

*Natalla Mazuryna*

DOI: 10.15290/bb.2019.11.14

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi  
Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0002-2275-2700>

## Метрарытмічная структура і форма народнапесеннай страфы як стабілізатары варыянтнай фальклорнай традыцыі

У традыцыйнай народнай культуры кожны песенны варыянт – гэта адзінства вербальнага і музычнага тэкстаў. Фальклорны працэс ідзе пастаянна і, як лічаць многія даследчыкі, праз змяненне-стабілізацыю.

Тэорыя традыцыі разглядае любы фальклорны тэкст як стабілізатар моўных паводзін выканаўцы. Пры гэтым механізм стабілізацыі (які абслугоўвае фальклорную традыцыю, забяспечвае адзінства ўстойлівасці і рухомасці і абумоўлівае той ці іншы механізм запамінання і ўзнаўлення) уяўляе сабой набор фактараў варыятыўнасці і стабілізатараў. Яны дзейнічаюць сістэмна і павінны быць даследаваны ў дачыненні да ўсіх складнікаў камунікацыйнай сістэмы, што забяспечвае функцыянаванне фальклору (традыцыя, камунікатыўная сітуацыя, выканаўца, тэкст, слухач).

Стабілізатары фальклорнай традыцыі К. В. Чыстоў прапануе падзяляць на дзве асноўныя групы<sup>1</sup>:

### 1. Пазатэкставыя:

- а) сацыяльная група, яе фальклорны вопыт (“фальклорныя веды”) і традыцыя ўспрымання;
- б) тыпавыя бытавыя сітуацыі, у якіх з большай ці меншай рэгулярнасцю ўзнаўляецца тэкст;
- в) абрад і звязаныя з ім нормы і ўяўленні.

---

<sup>1</sup> К. Чыстов, *Народные традиции и фольклор: (Очерки теории)*, Ленинград 1986, с. 133.

## 2. Тэкставыя (слоўныя):

- а) сюжэт ці традыцыйная для дадзенай лакальнай групы сюжэтная кантамінацыя (для апавядальных жанраў);
- б) традыцыйныя персанажы і іх функцыі;
- в) этыкет выканання тэксту, што належыць да пэўнага жанра;
- г) формулы, якія фіксуюць пэўныя моманты апавядання (тэмы, матывы, сюжэтныя пераходы);
- д) апорныя словы як асноўныя носьбіты традыцыйнай семантыкі таго ці іншага тэксту.

## 3. У адносінах да песеннага фальклору неабходна вылучыць і **тэкставыя (музычныя)** стабілізатары, што і было намі зроблена:

- а) лада- і рытмаформулы (стэрэатыпныя ладаінтанацыйныя і рытмаінтанацыйныя абароты, ладавыя папеўкі) – кананічны для кожнай музычна-дыялектнай, этнічнай традыцыі (ці групы этнічна роднасных традыцый) свайго роду музычны “слоўнік”, які выкарыстоўваецца ў шматлікіх творах;
- б) стэрэатыпы форматворчасці: кампазіцыйныя каноны экспанавання, суадносін і злучэнняў меладычных пабудоў, кульмінацый, кадансаў, фактурных заканамернасцяў, спосабаў гуртавых падхопаў, сувязі напеву і тэкста і інш.;
- в) устойлівыя каноны выканання: стылявыя стэрэатыпы, тэмбральныя клішэ, пэўная манерапеваў;
- г) пэўныя для музычна-фальклорнай свядомасці кожнага дыялекту і этнасу ўяўленні аб структурным цэлым – “меладычным тыпе”.

Усе пералічаныя вышэй стабілізатары песеннай фальклорнай традыцыі, формулы-мадэлі, што ляжаць у аснове народнай творчасці, сфармуляваны ў выніку аналізу мноства ўзораў. Але адкрытым застаецца пытанне вялікай складанасці: у якой ступені яны адлюстроўваюць стэрэатыпы рэальнай свядомасці носьбітаў фальклорнай традыцыі? Калектыўная песенная свядомасць, свядомасць пэўных інфарматараў, па сутнасці, застаюцца маладаследаванымі. Фалькларыстам невядома, у якой форме на самой справе ў памяці народа захоўваюцца песні: ці ў канкрэтных варыянтах, ці ў ладавых папеўках, рытмаформулах, ці ў мастацка-паэтычных схемах-формулах, ці ў прыёмах інтанавання, якія замацаваны пастаяннымі музычна-маўленчымі звычкамі, ці ў абстрактных варыянтах (што менш за ўсё верагодна).

