

Галина Кутырёва-Чубаля

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej (Polska)
University of Bielsko-Biała (Poland)

E-mail: gkutyriowa@ath.bielsko.pl, galkut1003@gmail.com

Об этнопесенных „универсалиях“: белорусско-польское и польско-словацкое пограничья

O „uniwersaliach“ w pieśniach etnicznych: pogranicze białorusko-polskie i polsko-słowackie

About the ethnic-song „universals“: Polish-Belarus and Polish-Slovak border zones

Исследование белорусской этнопесенной культуры в целом и лингво-музыкальных диалектов как отдельной её области имеет особое значение, учитывая этнографическое, этноисторическое место Беларуси внутри обширного балто-славянского и межславянского ареала. Различные аспекты анализа песни как синквезиса вербального и вокально-певческого компонентов дают возможность этнодиагностирования на макро- и микроуровнях элементов как древнейшего – балтского, т. е. дославянского / предславянского, – так и собственно славянского песенных пластов. Второе весьма отчётливо выявляется в соотнесении с первым. Тут данные этномузикологии дополняют, уточняют, а в чём-то и проясняют выводы археологов, антропологов, лингво-диалектологов и других исследователей в области этнологии.

Задача данной статьи – выделить наиболее яркие типовые явления, которые можно интерпретировать как общеславянские либо ещё более древние – балто-славянские – песенно-певческие¹ артефакты. В частности, представим универсалии, обнаруживаемые при сопоставлении фольклорного материала трёх этнокультур –

¹ Наш термин „песенно-певческий“ подразумевает учёт не только корневых структурных формант песенного языка (базовая типология), но и **способы воспроизведения** одних и тех стихо-вокальных форм в различных местных певческих школах. Последнее открывает вокальные предпочтения, манеру исполнения, словом, – всю вокальную этнофонию, в которой отражаются антропологическое и эстетическое начала. Совокупность структурных и исполнительских характеристик формируют, в конечном итоге, песенно-певческие

белорусской, польской и словацкой. Примечательно, что наличие типологических и вокально-стилевых аналогий выявляется у народов, не проживающих в непосредственном соседстве, в данном случае – у словаков и беларусов.

Итак, собственно славянский музыкально-стилевой комплекс представлен в данной статье несколькими **слогоритмическими** формами, выступающими в различных песенных жанрах, обрядовых и необрядовых. Немаловажными оказываются также сугубо мелодические показатели песенной стилистики. Слогоритмика в этномузыкальных исследованиях представляет первичный, базовый типологический уровень анализа, позволяющий описание лексикальной и композиционно-сintаксической парадигматики песенного языка. Другим типологически важным уровнем анализа является уровень **мелодический**, включающий ряд характеристик: звукорядных (высотно упорядоченная звуковая шкала), интонологических (линеарное соотношение опорных тонов в эмфазах и цезурах, оформление клаузул), формообразовательных (область стихо-вокального синтаксиса). Добавим к сказанному: взаимодействие слогоритма и мелодики не одинаково в различных жанрах, структурных типах, а также в различных зонах и микрозонах отдельных регионов, что является следствием полистадиальности процессов формирования стихо-вокальных форм на исследуемых территориях.

В настоящей публикации ограничимся характеристикой нескольких парадигматических комплексов полизначного значения, а именно: [а] общих слогоритмических формул и образованных на их основе композиций, [б] идентичных мелодических маркеров в формах-аналогах, [в] наджанровых ладозвукорядных универсалий. Из слогоритмов представим следующие:

- игровой 4+3
- производные от 4+3: игровые 4+3+3 (с повтором строки и без него), 4+3+3 | 4+3,
 - игровой 4+4+3,
 - игровой 5+5,
 - тип 7+7 с несегментированным 7-сложником, известный как ритм „цярэжка“;
 - тип 5+5+7.

Песни с 7-сложной структурной основой (где строка-стих содержит 7 слов), вообще, разнятся ритмически внутристиховой сегментацией, независимо от наличия / отсутствия внутристроичной цезуры в напеве, часто при асинхронии стиховой и музыкальной сегментации, или „актуального членения“ (лигв.) строк. В данном случае речь идёт о 7-сложнике **игрового типа**, имеющем каденцию танцевального характера (обобщённое выражение в морах 112). Инвариантность каденционного сегмента – танцевально-игрового 3-сложника – обусловила цифровое обозначение этого типа слогоритма как **4+3** (обобщённо моры 1111 | 112).

макро-, микродиалекты и идиолекты внутри относительно крупных этнокультурных мас-сивов.

