeles Napok, 1953; т. III/A, III/B, Lakodalom, 1955, 1956; т. IV, Párositók, 1959.  
K. Moszyński, Kultura ludowa Slowian, I—II, Kraków, 1929, 1934.
- Мошков [67] — В. А. Мошков, Народни песни с мелодии от Болградско, СУМ, кн. 21, 1905.
- Неедлы [68] — Z d. Nejedlý, Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách. Praha, 1904.
- Неедлы [69] — Z d. Nejedlý, Dějiny husitského zpěvu. Sebrané spisy, sv. 6. Praha, 1951.  
L. Niederle. Život starých slovanů, d. 1—4, Praha, 1911—1925.  
Л. Нидерле. Быт и культура древних славян. Прага, 1924.  
Ch. Obreschkoff. Das bulgarische Volkslied. Bern—Leipzig, 1937.
- Петров [70] — С. Петров. Очерци по история българската музикална култура. София, 1959.
- Плосайкевич — Сенчик [71] — Л. Плосайкевич, Я. Сенчик. Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини. «Матеріали до укр. етнології НТШ». Т. 16. Львів, 1916.
- Позняк [72] — W. Poźniak, Piosenki z Żywieckiego. Kraków, 1955.
- Полачек [73] — J. Poláček. Slovácké pěsníčky, d. 7, Doplňky, Praha, 1960.
- Попова [74] — Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. 1. М., 1955; вып. 3, М., 1957.  
А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных народных песен. Т. 1—2. Варшава, 1883, 1887.  
А. Потебня. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким. «Отчет о присуждении наград гр. Уварова». Т. 37. СПб., 1880.
- Радченко [75] — З. Радченко. Гомельские народные песни. СПб., 1888.
- Р.-Корсаков [76] — Н. А. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен. М.—Л., 1951.
- Роздольский—Людкевич [77] — И. Роздольский, Ст. Людкевич. Галицько-руські народні мелодії, «Етнографічний збірник НТШ». Т. 21—22, Львів, 1906, 1907.
- Романов [78] — Е. П. Романов, Белорусские народные мелодии.

- Белорусский сборник. Т. 7. Вильно, 1910.  
L. Romanskiy, Die einfachen Koledy — Refrains der bulgarischen Weihnachtslieder. «Сборник на Българската АН и Изкуствата», кн. 36. София, 1942.
- Рубец [79] — А. Рубец, 216 народных украинских напевов. М., 1872.  
Ф. Рубцов, Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. М., 1962.  
А. Д. Руднев, Мелодии монгольских племен. «Записки Русского географ. об-ва по отд. этнографии», Т. 34, СПб., 1909.
- Руднева [80] — А. Руднева, Народные песни Курской области. М., 1957.  
І. Свенціцький. Різдво Христове в поході віків. Історія літературної теми і форми. Львів, 1933.
- Свитова [81] — К. Свитова. Народные песни Брянской области. М., 1966.
- Сенчик — см. Плосайкевич — Сенчик.
- СЛП [82] — Slovenské ľudové piesne. Piesňové zbierky odd. hudobnej folkloristiky Ústavu hudobnej vedy SAV, 1—4. Bratislava, 1959, 1952, 1956, 1964.
- Сл. Сп. [83] — Slovenské spevy, 1—2, Turčanský sv. Martin, 1880, 1890.
- СНЛ [84] — Spevy nášho ľudu, soscierali: J. Guzová, J. Matuška, P. Tonkovič. Bratislava, 1953.
- СНУ [85] — «Сборник за народни умотворения», София.  
Кс. Сосенко. Культурно-історична постать староукраїнських свят різдвa і щедрого вечера. Львів, 1928.  
J. Stanislav. Ludvík Kuba. Praha, 1963.  
J. Stęszewski, «Chmiel»-szkic problematyki etnomuzykologicznej wątku. «Muzyka», 1, 1965.  
J. Stęszewski, O niektórych zasięгах i perspektywach badawczych muzyki ludowej północnowschodniej Polski. «Muzyka», 1—2, 1958.
- Стоин [86] — В. Стоин, Народни песни от Тимок до Вита. София, 1928.
- Стоин [87] — В. Стоин, Народни песни от средна северна България. София, 1931.
- Стоин [88] — В. Стоин, Народни песни от западните покрайнини, София, 1959.
- Стоин [89] — В. Стоин, Народни песни от северноизточна България. София, 1962.
- Стоинский [90] — S. M. Stoński, Pieśni Zywieckie. Kraków, 1964.  
Н. Ф. Сумцов, Научное изучение колядок и щедровок. «Киевская старина». Т. 14. Киев, 1886.  
Н. Ф. Сумцов, Коломыйки. «Киевская старина», Киев, 1886.  
Г. И. Сураев-Королев. Мордовские народные песни. М., 1957.
- Сушил [91] — Fr. Sušil, Moravské národní písně. Brno, 1860.  
П. Н. Третьяков, Финно-угры, балты и славяне на Днестре и Волге. Л., 1966.

