

Галина Кутырёва-Чубаля

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

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

Об этнопесенных „универсалиях”: белорусско-польское и польско-словацкое пограничье

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 этногеографическое, этноисторическое место Беларуси внутри обширного балто-славянского и межславянского ареала. Различные аспекты анализа песни как синкрезиса 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 соотношении с первым. Тут данные этномузыкологии 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 и 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 этномузыкологических исследованиях представляет первичный, базовый типологический уровень анализа, позволяющий описание лексикальной и композиционно-синтаксической парадигматики песенного языка. Другим типологически важным уровнем анализа является уровень **мелодический**, включающий ряд характеристик: звукорядных (высотно упорядоченная звуковая шкала), интонологических (линейное 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 микрizonaх отдельных регионов, что является следствием полистадиальности процессов формирования стихо-вокальных форм на исследуемых территориях.

В настоящей публикации ограничимся характеристикой нескольких парадигматических комплексов полиэтнического 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 слогов), вообще, разнятся ритмически внутрискрипной сегментацией, независимо от наличия / отсутствия внутрискрипной 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 морях 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 массивов.

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” (*апісанне рухаў*): „трайны прытуп / крок / бег”, „трайное пераступанне”, „трайны крок з прытупам”, „трайны прытуп 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 этномузыхологов-песенников. Между тем, в ней содержатся ключи к выяснению этнографического контекста, невербальной семантики танцевально-игровых элементов („троек”, „пятёрки” 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 включает 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, рекруцкие, игровые свадебные.⁴ Последние и у белорусов, и у словаков

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

³ W. I. Jełatow, *Ritmiczeskije osnovy bieloruszskoj narodnoj muzyki*, G. I. Cytowicz, Minsk: Nauka i tiechnika, 1966, s. 199; *Idem*, *Mielodiczeskije osnovy bieloruszskoj narodnoj muzyki*, red. G. I. Cytowicz, 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 брэ-шуцца*). 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-дериваты выступают в двух композиционных версиях:

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

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 харошы, харошы,

ён багаты на грошы⁶.

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 праоснову в виде игрового силлаборитма 4+3.

Отдельную словацко-польско-белорусскую слогоритмическую парадигму представляет 3-сегментная 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 цётчакі, 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 изомелы – восточную (днепровскую, днепро-двинскую), южную (полесскую) и западную (гродненско-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 принадлежности (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 Поприпятя⁸.

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 многократных повторов данного элемента (3-сложника) у словаков: напр., „свадебная структура 4+4+3+3 | 3+3”⁹. В целом, напевам данной парадигмы присуща амплификация, т. е. дробление отдельных слогов без изменения ритмического времени; напр., слог *-це* пропеваётся на одну мору со следующим *да-* (указанные слоги подчёркнуты на схеме)¹⁰:

А сваточкі, галубочкі, 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: archietipy, innowacyi, dialekty*, red. J. Janicki, L. Pavera. Bielsko-Biala: Wydawnictwo ATH, 2009, s. 93–94; *aedem, Piesiennost' Posozja kak istocznik stilewych nowacyj w Centralnoj i Siewiero-Zapadnoj Bielarusi*, [w:] *Ot kongriessa k kongriesu. Materialy Wtorogo Wsierossijskogo kongriessa folkloristow*. Moskwa: Gosudarstwiennyj respublikanskij centr ruskogo folkłora, 2010, s. 311–335.

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

¹⁰ Z. Mažejka, *Piesni bielaruskaha Paazierja*, red. Michaił Jakaulewicz Hrynblat, Ryhor Ramawicz Szyrma, Minsk: Nawuka i technika, 1981, s. 339, № 176 (Sienniskij r-n Witielskoj 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 житним венком с поля. Шествие сопровождается пением **дожинковых** песен ритмо-структуры 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 Зены Позняк (Московская консерватория, 1984), эти песни бытовали в окрестностях 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 жы́та,
пажнё́м і авё́с,
Каб пан до́бры бы́ў,
га́рэ́лкі пры́нёс.
Па́жалі жы́та,
па́жнё́м і я́рку,
По́йдзем да па́на,
да́ фаліва́рку.

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. Fiodosik, Minsk: Nawuka i technika, 1974, c. 648–649, 651. В издание включены образцы из публикаций М. Федоровского, Г. Ширмы.