В стиховедении такая стопа называется анапестом. Однако этнография обрядовых песен склоняет нас к применению этнохореографических обозначений отдельных ритмоформул. Так, игровой 3-сложник в каденциях строк чаще всего ассоциируется на слух с моторной соматикой, с активным движением ног, рук, корпуса тела. Наглядное подтверждение этому имело место в нашей полевой практике: именно игровые 3-ки в свадебной песне поющие отбивали ногами. Множество подтверждений своим наблюдениям мы находим в литературе по народному танцу. Есть прямые указания на способ исполнения данного типа „троек” ногами в сопроводительных к танцам рубриках „описание движений” (*anisanne ruchaū*): „трайны прытул / крок / бег”, „трайное пераступанье”, „трайны крок з прытулам”, „трайны прытул з прыстукам” и т. п.². Комментарии этнохореографов, считаем, в наивысшей степени значимы для понимания семантики песен с элементами моторной ритмики, т. е. представляющих „жанры двигательной динамики” (в противовес „жанрам речевой динамики”)³. Пока эта литература остаётся на периферии внимания этномузиков-песенников. Между тем, в ней содержатся ключи к выяснению этнографического контекста, невербальной семантики танцевально-игровых элементов („троек”, „пятёрок” и пр.), без которых – лишь на основе вербальных текстов – не полноценна, а в ряде случаев не осуществима **контенсивная типология** народной песни.

Жанровая дистрибуция игровых 7-сложников довольно разнообразна, этногеография их также предельно широка – это, следует признать, образец ритмолексики наджанровой и полиэтнической. Однако при включении в поле исследования такого рода типовых объектов **мелодического компонента** обнаруживаются весьма чётко очерченные жанровые изомелы. Так, внутри белорусской ритмической изодоксы игрового 7-сложника, охватывающей зоны Понёманья, Поднепровья и Днепродвинья, выявляются следующие жанровые ареалы: днепродвинские **дожинки**, восточно-двинское **купалье** и принёманская **свадьба (вяселле)**. Каждая жанровая изодокса заключает в себе зоны мелодических типов, эти зоны отображаются на карте *изомелами*. Примечательно, что образцы аналогичных жанровых и мелодических вариантов, отмеченных в белорусской традиции, имеют место также в словацком фольклоре – это песни дожинковые, баллады, рекрутские, игровые свадебные.⁴ Последние и у белорусов, и у словаков

² Серый *Tradycyjna mastackaja kultura bielarusau [u 6 tamach]*: *Mahilouskaje Padniaprouje*, Minsk: Bielaruskaja nauka, 2001, s. 505, 529, 535, 554, 569, 570, 578, 579, 595, 600, 603; *Wiciebskaje Padzwinnie*, Minsk: Bielaruskaja nauka, 2004, s. 591, 596, 597, 613, 615, 628, 630, 634; *Hrodzienskaje Paniamonne*, kn. 2, Minsk: Wyszejszaja szkoła, 2006, s. 138, 147, 209, 210, 221, 227. Аналогичные пояснения имеются также в других томах данной серии.

³ W. I. Jełatow, *Ritmiczеские основы белорусской народной музыки*, G. I. Cytowicz, Minsk: Nauka i tiechnika, 1966, s. 199; *Idem*, *Mielodyczеские основы белорусской народной музыки*, red. G. I. Cytowicki, Minsk: Nauka i tiechnika, 1970, s. 48.

⁴ *Slovenské ľudové piesne*, Sväzok II, red. F. Poloczek, Bratislava: Slovenská akadémia vied v Bratislave, 1952, s. 65 (№ 85), 66 (№ 86), 68 (№ 90), 251 (№ 450).

составляют, в большинстве своём, подцикл шуточных сватовских (*як сваты брэшшуцца*). Плясовой характер ритмики не случаен в таких песнях: он предполагает пение с движением, чаще всего это свадебные припевки „под танец”, которые поют в разгар **веселья** – в доме молодого, после важнейших этапов обрядовых инициаций. Дожинковые также имеют в белорусской и словацкой традициях общие, типологически существенные признаки: звукоряды, опорные тоны-маркеры в одних и тех же сегментах строфы. Налицо многоаспектное совпадение по важнейшим типологическим характеристикам этнопесенного языка у белорусов и словаков – слогоритмике, мелодике, семантике текстов, жанровой закреплённости. Это является отражением существовавшего, вероятнее всего, в прошлом единого историко-культурного пространства.

В пользу последнего свидетельствует наличие у белорусов и словаков более редких вторичных, производных от игровых 4+3, форм, что означает схождения на уровне строфики, **мелокомпозиции**. Это западнобелорусские и словацкие свадебные той же тематики, что и песни исходного типа 4+3: шуточные сватам (у словаков также – *молодым*), припевки-дразнилки. У обоих народов формы-derivaty выступают в двух композиционных версиях:

а) 4+3+3, с повтором 3-сложной стопы в каждой стихо-мелострочке:

Ой ты, Ванька, дзельца знай, дзельца знай,
і на мыла рубля дай, рубля дай⁵.

б) в асимметричной строфе 4+3+3 | 4+3:

А наш сватка хароши, хароши,
ён багаты на гроши⁶.

Показательна идентичность мелодического рисунка в ряде словацких и белорусских песен, в частности – совпадение опорных тонов, тонов-маркеров границ полустрок и/или строк внутри строфы. Таким образом, и число, и качество проявлений тождества говорят в пользу моногенизма целого песенно-этнографического комплекса, имеющего единую пракоснову в виде игрового силлаборита 4+3.