- Трутовский [92] — В. Трутовский, Собрание русских простых песен с нотами. М., 1953.
- Тымко [93] — О. Тымко. Наша пiсня. Зборник народних и популярних пiсеньох югославських русинох. 1—3, Руски Керестур, 1953; 1954.  
Українська народна поетична творчість, ч. I. Київ, 1958.  
А. Фаминцын, Скоморохи на Руси, СПб., 1889.  
Л. Фёдараў, Новыя запісы мелодый беларускіх народных песен. «Беларускае мастецтва». Мінск, 1960.
- Федоровский [94] — M. Federowski. Lud białoruski, t. V—VI. Warszawa, 1958, 1960.
- Феттерл [95] — K. Vetterl, Z d. Jelínková. Lidové písně a tance z Valašskokloboucka, d. I—II. Praha, 1955, 1960.  
K. Vetterl, J. Gelnar, Nad katalogy písnových párěvů. «Český lid», 6, 1962.
- Фирфов [96] — Ж. Фирфов, Македонски музички фолклор, I. Скопје, 1953.  
І. Франко, До історії розміру коломийкового. Вибрані статті про народну творчість. Київ, 1955.
- Харьков [97] — В. Харьков, Русские народные песни Калужской области. М., 1954.
- Харьков [98] — В. И. Харьков, Русские народные песни Красноярского края, I. М., 1959.
- Харьков [99] — И. Мохирев, В. Харьков, С. Браз. Народные песни Кировской области. М., 1966.  
W. Hensel, Słowiańszczyzna wczesnośredniowieczna. Zarys kultury materialnej, wyd. 3, Warszawa, 1965.
- Хмара [100] — J. Chmara, Lubelska pieśń ludowa, cz. 1, Lwów—Warszawa, 1937.
- Христов [101] — Д. Христов, Т. Янков, Български народни песни от Бесарабия. «СНУ», т. 27. София, 1913.  
Д. Христов. Теоретические основы болгарской народной музыки. М., 1960.  
A. Chybiński, O polskich tańcach ludowych.— O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych. Warszawa, 1961.
- Цигер [102] — A. Cíger, Sto šarišských piesní. Martin, 1953.
- Цимбора [103] — Ю. Цимбора, Українські народні пісні Східної Словаччини, кн. 2. Пряшів, 1963.
- Цитович [104] — Г. І. Цітовіч, Песні беларускага народа. Мінск, 1959.
- Цонев [105] — Б. Цонев. Български народни хора и ръченици. Т. I. София, 1950.  
A. Czekanowska, Pieśni Biłgorajskie. Wrocław, 1961.  
J. Czekanowski. Wstęp do historii Słowian. Poznań, 1957.
- Черный [106] — A. Černý. Pieśni białoruskie z pow. Dziśnieńskiego, gub. Wileńskiej. «Zbiór wiadomości do antropol. krajowej». T. 18. Kraków, 1895.  
В. И. Чичеров. Зимний период русского земледельческого календаря XIV—XIX веков. М., 1957.  
В. И. Чичеров. Русские колядки и их типы. «Советская этнография», 2, 1948.
- Чуркин [107] — Н. Чуркин. Беларускія народныя песні і танцы. Мінск, 1949.

- Чуркин [108] М. Чуркин. Беларускія народныя песні. Мінск, 1959.
- Ширма [109] — Р. Ширма, Беларускія народныя песні. Т. I—III. Мінск, 1959, 1960, 1962.  
E. Schneeweiß, Die Weihnachtsbräuche der Serbokroaten. — Ergänzungsband XV. zur Wiener Zeitschrift für Volkskunde. Wien, 1925.
- Шухевич [110] — В. Шухевич, Гуцульщина, ч. 3, 5. «Матеріали до укр. етнології НТШ». Т. V. Львів, 1902; т. VII, 1904.  
M. Szczepańska, Z. folkloru muzycznego w 17. wieku. «Kwartalnik muzyczny», 17—18. Warszawa, 1953.  
J. Eisner. Rukověť slovanské archeologie. Praha, 1966.  
A. Elscheková, Strukturelle Frühformen slavischer Volksmusik. — Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966.
- Эрбен [111] — K. J. Erben. Nápěvy prostonárodních písní českých. Praha, 1862.
- Юшка [112] — A. Juška. Lietuviškos svotbines, t. I—II. Vilnius, 1955.
- Юшкевич [113] — A. Juszkiewicz. Melodje ludowe litewskie. Kraków, 1900.
- Ященко [114] — Л. Ященко. Буковинські народні пісні. Київ, 1963.  
V. Jagić. Gradja za slovinsku narodnu poeziju, «Rad Jugoslovenske Akademie», 37, 1876, s. 33—137.  
P. Járdányi. Ungarische Volksliedtypen, I—II. Budapest, 1964.

## МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ДРЕВНЕСЛАВЯНСКОЙ МУЗЫКИ И ВЗАИМОСВЯЗЕЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ СЛАВЯН<sup>1</sup>

### I

1. V. Jagić. Gradja za slovinsku narodnu poeziju, «Rad Jugoslovenskeje Akademije», t. 37, 1876, str. 33—137\*2.
2. А. Фаминцын. Скоморохи на Руси, СII6, 1889\*.
3. L. Niederle. Počátky slovanské hudby, «Národopisný věstník československý». IX, 1914, str. 49—74\*; вторая редакция в кн.: Život starých slovanů, d. III, č. 2. Praha, 1925, str. 703—734\*.
4. P. Panoff, Die altslavische Volks- und Kirchenmusik. — Handbuch der Musikwissenschaft, herausg. v. E. Bücken. Wildpark-Potsdam, 1929.
5. J. Kresánek, Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného. Bratislava, 1951, str. 25—31.
6. В. М. Беляев, Музыкальная культура древней Руси. — История культуры древней Руси. Домонгольский период (сборник). М. — Л., 1951, стр. 429—497.
7. J. Sláma, K počátkům slovanské hudby. — Vznik a počátky lovanů, Sbornik, d. 1. Praha, 1956, str. 177—179\*.

### II

1. К. В. Квитка, Ритмическая форма типа АВВА в песнях славянских народов. — Избранные труды. Т. I. «Советский композитор», М., 1971.
2. К. В. Квитка, Песенные формы с вдвое увеличенными ритмическими группами; там же.
3. К. В. Квитка, Об историческом значении календарных песен; там же.
4. К. В. Квитка, Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян; там же.
5. Ф. Рубцов, Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. М., 1962.
6. J. Stanislav, Ludvík Kuba. Zakladatel slovanské hudební folkloristiky, Praha, 1963.
7. A. Elscheková, Strukturelle Frühformen slavischer Volksmusik. — Anfänge der slavischen Musik, Bratislava, 1966, str. 147—164.
8. И. И. Земцовский, К изучению музыкальных связей в славянском обрядовом фольклоре, «Русский фольклор», XI, 1968, стр. 126—139.

<sup>1</sup> Предлагаемый список не исчерпывает литературу вопроса.

<sup>2</sup> Работы, отмеченные \*, содержат библиографию вопроса.

## УКАЗАТЕЛЬ ПЕСЕН, ЦИТИРОВАННЫХ В НАСТОЯЩЕЙ РАБОТЕ

### А. ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИЕ.

1. Белорусские: № 53, 54, 55 а, б, в, 56, 57 а, б, 58, 114 а, б, в, 115 а, 116, 117, 118 а, 119 а, б, в, 120 а, 121 д, 175 а.  
итоги 22
2. Русские: № 3, 4, 5, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65 а, б, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 121 а, б, е, 122, 123, 124, 125, 126, 127 а, 128, 129 а, 130, 176 г, д.  
итоги 32
3. Украинские: № 1 а, 2, 6 а, б, в, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 а, б, в, г, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 35, 36, 37, 38, 39, 40 а, б, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50 а, б, в, 51, 52, 82 б, 94 а, б, в, 95 а, б, 96 а, б, 97 а, б, 98 а, б, 99, 100 а, б, в, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108 а, б, 109, 110, 111, 113, 115 б, 118 б, 120 б, 121 в, г, 127 г, 151 б, 163 а, б, в, г, д, е, ж, 165 б, 170, 171 а, б, 172 а, б, 173 а, б, 174 а, б, 176 а, б, 177, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193 а, б, 194, 195, 196 а, б, 197, 199 а, б, 200, 201 а, б, в, г, д, е.  
итоги 130

### Б. ЗАПАДНОСЛАВЯНСКИЕ.

1. Польские: № 73, 75, 78, 79, 119 а (вар.), 133, 136, 138, 141, 142, 143.  
итоги 12
2. Словацкие: № 25 а, б, 26, 27 а, б, 80, 81, 120 в, 132, 135, 140, 144, 145, 164, 166 б, 175 б, 181.  
итоги 17
3. Чешские и моравские: № 9, 28, 29, 30, 72, 74, 76, 77 а, б, 82 а, 83, 119 б, (вар.), 131, 134, 137, 139, 146, 178, 198 а, б.  
итоги 20

