

Г.П. ХРИСТОВА

## ТРАНСФОРМАЦИЯ ВОКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВАРИАНТАХ

Творческий процесс в фольклоре существует на основе традиции. Одновременно с этим центральное положение в ряду принципов функционирования фольклорного искусства занимает принцип вариативной множественности. «Вариативность — одно из самых очевидных, ярко выраженных, постоянных качеств фольклора, с исключительной обязательностью обнаруживаемых на самых разных его уровнях — начиная от микроэлементов любого текста и кончая целостными национальными системами» [Путилов 2003, 201].

Исследование музыкальной вариативности имеет свою историю, объединяющую различные научные подходы, вызванные прежде всего многозначностью и условностью термина «вариант». Уже в одной из первых работ, посвященных проблеме многообразия вариантов русских протяжных песен, — сборнике Н.М. Лопатина и В.П. Прокунина «Русские народные лирические песни» (1885) — обозначены разные пути изучения вариативности: сравнение областных вариантов русских протяжных песен и вариантов изменений одного и того же напева в процессе развертывания песенной формы. Исследования, связанные с проблемой вариативности, включают в это понятие варианты напева одной песни в многоголосной фактуре, варианты песни при разных исполнительских составах, исполнительские варианты песни внутри одной традиции, варианты одного песенного типа в разных локальных традициях и т.д. Поэтому в музыкальном фольклоре (как и в фольклоре вообще) вариативность должна рассматриваться широко. Мы остановимся на проблеме исполнительских вариантов и рассмотрим трансформационные процессы в песенном фольклоре, основыва-

ясь на анализе южнорусской вокальной традиции.

Именно через исполнительство реализуется преемственность в фольклоре. В музыкальном фольклоре исполнительство является важнейшим компонентом структуры текста. Как и стилевые особенности, исполнительские приемы обладают своими закономерностями и выступают в числе признаков различных традиций.

Проблема музыкального фольклорного исполнительства имеет прямую связь с изучением местной стилистики народной музыки. В основе музыкального стиля каждой локальной традиции лежит «своего рода музыкальный “словарь”, то есть стереотипные ладоинтонационные и ритмоинтонационные обороты (ладо- и ритмоформулы), своего рода строительные клише, стереотипы-попевки, <...> используемые во множестве произведений, а также стереотипы формо-творчества» [Земцовский 1980, 52]. Не менее важным показателем конкретной песенной традиции являются исполнительские каноны — манера пения, тембральные и регистровые характеристики, специфичные вокальные приемы, состав ансамбля, соответствующее эмоциональное состояние.

Бессознательные творческие процессы в фольклоре всегда связаны с определенными сторонами жизнедеятельности общества. Трансформации в общественной и бытовой жизни приводят к развитию, переосмыслению фольклорных текстов. Вследствие этого в исполнительской практике также происходят изменения, которые воплощаются на различных ее уровнях.

При каких условиях исполнительские варианты приводят к трансформации музыкального фольклорного текста? Уточняя терминологию, сошлемся на Б.Н. Путилова: «Собственно говоря, трансформация — то же варьирование, но иного, более высокого уровня, принципиально иной интенсивности и направленности. Могут быть случаи, когда процесс варьирования в результате постепенного накапливания фонда изменений выливается в конечную трансформацию» [Путилов 2003, 215].



Самые значительные изменения, зависящие от исполнительской практики, касаются преобразований структуры. Выделяются два типа напевов в отношении их взаимосвязи с поэтическим текстом. Это напевы, которые прикреплены к одному конкретному тексту (т.е. не используемые с другими словами), и напевы, с которыми могут исполняться несколько текстов — в рамках одной локальной традиции или же в рамках одного жанра.

В исполнительской практике наибольшей модификациям подвергаются напевы, имеющие прикрепленный к ним песенный текст. Это *необрядовые жанры музыкального фольклора*, а именно лирическая протяжная песня. Длительный период развития этого жанра и его независимость от ритуала способствовали постепенному созданию новой структуры (по терминологии Б.Б. Ефименковой — «вторичной структуры» [Ефименкова 1993, 133]). Она создавалась вследствие преодоления инвариантной основы напева за счет специфических исполнительских приемов — вокализаций, повторов, словообрывов с последующим допеванием. Моделирование новой структуры происходило на уровне бессознательного творчества, но следовало определенным закономерностям. В региональных традициях сложились свои характерные особенности трансформации, в соответствии с местной исполнительской спецификой. На определенном этапе вторичные структуры приобрели устойчивые формы. Музыкальные параметры, а именно избыточный мелодический компонент, сформировавшийся в процессе исполнения, играл здесь главенствующую роль, поэтический текст — второстепенную. В жанрах позднетрадиционных, сложившихся в музыкальном фольклоре под влиянием городского и профессионального искусства, подобные явления наблюдаются гораздо реже. Однако следует отметить, что специфические процессы трансформации текстов происходят в музыкальном фольклоре вплоть до наших дней.