Отдельную словацко-польско-белорусскую слогоритмическую парадигму представляет 3-хсегментная структура свадебных 4+4+3, также подвижно-игрового характера. В отличие от численно подобной предыдущей структуры 4+3+3, данная формула имеет текстовую схему стихостроки **абв** (а не **абб**):

Вы дзядзечкі, вы ѡётачкі, просім вас,
каб ня была нашай Тані ліха ў вас.

Ритмически такой напев перекликается с плясовыми припевками, известными в белорусском и русском фольклоре как *Комаринская* (*Комаринского / Комарыцкая*). В Беларуси мы выявляем три изомели – восточную (днепровскую, днепро-двинскую), южную (полесскую) и западную (гrodненско-белостокскую). Словацкая традиция латеральна по отношению к белорусско-польской. Можно

⁵ *Wiciebskoje Padzwinnie...*, s. 254–155, № 119.

⁶ *Ibid.*, s. 375–376, № 142.

было бы предположить конвергентность данной парадигмы форм в рассматриваемых зонах. Однако есть особенности, допускающие возможность родства и некоей хронологии перемещений / интерференций напевов данной типологической группы. В частности, обращает на себя внимание совпадение двух особенностей оформления **каденций** строк / строф в песнях словацких и принёманских белорусских.

Первая особенность заключается в весьма характерной для словацких напевов **аугментации** 3-сложных каденций, придающей торжественность „легковесному” моторному ритму песен. В нёманской традиции такие каденции сравнительно редки, однако сам импульс стиля (метрическое расширение кадансов) в отдалении от очаговой зоны, причём в песнях единой жанровой при надлежности (свадьба), вряд ли случаен и требуют исторической интерпретации. Количественный перевес образцов такой трансформации исходно лапидарной ритмоструктуры 4+4+3 в словацкой свадьбе даёт основание именно Словакию рассматривать как место возникновения данного стиля. В этом случае, предположителен северо-восточный вектор его продвижения в сторону белорусского и, частично, литовского Понёманья (Дзукия, р-н Алитуса)⁷. Это новые данные по поводу полигенеза песенной культуры Понёманья: до сих пор нами были выявлены „музыкальные приношения” сюда из Поднепровья и Посожья, а наиболее ранние – из Поприпятья⁸.

Вторая общая особенность словацко-польско-белорусских свадебных данной структуры, (хоть и выявленная в единичных образцах, к тому же, в отдалённых друг от друга зонах), заключается в повторе каденционного 3-сложника: 4+4+3+3. Заметна склонность к усилению танцевального начала за счёт много-кратных повторов данного элемента (3-сложника) у словаков: напр., свадебная структура 4+4+3+3 | 3+3⁹. В целом, напевам данной парадигмы присуща амплификация, т. е. дробление отдельных слогонот без изменения ритмического времени; напр., слог *-це* пропевается на одну мору со следующим *да-* (указанные слоги подчёркнуты на схеме)¹⁰:

А сваточки, галубочки, едзьце дамоў, едзьце дамоў!

⁷ *Lietuvių tautosaka. Penki tomai. Pirmas tomas [t. 1], Dainos*, Vilnius 1962, s. 699, № 350.

⁸ G. Kutyriowa-Czubala, *Bieloruskij žniwnyj napiew: archetypy, innowacyi, dialektы*, red. J. Janicki, L. Pavera. Bielsko-Biała: Wydawnictwo ATH, 2009, s. 93–94; aedem, *Piesienność Posoża jak istocznik stylowych nowacyj w Centralnoj i Siewiero-Zapadnoj Białarusi*, [w:] *O kongressach kongriesu. Materiały Wtorego Wsierossijskogo kongressa folkloristów*. Moskwa: Gosudarstvennyj respublikanskij centr russkogo folkloru, 2010, s. 311–335.

⁹ *Slovenské ľudové piesne...,* s. 94, № 138.

¹⁰ Z. Mażejka, *Piesni bielarskaha Paazierja*, red. Michaił Jakaulewicz Hrynbłat, Ryhor Ramanawicz Szirma, Minsk: Nawuka i technika, 1981, s. 339, № 176 (Siennienskij r-n Witiebskoy obl.); *Piesni Bielastoczczyny*, skład. M. Hajduk, red. Anatol Siamionawicz Fiadosik, Minsk 1997, s. 139, № 271 (gm. Czeremcha).

Яркий пример гео-пограничной традиции – ритуальное шествие с житным венком с поля. Шествие сопровождается пением **дожинковых** песен ритмоструктуры 5+5 с **игровыми** 5-сложниками в запеве (слогоритмика рефренов различна). Опять-таки, все песни данной слогоритмической парадигмы относятся к единому семантико-этнографическому циклу – это **славильные**, „пану-гаспадару”, которому наёмные жнеи вручали дожинальный венок. Песни имеют приподнятый, торжественно-гимнический характер. По устным сведениям, полученным нами от уроженки Торуня виолончелистки Зеноны Позняк (Московская консерватория, 1984), эти песни бытовали в околицах Торуня, однако исполнялись в более быстром, нежели западнобелорусские, темпе.