### В. ЮЖНОСЛАВЯНСКИЕ

1. Болгарские: № 84, 85, 88, 89, 90, 91, 93, 150 а, б, 151, 152, 153, 154, 156, 160.  
итоги 15
2. Македонские: № 149 б.  
итоги 1



3. Сербские: № 86 б, 87 а. итого 2
4. Хорватские и словенские: № 31 а, б, 32 а, б, 86 а, 92, 119 в, (вар.), 147 а, б, 148, 149 а, 155, 157, 158, 159, 167 б. итого 16

### *Г. НЕСЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ*

1. Удмуртские: № 121 ж. итого 1
2. Румынские (молдавские): № 160. итого 1
3. Венгерские: № 33 а, б, 34, 162, 165 а, 166 а, 167 а. итого 7
4. Литовские: № 168 а, б, в, 169 а, б. итого 5
- всего 281**

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ <sup>1</sup>

- Аничков Е. Н. 81, 285  
 Аугуста (Augusta J.) 42
- Бажанский П. 248, 285  
 Балакирев М. А. 118, 285  
 Баран В. Д. 31  
 Барток Б. (Bartók B.) 6, 19, 57, 141, 197, 199, 200—209, 212, 215, 216, 218, 219, 285  
 Бартош (Bartoš F.) 67, 121, 135, 285  
 Бартош—Яначек (Bartoš F.—Janáček L.) 67—69, 120, 121, 124, 125, 135, 179, 180, 183, 203, 233—235, 239, 249—251, 285  
 Бачинская Н. М. 112, 114, 118, 172, 177, 285  
 Беляев В. М. 294  
 Берса (Bersa V.) 186, 187, 192, 193, 285  
 Бидерман (Biedermann H.) 143, 144, 285  
 Благо (Blaho J.) 229, 233, 235, 286  
 Богатырев П. Г. 240  
 Борши—Росса (Borsy J.—Rossa E.) 251, 285  
 Булич С. 33  
 Быстронь (Bystronj J. St.) 240  
 Бюхер (Bücher K.) 22
- Василенко З. И. 164, 203, 204, 226, 248, 252, 286  
 Васильев В. М. 197, 286
- Васильевич (Васильевич М.) 130, 131, 134—136, 186, 192—194, 286  
 Вейсенен (Väisänen A. O.) 286  
 Веселовский А. Н. 81, 286  
 Виора (Wioga W.) 6  
 Виссова (Wissowa G.) 83, 286  
 Владыкина-Бачинская, см. Бачинская  
 Вондрак (Vondrák V.) 31  
 «Вылетел втак»—Выл. Вт. («Vyletel vták») 229, 233, 235, 286
- Гарасимчук (Harasymczuk R. W.) 143, 286  
 Гельнар (Gelnar J.) 292  
 Глинка М. И. 160  
 Гнатюк В. 89, 93, 140, 143, 240, 286  
 Гоголь Н. В. 15  
 Гоер М. 226, 286  
 Гойду—Голас (Hajdu M.—Holász R.) 251, 286  
 Головацкий Я. 140, 286  
 Гомер 43  
 Горак (Horák J.) 226, 286  
 Гостинский (Hostinský O.) 179, 250, 251, 286  
 Гошовский В. Л. 16, 18, 19, 25, 50, 51, 53, 54, 74, 76, 82, 89, 91, 94, 126, 147—154, 158, 164, 165, 169, 176, 183, 189, 192, 196, 203, 204, 208, 209, 213, 215, 217, 218, 226, 240, 242, 247, 250, 251, 256, 258, 286, 287

<sup>1</sup> Указатель охватывает авторов исследований и сборников песен, а также все имена, упоминаемые в какой-либо связи в данной работе. Сборники песен, составленные тремя-четырьмя авторами, даются под именем первого автора, после чего следует многоточие, а песни, изданные коллективом или научным институтом,— под названием сборника.