¹² K. W. Kwitka, *Naspiwy žnywnych piseń piwniczno-zachidnych rajoniw terytoriji poszyrennia ukrajinskoji mowy*, [w:] *Idem, Wybrani statki*, czast. 1, Kyiw: Muzyczna Ukraina, 1985, s. 76–77. См. также: G. Kutyriowa-Czubala, *Bielorusskij žniwnyj napiew...*, s. 26–27.

¹³ G. Kutyriowa-Czubala, *Polskaja piesnia w Bielarusi: bytowanie, mieżjazykowyje i stilewyje atrakcyi*, [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, общепольского распространения, дожинковых песен. В вербальной лексике белорусских вариантов встречаются полонизмы – сравним строки референсов:

// Спор, жыта, спор

са ўсiх старон!

// Спор, жыта, спор

са вшысткiх строн!

Ещё одним объединяющим смежные культуры типом слогоритмики – основы певческой, стихо-вокальной лексики – является корпус песен с ритмом „цярэжка” (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 моргах: 1111 212, либо 1112 12, либо 111 1212 (см. сноску 18). Инвариантны лишь акценты на 5-ом и 7-ом слогах (на схеме выделены и подчёркнуты):

// Цярэжка, цярэжуна, | я твая пацежуна;

// Дзед бабу тапiць вядзе, | а баба крычыць, ня йдзе;

– Мой жа ты дзядулячка, | я ж твая бабулячка.

Изодокса РЦ охватывает северную Беларусь – Поозерье / Подвинье и пояс литовско-польско-белорусско-украинского пограничья (Карта „Ритм Цярэжкі...”). 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 Цярэжкі* (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 свадебно-игры, свадьбы *понарошку* в *свадьбу* как таковую, со всем комплексом инициальных и иных сакрально значимых обрядов. В микроразонах „сборного” типа РЦ обслуживает одновременно несколько циклов, например песни: *ЖЦ, хрэзьбiн* и *свадьбы* (Сморгонь), *Пiлiнаўкi, ЖЦ* и *свадьбы* (Лепель), *ЖЦ* и *свадьбы* (Вилейка), *ЖЦ* и *весны* (Молодечно), *ЖЦ* и *необрядовых сямейно-бытовых* (Борисов), *весны* и *жнiва* (Хотимск).

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

свадебные (окрестности Бельска, Гайнувки, Семятыч)¹⁴ и весенние (*весна, рогульки* – окрестности Бельска, Гайнувки)¹⁵. Ещё южнее отмечена зона жнивных / дожинковых на исторической Холмщине (Helm)¹⁶ и Вольни¹⁷, 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 белорусов 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 (аспект сакрально-обрядовой суггестии) – либо развлекательно-игровую, пусть даже амбивалентного, двойственного смысла, с выраженным брачным подтекстом. Ведь именно игровая версия РЦ из колядной *Жаніцьбы Цярэжкі*, 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 Piwnicznoho Pidlaszszia*, Lwiv: Kamula, 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. Kwitka, *Naspiwy žnywnych piseń...*, s. 81–82.

¹⁷ J. P. Rybak, *Sezonno-trudowyj cykl u pisennij tradyciji werchnioprypjatskoji nyzowyny: žnywo, „lito”*, [w:] „Etnokulturna spadszczyna Polissia”, wyp. V, Riwnie: 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 pograniczjach*, [w:] „Acta Baltico-Slavica”, t. 33, IS Warszawa: PAN, 2009, s. 173–190.

¹⁹ L. S. Mucharinskaja, *Niekotoryje woprosy tipologii narodnych napiewow*, [w:] „Tradicyonnoje i sowriemiennoje narodnoje muzykalnoje iskusstwo”, wyp. 29, ried. 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 этномузыколога, ср. *Bielaruskaja narodnaja tworčasć: 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 небезынтесной 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, з *Ponidzia*), представляющих более поздний пласт музыкального 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 минско-гродненского пограничья), исключительно в свадебных причёмах, 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-артистически ансамблей – братьев *Golców* (Бескид Шлёнски) и *Trebunie-Tutki* (Татры). Единичные вкрапления лидийского есть на Подлясье (напев свадьбы с Белостотчины, 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 *Tradycijni 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 открытым 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 белорусов, поляков и словаков. Этномузыкальные сходжения 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.