Данный тип дожинок локализуется на белорусско-польском, в основном, гродненско-белостокском пограничье в районах Свислочи, Гродно, Лиды, Островца, Августова, Беловежи¹¹, отчасти на украинско-польском пограничье. Традиция изучалась Климентом Квиткой, относившим напевы данной ритмоструктуры к разряду танцевально-игровых¹². Многим местным вариантам присуща *переметризация* 5-сложника по ходу исполнения песни. Наблюдается изменчивость в реляциях стих – напев, перманентная смена „иерархии” между ними: то напев „подстраивается” под стопные акценты стиха, то просодика стиха искажается под влиянием музыкальных акцентов¹³. Изменчивая акцентика текста особенно заметна в клаузулах строк:

Пажалі жытá,
пажнём і авёс,
Каб пан добры быў,
гарэлкі прынёс.
Пáжалі жытá,
пáжнём і юрку,
Пойдзем да пáна,
дá фалівáрку.

По предварительным сведениям, песни рассматриваемого типа бытовали в центральных по широте областях Польши. Что касается их локализации на белорусских землях, тут предположительны две версии: [1] Беларусь составляет восточную часть изначально польско-белорусской культурно-этнографической

¹¹ *Žniunyja piesni*, red. A. S. Fiadosik, Mińsk: Nawuka i technika, 1974, с. 648–649, 651. В издание включены образцы из публикаций М. Федоровского, Г. Ширмы.

¹² K. W. Kvitka, *Naspiwy żnywnych piseń piwniczno-zachidnych rajonów terytorium poszyrennia ukraińskojsi mowy*, [w:] *Idem, Wybrane statki*, czast. 1, Kyiv: Muzyczna Ukraina, 1985, s. 76–77. Sm. także: G. Kutyriowa-Czubala, *Bieloruskij žniwnyj napiew...*, s. 26–27.

¹³ G. Kutyriowa-Czubala, *Polskaja piesnia w Bielarusi: bytowanije, mieżjazykowje i stilewyje atrakcji*, [w:] „Rozprawy Komisji Językowej”, t. 57, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 2011, s. 123–125.

изодоксы, [2] имела место относительно поздняя интерференция польских дожинковых с игровой слогоструктурой 5+5 в ареал более архаичного пласта исконных, общебелорусского распространения, дожинковых песен. В вербальной лексике белорусских вариантов встречаются полонизмы – сравним строки рефренов:

// Спор, жыта, спор
са ўсіх старон!

// Спор, жыта, спор
са вшысткіх строн!

Ещё одним объединяющим смежные культуры типом слогоритмики – основы певческой, стихо-вокальной лексики – является корпус песен с ритмом „цирэжка” (далее РЦ). Это 7-сложная структура (в вариантах изохронная 8-сложная) с затягиванием 5-го и 7-го слогов. Существуют различные точки зрения по поводу генезиса данного ритмотипа, что графически можно проиллюстрировать посредством выражения ритма в морах: 1111 212, либо 11112 12, либо 111 1212 (см. сноска 18). Инвариантны лишь акценты на 5-ом и 7-ом слогах (на схеме выделены и подчёркнуты):

// Цярэжка, цярэжухна, | я твая пацежухна;
// Дзед бабу тапіць вядзе, | а баба крычыць, ня йлзе:
– Мой жа ты дзядулячка, | я ж твая баўулячка.

Изодокса РЦ охватывает северную Беларусь – Поозерье / Подвинье и пояс литовско-польско-белорусско-украинского пограничья (Карта „*Ритм Цярэжек...“*). Принципиально важно отметить функционально-жанровое размежевание внутри всего песенного массива РЦ: оно отражает, известным образом, размежевание культурно-этническое. Так, в белорусском Подвинье / Поозерье РЦ является атрибутом песен, сопровождающих колядную игру *Жаніцьба Цярэжскі* (далее ЖЦ). На перифериях белорусского ареала ЖЦ наблюдается двойное или тройное жанровое „дублирование“, сезонно-обрядовые „перекодировки“ песен с РЦ. Здесь налицо переход самого напева из комической сферы свадьбы-игры, свадьбы *понарошку* в *свадьбу* как таковую, со всем комплексом инициальных и иных сакрально значимых обрядов. В микрозонах „сборного“ типа РЦ обслуживает одновременно несколько циклов, например песни: *ЖЦ, хрэзьбін* и *свадьбы* (Сморгонь), *Пілінаўкі, ЖЦ* и *свадьбы* (Лепель), *ЖЦ* и *свадьбы* (Вилейка), *ЖЦ* и *весны* (Молодечно), *ЖЦ* и *неообрядовых семейно-бытовых* (Борисов), *весны* и *жнива* (Хотимск).

Собственно же свадебные с РЦ охватывают плотную зону литовско-польско-пограничья: это окрестности Алитуса, Калварии, Мариамполя, Сувалк. Далее, прослеживается южный вектор изодоксы РЦ. На Белосточчине зафиксированы

свадебные (окрестности Бельска, Гайнувки, Семятыч)¹⁴ и весенние (*весна, рогульки* – окрестности Бельска, Гайнувки)¹⁵. Ещё южнее отмечена зона живиных / дожинковых на исторической Холмщине (Hełm)¹⁶ и Волыни¹⁷, купальских и свадебных – в приграничной Гродненщине (Свислочь, Волковыск), свадебных в югозападной Брестчине (Каменец, Жабинка, Брест, Кобрин, Берёза, Дрогичин). Отсюда традиция РЦ в названных жанрах угасает в направлении по направлению к востоку, смыкаясь с иной – хороводной восточнобелорусской изомелой¹⁸.