- Григорьев А. Д. 115, 116, 287  
Гринченко Н. А. 140, 287  
Грица С. 46  
Гузова (Guzová J.) см. «Спевы нашхо люду»  
Гусек (Húsek J.) 68, 287
- Даль В. 145  
Дворник (Dvornik F.) 31, . . .  
Де-Воллан Г. В. 140  
Джуджев С. 6  
Добржицкий (Dobrzycki St.) 81, 122, 123, 287  
Добровольский Б. М. — Колпакова Н. П. 135, 171, 172, 177, 287  
Добровский (Dobrovský J.) 80  
Драгой (Dragoi S.) 287  
Дыгач (Dygacz A.) 123, 166, 287
- Елатов В. И. 105  
Елинкова (Jelínková Zd.) 292
- Жганец (Zganec V.) 68, 130, 134, 136, 166, 186, 187, 190, 192—194, 203, 208, 287  
Жемчужина Н. 178, 287  
Жинкин М. Л. 140, 287
- Задор Д. 204—206, 244, 287, см. также ЗКМ  
Закс (Sachs C.) 6  
Залеский (Wacław z Oleska) 140  
Застерова (Zástěrová B.) 31  
Зачиняев А. 140, 287  
Зданович И. 172, 287  
Земцовский И. И. 173, 294  
Зибрт (Zibrť C.) 144, 287  
Зима (Zima L.) 111  
Зих (Zich O.) 183, 287  
ЗКМ — Задор Д., ... 56, 89, 149, 169, 203—205, 224, 244, 246, 256, 287
- Каннисто — Карьялайнен (Kannisto A. — Karjalainen K.) 197, 287  
Караман (Saraman P.) 82, 102, 287  
Карбусицкий (Karbusický V.) 120  
Кауфман Н. — Тодоров Т. 138, 139, 287  
Капарова Р., ... 127—129, 132, 134—136, 138, 189—193, 287  
Кашин Д. 169, 287  
Квитка К. В. 6, 19, 20, 33, 76, 82, 85, 86, 89, 90, 92, 94, 100—102, 105, 114, 133, 159, 160, 211, 224, 229, 233—235, 252, 287, 288, 294
- Кодай З. (Kodály Z.) 141, 149, 200—204, 288  
Колесса Ф. М. 6, 19, 33, 51, 57, 58, 60—62, 73, 76, 82, 86, 88, 89, 93, 97, 98, 100, 111, 119, 121, 141—142, 156—158, 176, 179, 185, 189, 198, 212, 217, 221, 224, 229, 232—235, 237, 240, 248—251, 256, 258, 288  
Кольберг (Kolberg O.) 62, 64, 76, 89, 90, 120, 123, 124, 135, 140, 179—183, 226, 248, 252, 288, 289  
Коменский (Komenský J. A.) 126  
Кондратьева С. Н. 107, 289  
Кондратьевы М. И. и С. А. 197, 289  
Константин VII Багрянородный 37, 78  
Копитар (Kopitar V.) 80  
Коробка Н. 81, 289  
Костюк Ю. 51, 53, 58, 60, 75, 97, 156, 218, 289  
Котонский (Kotoňski W.) 123, 180, 289  
Кресанек (Kresánek J.) 6, 37, 141, 167, 184, 203, 204, 207, 251, 255, 289, 294  
Кречко М. 226, 289  
Кроон (Krohn I.) 197, 198, 199, 289  
Куба (Kuba L.) 6, 33  
Куокаль В. 197, 289  
Купчанко Г. 140, 289  
Кухач (Kuhač F.) 68, 69, 134, 185—187, 190, 192—194, 208, 289
- Ладыка М. 204  
Лакх (Lach R.) 169, 197, 289  
Лебедева Е. Н. 197, 289  
Лебединский Л. Н. 197, 289  
Ледахович Е. Э. 221  
Лелекач М. 200  
Леонтович Н. Д. 252  
Лер-Сплавинский Т. 31, 289  
Линтур П. В. 226, 240, 289  
Лиса (Lisa V.) 250, 251, 289  
Листопадов А. Л. 108, 112, 114, 116, 117, 138, 169—172, 177, 290  
Ломницкий (Lomnický Simon z Budče) 144  
Лысенко Н. В. 89, 94, 100, 114, 159—161, 224, 248, 256, 290  
Львов — Прач 169, 290  
Людкевич Ст. 141, 142, 290, см. также Роздольский — Людкевич  
Лядов А. К. 25, 26, 109, 112, 114, 115, 118, 172, 174—177, 290

Маркс К. 34, 41  
Марр Н. Я. 36  
Медвецкий (Medvecký K. A.) 226, 240, 290  
Мелихерчик (Melicherčík A.) 240  
Мерчинский (Mierczyński St.) 143, 290  
Миккола (Mikkola J. J.) 10  
Мирославский П. П. 56, 57, 287, см. также ЗКМ

Мильчетич (Milčetič J.) 81, 290  
«Модьор непзене таро» — МНТ («Magyar Népzene Tára») — 70, 71, 203, 208, 290

Мошинский (Moszyński K.) 31, 290  
Мошков В. А. 134, 136, 290  
Мушинка Н. 72  
Мэррием (Merriam A. P.) 6

Неедлы (Nejedlý Zd.) 184, 185, 290  
Нидерле (Niederle L.) 31, 36, 37, 78—80, 82, 290, 294