С появлением звукозаписи стало возможным проследить механизмы этого

явления. Тем не менее использование записанных образцов фольклора ограничивается временными рамками, так как ранние звукозаписи фольклора (конца XIX — начала XX в.) по некоторым техническим параметрам несопоставимы с записями второй половины XX в. Имеются в виду самые ранние записи воронежских песен из коллекций Е.Э. Линева и М.Е. Пятницкого. Их звучание, а соответственно и нотация приводятся в не свойственном для южнорусской певческой традиции высоком регистре.

Даже этот факт заставляет задуматься об исполнительских модификациях. В начале XX в. в состав ансамблей, участвовавших в записи на фонограф, входили певцы и среднего, и молодого возраста. Е.Э. Линева, описывая участников записи, указывала на молодой и средний возраст исполнителей, а женщин «под шестьдесят» называла старухами [Линева 1904, XXXI]. Современные носители фольклорного певческого искусства — люди гораздо более пожилого возраста, с соответствующей физиологией певческого аппарата. Причем они часто говорят: «Сейчас эти песни только старухи знают», — имея в виду поколение старше себя. Несомненно, что возрастной фактор немаловажен в пении и приводит к постепенной смене тесситурных условий. В разной степени процесс этот происходит повсеместно.

Во многих современных локальных традициях южной России исполнительский стиль изменился вследствие постепенной смены традиционного состава исполнителей. Один из самых значительных пластов песенного фольклора здесь составляют необрядовые протяжные лирические песни. Внутри этого жанра в прежние годы заметное место занимала традиция мужского пения, что было обусловлено историей становления местной фольклорной традиции, основы которой были заложены первыми постоянными поселенцами послемонгольского периода — служилыми людьми. Изменение уклада жизни влекло за собой смену состава певцов и репертуара. И хотя песни с мужской тематикой или исполнявшиеся мужскими ансамблями

сохранились, с течением времени они, как правило, перешли в репертуар женских или смешанных ансамблей. Вследствие этого изменился не только характер песни, но и весь комплекс исполнительских приемов: тембральные краски, энергетика звучания, тесситура, голосоведение, певческая манера. Общая тенденция в исполнительской практике — это постепенная смена тесситуры в сторону понижения. Экспериментальное сравнение напевов одной традиции, зафиксированных с определенным перерывом, подтверждает это.

Одним из знаковых признаков традиционного певческого стиля южнорусского региона выступает красочное многоголосие, являющееся частью структуры напева. Причем многоголосие здесь представлено в различных типах фактуры (общую систематику предложил Е.В. Гиппиус [Гиппиус 1948]): в гетерофонном складе и в фактуре функционального двух- и трехголосия с расслоением внутри голосовых партий.

Исполнительские версии напева могут привести к преобразованию фактуры многоголосия даже в границах одного села, что главным образом зависит от состава исполнительских групп. Сравнение вариантов песни «Ты взойди, ясное солнышко» (с. Больше-Быково Красногвардейского р-на Белгородской обл.), записанных в одном случае от мужского трио, в другом — от смешанного ансамбля из десяти человек, подтвердило это. В мужском ансамбле — двухголосная фактура, выраженная параллельнотерцовым движением с незначительными гетерофонными расслоениями основной партии. В исполнении сохраняется инвариантная модель напева, в которой номинируются различные уровни музыкальной структуры, включая тип многоголосного распева. При этом не исключается возможность импровизации. При увеличении количества исполнителей, что произошло в смешанном ансамбле, ощущение конкретной формулы позволяет реализовать новые мелодические варианты. Следствием является насыщение музыкальной ткани новыми созвучиями, прежде всего у нижних голосов,

где четко различаются отдельные линии. Верхний голос приобретает свойства самостоятельного подголоска, с включением бурдонирования. Это уже другой принцип объединения или, наоборот, противопоставления голосов, который приводит к новому звучанию многоголосного напева, смене фактуры.

Фактурные изменения напева происходят в исполнительской практике и при одном и том же составе певческого коллектива. Как показывают наблюдения, со временем даже в достаточно развитых и богатых традициях неизбежно упрощение, трансформация многоголосного склада. Сложное многосоставное строение многоголосия как бы «сворачивается» до схемы, в результате получается простая двух-трехголосная структура, в дальнейшем упрощаемая до унифицированного параллельнотерцового движения голосов. Возможно, эти процессы объясняются воздействием других стилевых норм, господствующих в современном музыкальном сознании.

В музыкальной фольклористике всегда подчеркивалась особая структурная устойчивость *обрядовых жанров музыкального фольклора*. Ритуальная закреплённость, четкое функциональное назначение способствовали особому отношению к ним и характеру их исполнения. В настоящее время, когда условия исполнения таких напевов не связываются с обрядовыми действиями, в этих песнях тоже происходят изменения (причем тем более значительные, чем менее актуальными в современной жизни становятся те или иные обряды).

Одним из главных выразителей жанровой характерности южнорусского обрядового фольклора является ладовая организация, определяемая местной спецификой (например, ангемитоника). Лад напева становится определяющим признаком конкретной исторической стадии музыкального мышления. Свои характеристики лад сохранял на протяжении длительного времени. Тем не менее в современном фольклорном исполнительстве трансформации коснулись и этого уровня. Определенные архаичные конструкции оказались неприемлемы для

Пример 1.