Возможно, жанрово-сезонный разброс, свойственный напевам единой структуры (РЦ), объясняется принадлежностью данной ритмоформулы к „особым родовым напевам”, имевшим в древности значение „звуковой метки”, „музыкального этнонима”¹⁹ беларусов и их ближайших соседей. Существование в истории народов „подобных многозначных формульных напевов” говорит „не столько о возникновении позднейших межжанровых связей, сколько о сохранности **следов более древнего единства**”. Изначально такой напев мог быть выразителем „интересов, связанных с рождением ребёнка, наречением ему родового имени, … с осуществлением свадебного обряда” и т.д., а „с течением времени первоначальный смысл этого этнонима – несколько общий, диффузный – неизбежно должен быть уточняться в разных направлениях”²⁰, т. е. закрепляясь в различных местных школах в том или ином обряде. Для этнологии важно было бы определить:

[а] первичное предназначение ритмокода РЦ, его исконную функцию – ритуально-инициальную (спектр сакрально-обрядовой суггестии) – либо развлекательно-игровую, пусть даже амбивалентного, двойственного смысла, с выраженным брачным подтекстом. Ведь именно игровая версия РЦ из колядной *Жаніцьбы Цярэжскі*, делает сам напев знаковым на Беларуси²¹;

[б] локус-очаг данного ритмокода, векторы и хронодинамику его распространения внутри выявленного обширного, этнически неоднородного – балто-славян-

¹⁴ *Piesni Bielastoczczyny...*, s. 170, № 341; *Tradycyjni pisni ukrajinciw Piwnicznego Pidlaszszia*, Lwiw: Kamuła, 2006, s. 108 (№ 84), 113 (№ 87), 118 (№ 90), 121 (№ 92), 124 (№№ 94 и 95).

¹⁵ *Tradycyjni pisni...*, s. 51 (№ 26), 52 (№ 27), 62 (№ 40), 63 (№ 41).

¹⁶ K. W. Kvitka, *Naspiwy żnywnych piseń...*, s. 81–82.

¹⁷ J. P. Rybak, *Sezonno-trudowyj cykl u pisennij tradycji werchnioprypiat'skoj nyzowymy: żnywo, „lito”*, [w:] „Etnokulturna spadszczyna Polissja”, wyp. V, Riwne: Perspektywa, 2004, s. 168, № 1.

¹⁸ Подробнее географию и картографию, вопросы генезиса РЦ, его жанровые трансформации (в том числе, в восточных областях Беларуси), диалектные разновидности, указание источников и литературы по теме – см.: G. Kutyriowa-Czubala, *Piesiennyj ritm „ciarežka” w Bielarusi i na pograniczach*, [w:] „Acta Baltico-Slavica”, t. 33, IS Warszawa: PAN, 2009, s. 173–190.

¹⁹ L. S. Mucharinskaja, *Niekotoryje wopyrosy tipologii narodnych napiewow*, [w:] „Tradycyjnoje i sowiemiennnoje narodnoje muzykalnoje iskusstwo”, wyp. 29, red. B. B. Jefimienkowa, Moskwa: GMPI im. Gniesinych, 1976, s. 79.

²⁰ *Ibid.*, c. 78.

²¹ Не случайно этой колядной „гульне” посвящён отдельный том академической серии со вступительными статьями фольклориста-филолога и этномузыковеда, ср. *Bielaruskaja narodnaja tworczasć: Žaničba Ciarežki*, Minsk 1992.

ского – ареала. Решению задачи диахронного изучения РЦ может способствовать, в известной мере, историческая таксономия собственно **напевных форм** с РЦ. Определённая сложность онтогенетического характера заключается здесь, на наш взгляд, в полихронности параметров песенного языка: словесной лексики, слогоритма, музыкальной ритмики, лада, мелодики в целом, строфики, фактуры, тембральных характеристик. Однако в этом же кроется инспирация для поисков новых методов исследования песни.

Для историко-культурологического обзора польско-словацко-белорусских универсалий небезынтересной представляется типологическая парадигма песен, объединённых силлабической структурой 5+5+7 как основы ритмо-лексики. Примечательна ярко выраженная контрастность мелодики белорусских, как относительно более ранних (однако далеко не самых древних), – и польских (напр., келецких, z Ponidzia), представляющих более поздний пласт музыкально-фольклора. Песни принадлежат к различным жанровым циклам: белорусские – к осенним либо свадебным (главным образом, сиротским), польские – к шуточным необрядовым. Соответственно, смысл и содержание текстов, весь комплекс этнофонии: темпоритмика, тембровая подача, ладовая окраска (moll – dur) – составляют яркий стилевой контраст между белорусскими и польскими песнями данной парадигмы²².