Обрешков (Obreschkoff Ch.) 191, 290  
Олеска Вацлав (Oleska Weclaw) см. Залеский

Панов (Panoff P.) 194  
Панькевич И. 240  
Паули (Pauli Zegota) 140  
Петр В. 32  
Петров С. 188, 290  
Плишка (Plička K.) 65, 66  
Позняк (Pożniak W.) 124, 290  
Полак (Polák V.) 31  
Полачек (Poláček J.) 179, 290  
Полашек — Кубеша (Polášek J. M. — Kubeša A.) 67, 290  
Попова Т. В. 116, 178, 290  
Потебня А. А. 81, 110, 111, 119, 126, 162, 290

Радченко З. 102, 290  
Ракоци Ференц (Rákóczi Ferenc II.) 207  
Ратцель Ф. 42, 44  
Рачки Ф. (Rački F.) 78  
Римский-Корсаков Н. А. 112, 113, 116, 172, 177, 290

Роздольский И. — Людкевич Ст. 61, 64, 65, 73, 90, 92, 93, 98, 100, 149, 202, 224, 237, 242, 243, 246, 248, 252, 256, 258, 290

Ройтерштейн М. И. 258  
Романов Е. П. 102, 290

Романский (Romansky L.) 81, 291  
Рубец А. 114, 222, 223, 225, 226, 291  
Рубцов Ф. А. 33—36, 291, 294  
Руданский С. 248  
Руднев А. 197, 291  
Руднева А. В. 172, 173, 175, 291  
Рыбаков Б. А. 10

Свенцицкий И. С. 81, 122, 291  
Свешников И. К. 31  
Свитова К. Г. 107, 108, 112, 168, 172, 173, 224, 226, 291

Сенчик Я. 63, 64, 248, 290  
Синней (Szinyei J.) 145  
Слама (Sláma J.) 294  
«Словенские людове пйесне» — СЛП («Slovenské ľudové piesne») 65, 66, 125, 179—183, 203, 208, 221, 229, 231, 233—235, 250, 251, 291

«Словенские спевы» — Сл. Сп. («Slovenské spevy») 65, 229, 233—235, 239, 291  
«Слово о полку Игореве» 50  
Смишко М. Ю. 31  
Сокальский П. П. 32  
Сосенко К. 81, 291

«Спевы нашхо люду» — СНЛ («Spevy nášho ľudu») 183, 203, 291  
Срезневский И. И. 110, 111, 119  
Станислав И. (Stanislav J.) 33, 72, 291, 294

Стеблянка А. И. 89  
Стеншевский (Stęszewski J.) 6, 19, 291  
Стоин В. 127, 188, 190—193, 291  
Стоинский (Stoiński S. M.) 123, 124, 126, 291

Сумцов Н. 81, 140, 291  
Сураев-Королев Г. И. — Ковтаськин Л. М. 197, 291

Сушил (Sušil F.) 54, 67, 180, 181, 229, 233—235, 239, 249, 250, 291

Таннер (Tanner J.) 44  
Тодоров Т. см. Кауфман — Тодоров  
Третьяков П. Н. 31, 291  
Трутовский В. 112, 169, 291  
Тулмин (Toulmin St.) 6  
Тымко О. 60, 62, 63, 213, 216, 220, 229, 232—235, 237, 248—250, 256, 291  
«Украинское народное поэтическое творчество» 154, 178, 292

Фаминцын А. С. 32, 292, 294  
Фасмер М. (Vasmer M.) 145  
Федеровский (Federowski M.) 106, 163, 165—167, 169, 292

- Федоров Л. Н. 105, 292  
Феттерл (Vetterl K.) 67, 69, 121, 122,  
125, 126, 292  
Фирфов Ж. 120, 136, 192—194, 292  
Франко И. 140, 141, 162, 292
- Харьков В. И. 118, 168, 171, 172, 292  
Хенсель (Hensel W.) 31, 292  
Хибинский (Chybiński A.) 141, 292  
Хмара (Chmara J.) 124, 226, 292  
Христов Д. 129, 134, 135, 138, 252, 292
- Цигер (Ciger A.) 183, 229, 233, 235, 292  
Цимбора Ю. 58, 60, 73, 74, 97, 156, 158,  
226, 229, 231—235, 292  
Цитович Г. И. 102, 106, 163, 165, 292  
Цонев Б. 188, 292
- Чекановская А. (Czekanowska A.) 292  
Чекановский (Czekanowski J.) 31, 79, 292  
Черный (Cerný A.) 102, 292  
Чичеров В. И. 81, 107, 292  
Чуркин Н. Н. 104, 163, 164, 292
- Шаумян С. К. 6, 17  
Шахматов А. А. 80
- Ширма Г. Р. 102, 104—106, 163, 293  
Шневайс (Schneeweis E.) 81, 293  
Штернберг Я. И. 207  
Шульга И. Г. 207  
Шухевич В. 89, 93, 97, 140, 146, 293
- Щасный Саламон 140  
Щепанская (Szczerpańska M.) 179, 184,  
293
- Эйснер (Eisner J.) 31, 293  
Эльшек О. и Эльшекова А. (Elschek O.  
Elscheková A.) 6, 33, 293, 294  
Эрбен (Erben K. J.) 161, 181, 182, 293
- Юшка (Juška A.) 209, 210, 293  
Юшкевич (Juszkiewicz A.) см. Юшка
- Ягамаш (Jagamas J.) 19  
Ягич В. (Jagić V.) 293, 294  
Яжджевский (Jażdżewski K.) 10  
Яначек Л. (Janáček L.) см. Бартош—  
Яначек  
Янкович И. М. (Jankovich J. M.) 207  
Ярдани (Járdányi P.) 293  
Ященко Л. И. 160, 169, 248, 293