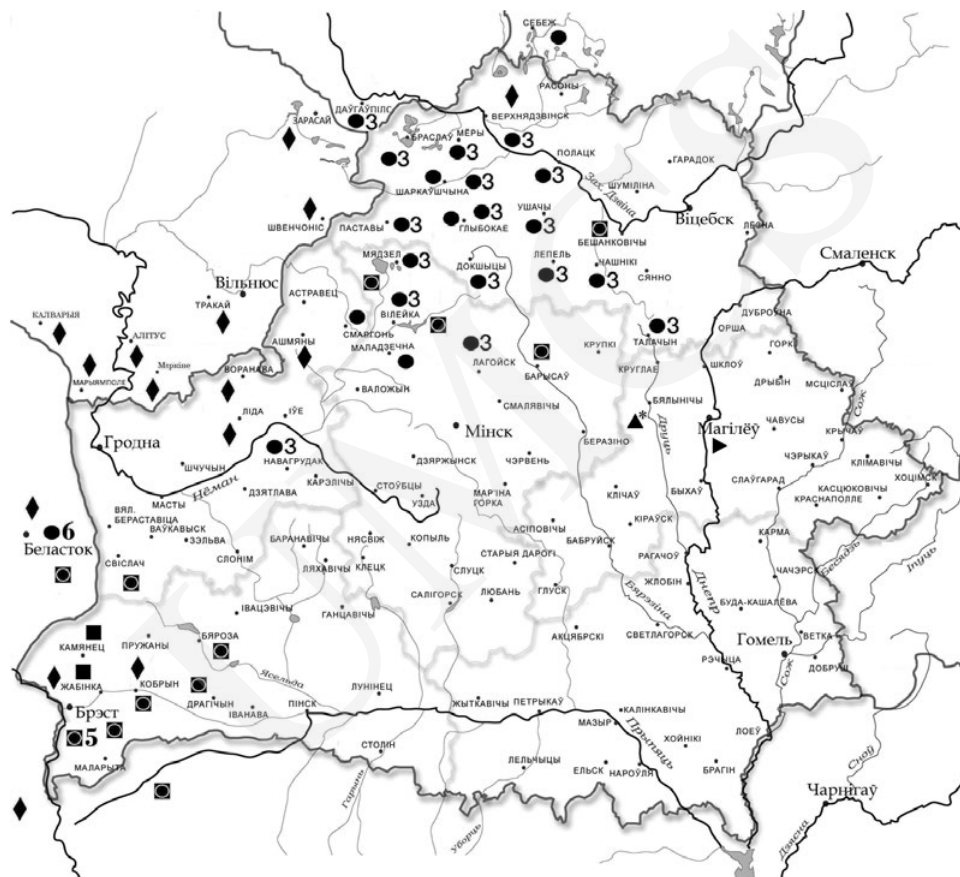
Библиография

- Bielaruskaja narodnaja tworčasć: Žaničba Ciareszki*, red. Anatol Siamionawicz Fiadosik, Minsk: Nawuka i technika, 1992.
- Jelatoŭ Wiktor Iwanowicz**, *Ritmicheskie osnovy bieloruskoj narodnoj muzyki*, red. Giennadij Iwanowicz Cytowicz, Minsk: Nauka i technika, 1966.
- Jelatoŭ Wiktor Iwanowicz**, *Mielodicheskie osnovy bieloruskoj narodnoj muzyki*, red. Giennadij Iwanowicz Cytowicz, Minsk: Nauka i technika, 1970.
- Kwitka Klyment Wasylowicz W.**, *Naspiwy žnywnych piseń piwniczno-zachidnych rajoniw terytoriji poszyrennia ukrajinškoj mowy*, [w:] *Idem, Wybrani statki, cz. 1*, Kyjiw: Muzyczna Ukraina, 1985.
- Kutyriowa-Czubala Galina Grigorjewna**, *Bieloruskij žniwnyj napiew: archietipy, 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 pograniczjach*, [w:] „Acta Baltico-Slavica”, t. 33, red. I. Grek-Pabisowa, Warszawa: SOW PAN, 2009.
- Kutyriowa-Czubala Galina Grigorjewna**, *Piesiennost’Posożja kak istocznik stilewych nowacyj w Centralnoj i Siewiero-Zapadnoj Bielarusi*, [w:] *Ot kongriessa k kongriessu. Materialy Wtorogo Wsierossijskogo kongriessa folkloristow*, t. 1, Gosudarstwiennoj respublikanskij centr russkogo folkłora, red. Anatolij Stiepanowicz Kargin, Moskwa: GRCRF, 2010.
- Kutyriowa-Czubala Galina Grigorjewna**, *Polskaja piesnia w Bielarusi: bytowanije, mieżjazykowyje i stilewyje atrakcyi*, [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 bielaruskaha Paazierja*, red. Michail Jakaulewicz Hrynblat, Ryhor Ramanawicz Szyrma, Minsk: Nawuka i technika, 1981.
- Martynow Wiktor Władimirowicz**, *Jazyk w prostranstwie i wriemieni. K problemie glotto-gienieza sławian*, red. Wiktorija Nikołajewna Jarcewa, Moskwa: Editorial URSS, 2004.
- Mucharinskaja Lidija Saulowna**, *Niekotoryje woprosy tipologii narodnych napiewow*, [w:] „Tradycyonnoje i sowriemiennoje narodnoje muzykalnoje iskusstwo”, wyp. 29, red. Boriśława Borisowna Jefimienkowa, Moskwa: GMPI im. Gniesinych, 1976.
- Piesni Bielastoczczyny**, red. Anatol Siamionawicz Fiadosik, Minsk: Bielaruskaja nawuka, 1997.
- Rybak Jurij Petrowycz**, *Siezonno-trudowij cuki u pisennij nradyciji werchnioprypjaťskoji nyzowyny: žnywo, „lito”*, [w:] „Etnokulturna spadszczyna Polissia”, wyp. 5, red. Wiktor Pawłowycz Kowalczuk, Riwnie: Perspektywa, 2004.