Определённые результаты даёт нам и мелодико-диалектный срез изучения этнопесенного материала. Ограничимся здесь акцентированием внимания на редкой звукорядной шкале **лидийского лада**. Он имеет мажорное наклонение и характерен высокой 4-ой ступенью. В Беларуси обнаружен нами, опять-таки, в верхнем Понёманье (в 10 районах минску-гродненского пограничья), исключительно в свадебных причём, лишь двух слогоритмических типов: 3+4 и 5+5 с женскими 5-сложниками²³. В словацком фольклоре этот ладозвукоряд коррелирует с различными ритмическими типами и имеет разножанровую дистрибуцию: он охватывает дожинки, свадьбу, колыбельные, баллады, разбойничьи и др²⁴. Ладовая стилистика объединяет песни словацко-польского пограничья: в лидийском ладу звучат некоторые песни южнопольских аутентично-артистических ансамблей – братьев Golców (Бескид Шлёнски) и Trebunie-Tutki (Татры). Единичные вкрапления лидийского есть на Подлясье (напев свадьбы с Белосточини, гм. Черемха)²⁵.

Отмеченный лад имеет весьма яркую характерность: в зависимости от голосовой фактуры (одноголосной либо многоголосной), громкостной и темповой динамики, он вносит в типовой напев либо радостную экзальтированность (юж-

²² Ей посвящена наша отдельная статья в издании „Весці” („Wiesci”) Белорусской академии музыки (в печати).

²³ От „женской” (лингв.), т. е. хореической клаузулы.

²⁴ Slovenské ľudové piesne..., с. 81 (№ 108, 109), 85 (№ 117–119), 122 (№ 198, 199), 279 (№ 501), 280 (№ 503) etc.

²⁵ Tradycyjni pisni..., s. 108, № 84.

нопольская традиция), либо – мощный заклинательный посыл-инкантацию, иногда с оттенком тревожности, иногда – тонкого лиризма (белорусско-нёманская традиция). Географическая оторванность верхнего Понёманья от словацко-польского ареала оставляет открытym вопрос наличия / отсутствия родства – исконного либо приобретённого в результате преемственности. Ответ может быть положительным, учитывая совпадение жанровой принадлежности и, частично, слогоритмики, охваченной лидийским ладом. Однако возможна конвергентность возникновения и практического освоения звукорядов в силу различий исходных механизмов ладообразования у каждого из народов (это тема специального исследования).

Таковы наиболее яркие, значимые проявления общности – типологической либо сугубо художественно-стилевой – и различий в песенном фольклоре беларусов, поляков и словаков. Этномузикальные схождения суть вокальные мемы – универсалии, зародившиеся в глубоких историко-культурных пластах межславянского и, глубже, балто-славянского единства. Дальнейшее изучение каждого из рассмотренных типовых комплексов во многом расширит и уточнит наше понимание природы проявлений тождества, сущности различий, позволит осмыслить их в исторической перспективе. Экстраполируя на нашу область исследования мысль Виктора Мартынова, смысл мелогеографического метода – „в его эвристических возможностях, т. е. в конечном счёте в том, что пространственное распределение [культурно-] языковых феноменов диагностирует их временную развёрстку, их генезис”²⁶.