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Объяснение символов (метазнаков), используемых в анализе<sup>1</sup>

### 1. Стих

3, 4, 5, 6 — количество слогов в слоговой группе (полустииши) каждого стиха в отдельности.

+ — цезура в стихе, например, 4+3.

(...+...) — структура стиха в круглых скобках указывает, что речь идет лишь об одном стихе строфы, например (4+4)...

$\left. \begin{array}{l} (...+...)(...+...) \\ (...+...) \end{array} \right\} 2, 3, \dots$  — структура строфы; например (5+5) (4+4) — гетерометрическая строфа состоящая из 10- и 8-сложных стихов; (4+4) 2 — изометрическая строфа из двух 8-сложных стихов.

\* — знак \* перед формулой указывает на производную (абстрагированную) структуру чистого стиха, например \*4+4.

а, б, в, г, ... — обозначение словесной формы строфы при анализе смысловой организации слоговых групп стиха. Повторение тех же слов (словесно-слоговых групп) обозначается одинаковыми буквами, например форма строфы песни:

«Как на Волге валы бьют,  
Как на Волге валы бьют,  
Валы бьют, валы бьют»

обозначается так: аб/аб/бб<sup>2</sup>.

Р — рефрен (короткий припев, состоящий лишь из одной слоговой группы).

П — припев.

р, п, с — обозначения словесных слоговых групп припева.

### 2. Музыкальный ритм

а б с d... — ритмическая форма отрезков мелодии, равных обычно одной слоговой группе стиха. Каждая последующая литера алфавита указывает на новую ритмическую модель.

<sup>1</sup> Различия в обозначениях вызваны как спецификой и объемом конкретного материала, предназначенного для анализа, так и целью, которую ставит перед собой исследователь.

<sup>2</sup> Структура стиха песни — (4+3)2 (3+3); чистый стих — \*4+3.

$\left. \begin{array}{l} a' b' c' \dots \\ a_v b_v c_v \dots \end{array} \right\}$  — штрих или «v» возле литеры — незначительное или вариантное изменение ритмической формы отрезка, обозначенного той же литерой, например,  $a a' b b_v$ .

$a_5, a_4, b_3 \dots$  — обозначение определенной ритмической формы с соответствующим количеством слогов. Этот способ обозначений предполагает наличие таблицы, содержащей ритмические модели фраз.

$a e i$  — определенная ритмическая форма шестисложников,

$b c d$  — определенная ритмическая форма трехсложников,

$k m n$  — определенная ритмическая форма четырехсложников. Этот способ обозначений употребляется исключительно при микроанализе гомогенных песенных типов.

$A B C \dots$  — ритмическая форма предложений (отрезков мелодии, равных стиху).

### 3. Мелодика

$a b c d \dots$  — обозначение отрезков мелодии, равных обычно одной слоговой группе стиха и содержащих новый интонационный материал.

$\left. \begin{array}{l} a' b' c' \dots \\ a_v b_v c_v \dots \end{array} \right\}$  — незначительное или вариантное изменение мелодии в отрезке.

$a^5; a_5; b^3; b_3 \dots$  — транспозиция мелодического отрезка на указанный цифровой интервал.

$a^5; a'_3; b^3_v; b^5_v \dots$  — вариантная транспозиция отрезка.

$A B C \dots$  — мелодическая форма предложений (отрезков мелодии, равных одному стиху).