- Tradycijni pisni ukrajinciw Pivnicznoho Pidlaszszia**. *Za materialamy ekspedycij 1999–2001 rokiw Łarysy Łukaszenko ta Hałyny Pochyłewycz*, red. Bohdan Stepanowycz Łukaniuk, Lwiw: Kamula, 2006.
- Tradycijnaja mastackaja kultura bielarusau** [u 6 tamach], t. 1. *Mahileuskaje Padniaprouje*, Minsk: Bielaruskaja nawuka, 2001.
- Tradycijnaja mastackaja kultura bielarusau** [u 6 tamach], t. 2. *Wiciebskaje Padzwinnie*, Minsk: Bielaruskaja nawuka, 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 (*Піліпаўка*), колядная *гульня* *Жаніцьба Цярэжкі*
- Сквозной, остинатный РЦ:
весенне-летний календарь, свадьба, лирика
- 6 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
- ⊠ срединный РЦ в симметричных формах:
весенне-летний календарь, свадьба, лирика
- ⊠ 5 срединный 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*); charakteryzują 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 pogranicza słowacko-polskiego i Białorusi. Słowianizmy wokально-muzyczne są obecne w dorzeczu Prypeci i Dniepru i, co nie było wcześniej zauważone 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 dwojako: a) jako świadectwo pokrewieństwa, homogenii kulturowo-językowej, b) jako wynik konwergencji w rozwoju „języka kultury” w różnych częściach rozpatrywanego regionu.

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

Резюме

В контексте изучения нами этногенеза песенной культуры Беларуси, соотношения в ней балто-славянских элементов важно выделить и собственно славянский музыкально-стилевой комплекс. Он представлен в статье несколькими слогоритмическими формами в различных песенных жанрах, обрядовых и необрядовых. Названные форманты представляют собой вокальные меммы межславянского значения. Картографирование их даёт изомелы и ритмические изодоксы, объединяющие земли словацко-польского пограничья и Беларуси. Музыкально-вокальные славянизмы обнаруживаются в Поприпятье, 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 моногенизма, б) как результат конвергенции процессов развития „языка культуры” (Н. Толстой) в различных частях исследуемого региона.

Ключевые слова: родство, моногенизм, конвергенция, вокальные меммы, 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 slavizisms 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