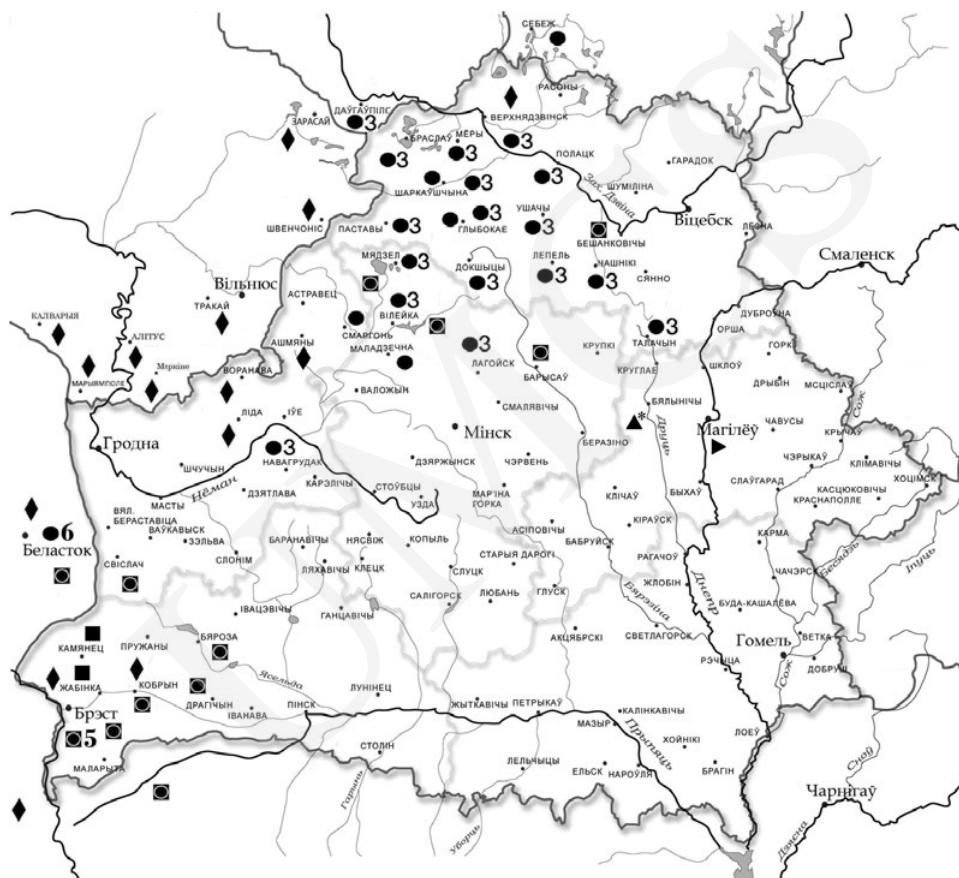
Библиография

- Bielańska narodnaja tworczasć: Źaničba Ciarezski***, red. Anatol Siamionawicz Fiadosik, Minsk: Nauka i technika, 1992.
- Jelatow Wiktor Iwanowicz**, *Ritmiczeskie osnowy bielorusskoj narodnoj muzyki*, red. Gienna-dij Iwanowicz Cytowicz, Minsk: Nauka i tiechnika, 1966.
- Jelatow Wiktor Iwanowicz**, *Mielodyczeskie osnowy bielorusskoj narodnoj muzyki*, red. Gienna-dij Iwanowicz Cytowicz, Minsk: Nauka i tiechnika, 1970.
- Kwitka Klement Wasylowicz W.**, *Naspisy żnywnych piseń piwniczo-zachidnych rajonów teritoriji poszyrennia ukraińskoji mowy*, [w:] *Idem, Wybrani statti*, cz. 1, Kyjiw: Muzyczna Ukraina, 1985.
- Kutyriowa-Czubala Galina Grigorjewna**, *Bieloruskij žniwnyj napiew: archietypy, innowacyi, dialekty*, red. Jarosław Janicki, Libor Pavera, Bielsko-Biała: Wydawnictwo ATH, 2009.

²⁶ В. Мартынов, *Язык в пространстве и времени. К проблеме глоттогенеза славян*, Москва 2004, с. 5.

- Kutyriowa-Czubala Galina Grigorjewna**, *Piesiennyj ritm „ciarežka” w Bielarusi i na pogranicjach*, [w:] „Acta Baltico-Slavica”, t. 33, red. I. Grek-Pabisowa, Warszawa: SOW PAN, 2009.
- Kutyriowa-Czubala Galina Grigorjewna**, *Piesiennost’Posoža kak istocznik stilewych nowacyj w Centralnoj i Siewiero-Zapadnoj Bielarusi*, [w:] *Ot kongriessa k kongressu. Materiały Wtorogo Wsierossijskogo kongriessa folkloristow*, t. 1, Gosudarstwiennyj republikanskij centr russkogo folkloru, red. Anatolij Stiepanowicz Kargin, Moskwa: GRCRF, 2010.
- Kutyriowa-Czubala Galina Grigorjewna**, *Polskaja piesnia w Bielarusi: bytowanije, mieżja-zykowyje i stylewyje attrakcyi*, [w:] „Rozprawy Komisji Językowej”, t. 57, red. Sławomir Gala, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 2011.
- Lietuvių tautosaka**. Penki tomai. Pirmas tomas, *Dainos*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1962.
- Mažejka Zinaida Jakauleuna**, *Piesni bielarskaha Paazierja*, red. Michaił Jakaulewicz Hrynbłat, Ryhor Ramanawicz Szyrma, Minsk: Nawuka i technika, 1981.
- Martynow Wiktor Władimirowicz**, *Jazyk w prostranstwie i vriemieni. K problemie glotto-genieza slawian*, red. Wiktorija Nikołajewna Jarcewa, Moskwa: Editorial URSS, 2004.
- Mucharinskaja Lidija Saulowna**, *Niekotoryje woprosy tipologii narodnych napiewow*, [w:] „Tradycyjonne i sowriemiennoje narodnoje muzykalnoje iskusstwo”, wyp. 29, red. Borislawa Borisowna Jefimienkowa, Moskwa: GMPI im. Gniesinych, 1976.
- Piesni Bielastoczezyny**, red. Anatol Siamionawicz Fiadosik, Minsk: Bielarskaja nauka, 1997.
- Rybak Jurij Petrowycz**, *Siezonno-trudowyj ćykl u pisennij nradyciji werchnioprypjat'skoji nyzowyny: žnywo, „lito”*, [w:] „Etnokulturna spadszczyna Polissia”, wyp. 5, red. Wiktor Pawłowycz Kowalcuk, Riwne: Perspektywa, 2004.
- Tradycijni pisni ukrajinciu Piwnicznoho Pidlaszszia**. Za materiałami ekspedycij 1999–2001 rokiw Łarysy Łukaszenko ta Halyny Pochylewycz, red. Bohdan Stepanowycz Łukaniuk, Lwiw: Kamuła, 2006.
- Tradycijnaja mastackaja kultura bielarusauv** [u 6 tamach], t. 1. *Mahileuskaje Padniaprouje*, Minsk: Bielarskaja nauka, 2001.
- Tradycijnaja mastackaja kultura bielarusau** [u 6 tamach], t. 2. *Wiciebskaje Padzwinnie*, Minsk: Bielarskaja nauka, 2004.
- Tradycijnaja mastackaja kultura bielarusau** [u 6 tamach], t 3. *Hrodzienskaje Paniamonnie* [u 2 kn.], kn. 2. Minsk: Wyszejszaja Szkoła, 2006.
- Slovenké ľudové piesne**, Sväzok II, red. František Poloczek, Bratislava: Slovenská akadémia vied v Bratislave, 1952.
- Žniunyja piesni**, red. Anatol Siamionawicz Fiadosik, Minsk: Nauka i technika, 1974.