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	5
Вопросы теории	
1. Народная музыка как источник исторической информации . . . . .	9
2. Вопросы теории и методологии . . . . .	14
3. Некоторые общие проблемы музыкального славяноведения . . . . .	30
4. От звукосигнального языка к музыкальному мышлению . . . . .	37
Аналитические очерки	
<i>Очерк первый.</i> По следам одной свадебной песни славян . . . . .	50
А. Украинские варианты . . . . .	56
1) На территории Закарпатья . . . . .	56
2) Свадебная песня у украинцев Восточной Словакии . . . . .	58
3) Особенности песни на территории бывшей Галицкой Лемковщины . . . . .	61
4) Свадебная песня в украинских поселениях на территории Югославии . . . . .	62
5) Северо-западная этническая территория . . . . .	63
Б. Словацкие и чешские варианты свадебной песни . . . . .	65
1) На территории Словакии . . . . .	65
2) На территории Моравии . . . . .	66
В. Свадебная песня в югославском фольклоре . . . . .	68
Г. Венгерские варианты свадебной песни . . . . .	69
Выводы и вопросы генезиса . . . . .	71
<i>Очерк второй.</i> Типы украинских колядок и их структурно-ритмические разновидности у славян . . . . .	81
1. Типы украинских колядок и ареалы их распространения . . . . .	85
2. Колядковые структуры в украинских песнях . . . . .	97
3. Колядковые структуры в белорусском и русском фольклоре . . . . .	101
4. Колядковые типы и десятисложные структуры в фольклоре западных и южных славян . . . . .	120
А. Западные славяне . . . . .	120
Б. Южные славяне . . . . .	126
<i>Очерк третий.</i> Коломыйчаная структура в песнях славян и соседних народов . . . . .	139
1. Карпатская коломыйка . . . . .	142
а) Вопросы происхождения . . . . .	142
б) Структурные, ритмические и ладо-интонационные особенности карпатской коломыйки . . . . .	146
в) Коломыйка — песня . . . . .	151



2. Карпатская коломыйка в украинском фольклоре . . . . .	154
а) Лемковские коломыйки . . . . .	156
б) Восточноукраинские коломыйки . . . . .	159
3. Белорусская коломыйка . . . . .	163
4. Коломыйка в русских песнях . . . . .	168
5. Карпатская коломыйка у западных славян . . . . .	178
Чешские духовные песни средневековья и римский сатурнийский стих	184
6. Коломыйка в южнославянском фольклоре . . . . .	185
а) Припевки к танцам и хороводам . . . . .	186
б) Обрядовые песни . . . . .	189
в) Прочие жанры . . . . .	191
7. Происхождение и эволюция карпатской коломыйки . . . . .	194
8. Коломыйка в фольклоре соседних народов . . . . .	197
9. Славянская или индоевропейская коломыйка? . . . . .	209
<i>Очерк четвертый. Ассимиляция в музыкальном фольклоре</i> . . . . .	210
I. Протоассимиляция . . . . .	215
II. Мезоассимиляция . . . . .	215
а) Синкопа . . . . .	216
б) Пунктирный ритм . . . . .	218
III. Дейтроассимиляция . . . . .	221
IV. Мелосинкрязия . . . . .	240
Перспективы и реальность (вместо выводов) . . . . .	261
Zusammenfassung (Резюме на немецком языке) . . . . .	263

#### Библиография и указатели

Использованная литература . . . . .	285
Материалы для изучения древнеславянской музыки и взаимосвязей в музыкальном фольклоре славян . . . . .	294
Указатель песен, цитированных в настоящей работе . . . . .	295
Именной указатель . . . . .	297
Приложение . . . . .	301

Владимир Леонидович Гошовский

#### У ИСТОКОВ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ СЛАВЯН

Редактор А. Лахути Художник Е. Никитин Худож. редактор Г. Христинани Техн. редактор Ю. Вязьмина Корректоры Л. Рабочонок и Ю. Фельдман Подписано к печати 9/IV 1971 г. А03973 Формат бумаги 70×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub> Печ. л. 19,75 (Усл. п. л. 23,0) Уч.-изд. л. 19,6 (с вклейками). Тираж 2000 экз. Изд. № 1735 Т. п. 71 г. № 448 Зак. 1032 Цена 1 р. 87 к. Бумага № 1 Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, набережная Мориса Тореза, 30 Московская типография № 6 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

Индекс 9-1-1

## ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует
97	10 снизу		снять знак триоли
111	7 сверху	удалениями	ударениями
117	первые четыре снизу		линейки под словами считать недействитель- ными
140	1 сноски	1933	1833
143	2 снизу	Mierczuński	Mierczyński
152	8 сверху	димиуация	димиуция
182	4 нотная сверху	две шестнадцатые и четверть	две восьмые и четверть
266	12 сверху	zildet	bildet
266	6 снизу	hellenischen	hellenistischen
267	5 снизу	galibischen	galizischen
270	20 сверху	besätigt	bestätigt
271	2 сверху	41 а, б	40 а, б
271	13 сверху	Typ B in der	Typ B in der
272	9 сверху	R4 ÷ 3	$\overline{P4 \div 3}$
272	20 снизу	P (5+5+4)	П (5+5+4)
272	19 снизу	5+5+P5+6	5+5+P5+8
278	4 снизу	ular—	ural—
293	5 сверху	Schneeweiß	Schneewis