1. Ночь те - м(ы) - на... э - ох, да тем - на - я. Э - х(ы), ты су - да - руш - ка ши да мо - я, (я - я) ай - э - ох, да ра - з(ы) - ми ла - (е - а) - я.

Ночь темная (масленичная). Зап. в 1969 г. В.М. Щуровым от Е.Т. Сапелкина, 1917 г.р., М.Г. Ходыкиной, 1905 г.р., Д.Ф. Валуйских, 1920 г.р., в с. Афанасьевка Алексеевского р-на Белгородской обл. Нотация В.М. Щурова [Щуров 1995, 111–114 (№ 19)].

Пример 2.

1. Ночь тём - на - е, ох, да тём(ы) - на - я, а ...а - руш - ка ши ды ма - я, о - е о - ох, да ты су - да - руш - ка ши да ма - я, о - е о - о - х(ы), да раз - ми - ла - я, о - е - ох, да ми - ла - я. о - х(ы), да раз - ми - ла - (е) - я, ох, да ми - ла - я.

Ночь темная (календарная, на Масленицу). Зап. в 1994 г. Д. Алехиной от Е.Т. Сапелкина, 1917 г.р., А.Ф. Вениковой, 1927 г.р., Т.Д. Флигинских, 1931 г.р., Л.М. Рошупкиной, 1930 г.р., в с. Афанасьевка Алексеевского р-на Белгородской обл. Нотация В. Крысанова [Архив КНМ ВГАИ, № 128/12].

новых поколений исполнителей, в результате чего такие музыкальные тексты либо уходят из жизни, либо структурно изменяются. Например, в обрядовых постных песнях тритоновая основа лада преобразуется в квинтовую. Песенные лады, в которых звучание определенных ступеней (чаще всего – субтона, 3 и 2 ступени звукоряда) не было закрепленным, т.е. допускалась переменность звуков в пределах полутона, со временем получили стабильную форму. (Примеры 1 и 2.)

Причина опять-таки связана со сменой поколений, с приходом более молодых певцов, имеющих другой слуховой опыт и другой тип музыкального мышления. В результате сглаживаются не только историко-стилевые характеристики песенного фольклора, но и значительно ослабляется местная специфика напевов, реализующаяся в исполнительской практике.

Трансформации музыкального фольклора в исполнительских вариантах должны изучаться с позиций различных смежных наук. Это в первую очередь касается проблем воздействия профессиональной и массовой городской культуры на народную культуру, решение которых необходимо для определения путей сохранения традиционного фольклора.

#### Литература

Гиппиус 1948 – *Гиппиус Е.В.* О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII – начале XIX в. // Советская этнография. 1948. № 2. С. 86–104.

Ефименкова 1993 – *Ефименкова Б.Б.* Ритмика русских традиционных песен. М., 1993.

Земцовский 1980 – *Земцовский И.И.* Проблемы варианта в свете музыкальной типологии. (Опыт музыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 36–50.

Линева 1904 – *Линева Е.Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. I. СПб., 1904.

Путилов 2003 – *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура // Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. In *memoriam*. СПб., 2003.

Щуров 1995 – *Щуров В.М.* Песни Усёрдской стороны. М., 1995.

Г.Я. СЫСОЕВА

## ТИПОЛОГИЯ РИТМИЧЕСКИХ ФОРМ ХОРОВОДНЫХ И ПЛЯСОВЫХ ПЕСЕН В ВОРОНЕЖСКО- БЕЛГОРОДСКОМ ПОГРАНИЧЬЕ

До сих пор в музыкальной фольклористике нет общепринятого и научно обоснованного определения жанра хороводной песни. Каждый исследователь вкладывает в него разный смысл и нередко привлекает для анализа разные по жанровым атрибутам песни, имеющие только один общий признак – все они исполняются во время движения или подразумевают пляску. Пестрота взглядов возникает уже при определении названия жанра: *хороводный* или *хороводно-плясовой*?<sup>1</sup> Существует множество различных мнений по этому вопросу, поскольку ни один фольклорист не обошел его молчанием. Именно хороводные песни являются нитями, сшивающими лоскутное одеяло музыкальных диалектов: они просты для запоминания, несложны для исполнения, заимствования, переработки, а главное – во время исполнения, особенно в праздничной ситуации, дают такое необходимое для русского человека чувство соборности и погружения в глубину народных традиций.

Каждая региональная традиция и составляющие ее музыкальные диалекты имеют свой стереотип музыкального мышления (набор жанров, сюжетов, структурных ритмических типов, ладовых форм, типов интонирования) и свой этнографический контекст для закрепления напевов за той или иной ситуацией. Всё это затрудняет разработку единой жанровой атрибуции хороводных

<sup>1</sup> Е.М. Рогачевская считает возможным разделить на самостоятельные циклы песни *хороводные, плясовые* и *игровые* (см.: [Рогачевская 1980]).