**КАРТА. Ритм Цярэжкі (РЦ):
Беларусь и западное приграничье**



[Легенда к карте]:

- 3 Сквозной, остинатный РЦ в зимнем цикле:
пост (*Піліаўка*), колядная гульня *Жаніцьба Цярэжскі*
- Сквозной, остинатный РЦ:
весенне-летний календарь, свадьба, лирика
- 6-кратный повтор РЦ (тирадная форма): **с в а д ь б а**
- многократный повтор РЦ в строфе: **с в а д ь б а**
- серединный РЦ в симметричных формах:
весенне-летний календарь, свадьба, лирика
- 5 серединный 5-/6-кратный повтор РЦ
- ◆ РЦ в сочетании с другими слогоритмами в строфе
календарь, свадьба, лирика

Streszczenie

W kontekście badania przez nas etnogenezy kultury pieśniowej Białorusi, współzależności w niej elementów bałtycko-słowiańskich, ważne jest właściwe wyodrębnienie słowiańskiego kompleksu muzyczno-stylistycznego. Został on przedstawiony w artykule poprzez kilka form sylaborytmicznych oraz oryginalny tryb muzyczny (mianowicie *calotonowy*); charakteryzuja one różne gatunki pieśni obrzędowych i pozaobrzędowych. Wymienione formanty przedstawiają sobą wokalne memy ogólnosłowiańskiego znaczenia. W wyniku ich kartografowania powstają izomele i izodoksy rytmiczne, które jednocześnie ziemie pogranicza słowacko-polskiego i Białorusi. Słowianizmy wokalno-muzyczne są obecne w dorzeczu Prypeci i Dniepru i, co nie było wcześniejauważone przez badaczy, w górnym biegu Niemna (pogranicze obwodów mińskiego i grodzieńskiego).

Aspekty analizy lingwo-muzycznej pozwalają ujawnić wspólne typy form (kompozycji) wokalnych, które można zinterpretować zarówno jako świadectwo pokrewieństwa, homogenii kulturowo-językowej, jak i wynik konwergencji w rozwoju „języka kultury” w różnych częściach rozpatrywanego regionu.

Slowa kluczowe: pokrewieństwo, homogenia, konwergencja, memy wokalne, sylaborytmika, tryb muzyczny

Резуме

В контексте изучения нами этногенеза песенной культуры Беларуси, соотношения в ней балто-славянских элементов важно выделить и собственно славянский музикально-стилевой комплекс. Он представлен в статье несколькими слогоритмическими формами в различных песенных жанрах, обрядовых и необрядовых. Названные форманты представляют собой вокальные мемы межславянского значения. Картографирование их даёт изомели и ритмические изодоксы, объединяющие земли словацко-польского пограничья и Беларуси. Музыкально-вокальные славянизмы обнаруживаются в Припятье, Поднепровье и, что не было замечено ранее, в верховьях Немана (пограничье Минской и Гродненской областей).

Аспекты лингво-музыкального анализа позволяют выявить типы вокальных форм, которые можно интерпретировать исторически двояко: а) как проявление родства, культурно-языкового моногенезма, б) как результат конвергенции процессов развития „языка культуры” (Н. Толстой) в различных частях исследуемого региона.

Ключевые слова: родство, моногенезм, конвергенция, вокальные мемы, силлаборитмика, лад

Summary

In the context of the ethno genesis of Belarusian song culture examination and the coexistence of Baltic-Slavic elements in it, it is important to properly extract the Slavic musical stylistic complex. In this article it was presented through a few syllable rhythmic forms in vari-

ous ritual and non-ritual song genres. The given formants represent vocal memes of pan-Slavic importance. Their mapping gives rhythmic ranges which unite the areas of Polish, Slovak and Belarusian border. The vocal musical slavicisms are present in the basins of Prypiat and Dnieper rivers and, which had not been noticed before, in the Upper Niemen (border zone of Minsk and Grodno regions).

The aspects of linguistic-musical analysis allow to show common types of vocal forms (compositions), which can be interpreted in two ways: a) as an evidence of affinity, cultural-The aspects of linguistic musical analysis allow to show common types of vocal forms (compositions), which can be interpreted in two ways: a) as an evidence of affinity, cultural-language homogeneity, b) as a result of convergence in the development of „language of culture” in different parts of analyzed region.

Key words: affinity, homogeneity, convergence, vocal memes, syllable rhythmic, melody mode