У фалькларыстыцы і этнамузыказнаўстве даволі мала вядома пра псіхалагічныя заканамернасці музычна-фальклорнага мыслення, прычыны і працэсы народнай творчасці. Так, напрыклад, у якасці пры-

чын працэсу ўтварэння варыянтаў – варыятыўнасці – фалькларыстамі называюцца наступныя фактары: калектыўнасць і вуснасць народнай творчасці, адсутнасць першапачаткова дадзеных, адзіных, замацаваных трыдцыяй тэкстаў, спосабаў і форм рэалізацыі задум. На ўтварэнне варыянтаў уздзейнічаюць асяроддзе, этнічныя і лакальныя традыцыі; узрост, пол, узровень развіцця, умовы жыцця і настрой выканаўцы і інш. Яны дастаткова відавочныя і на іх звярталі ўвагу яшчэ з першых вопытаў даследавання народнай творчасці. Але за вышэйадзначанымі хаваюцца больш глыбокія і амаль не даследаваныя прычыны, якія тояцца ў механізмах фальклорнага творчага мыслення. Так, народны спявак, выконваючы ў чарговы раз песню са свайго рэпертуару, непазбежна вар’іруе яе, чаго ён, часцей за ўсё, не ўсведамляе – ён спявае тую ж самую песню, а не яе варыянт. Для яго кожнае выкананне не варыянтнае, а эталоннае (вось, менавіта, чаму фалькларысты павінны ўсведамляць каштоўнасць кожнага варыянта). Спявак-творца імкнецца да дакладнага ўзнаўлення, яму здаецца, што так і адбываецца, хаця ў сапраўднасці часта і міжволі ён вар’іруе песню (у межах пэўнай “зоны”, “інтанацыйнага поля”). Зусім іншыя псіхалагічныя механізмы працуюць пры імкненні творцы да навізны (асабліва ў інструментальнай музыцы), а не дакладнасці, у выніку чаго таксама ўтвараюцца варыянты.

Народны спявак міжволі трымаецца цячэння зменлівых абставін. Заўсёды тыповы, але заўсёды непаўторна канкрэтны кантэкст фальклорнай камунікацыі, які непасрэдна ўплятаецца ў сам тэкст фальклорнага паведамлення, надае яму кожны раз новы, непаўторны выгляд. Для народнага выканаўцы-стваральніка характэрна імкненне аб’яднаць дакладную фіксацыю аднойчы знойдзенага вобраза з яго свабодным вар’іраваннем, дамагаючыся пастаяннага абнаўлення і ўзбагачэння ў межах фальклорнай традыцыі. Нават пэўны напеў у межах выканання-стварэння адной песні набывае варыянтнае ўвасабленне. Бо спявак з “адным і тым жа” напевам спалучае ўсе паэтычныя строфы песні. Вось чаму самае простае і самае складанае – спяваць песню; кожную страфу неабходна “расфарбаваць” у адпаведнасці са зместам кожнай страфы, падаць і па-новаму, і ў цэласнасці з агульным развіццём вобраза. Менавіта гэта становіцца прычынай мелаграфічнай варыянтнасці, уяўленне пра якую даюць партытурныя расшыфроўкі (запісы музычнага фальклору, якія ўключаюць натацыю ўсіх строф народнага твора). Іх частковыя прыклады можна ўбачыць у расшыфроўках Я. У. Гіпсуса і З. В. Эвальд, у выданнях З. Я. Мажэйкі<sup>2</sup>, У. І. Раговіча<sup>3</sup>, Т. Б. Варфаламеевай<sup>4</sup>.

Для запісу народнай вакальнай музыкі нельга карыстацца еўрапейскай сістэмай натацыі кампазітарскай музыкі, дзе фіксацыя метрарытмікі заснавана на чаргаванні моцных і слабых доляў. Народная песня валодае сваёй логікай развіцця, напружанняў і спадаў, што і павінна быць адлюстравана пры запісы. Напеў народнай песні ні ў якім разе нельга “падганяць” пад 8-тактавы перыяд еўрапейскай прафесійнай музычнай культуры.

У адной са сваіх кніг “Рытмічныя асновы беларускай народнай музыкі” класік беларускай этнамузыкалогіі В. І. Ялатаў аналізуе гісторыю навуковага стаўлення да метрарытмікі народнай песні і прыходзіць да высновы, што радок народнага верша павінен суадносіцца з музычна-сінтаксічнай адзінкай, з тактам. Ён прапанаваў увесці музычна-тэкставую структурную адзінку, што ўключае завершанае мастацка-вобразнае выказванне, – “песенную сінтагму”<sup>5</sup>.

Спалучэнне некалькіх песенных сінтагм стварае рытмічнасць вышэйшага парадку – перыядычнасць. На аснове прынцыпу парнасці і перыядычнасці песенных сінтагм з’яўляецца перыядычнасць строф – двучленных аб’яднанняў песенных сінтагм. Страфа і з’яўляецца асноўнай формай народнага музычна-паэтычнага мастацтва<sup>6</sup>.

Беларускія этнамузыкалагі працягвалі свае пошукі спосабаў запісу народнай песні, якія б адпавядалі музычнай логіцы развіцця народных песень. Вынікам шматгадовай працы збіральніка-фалькларыста і харавага дырыжора У. І. Раговіча, сістэмнага аналізу тысяч яго ўласных ды іншых запісаў беларускіх народных песень, рускага і ўкраінскага песеннага фальклору стала стварэнне сучаснай навукова-метадычнай канцэпцыі – унікальнай сістэмы натацыі народных песень на аснове **адзінства рытмікі верша і напеву**. Яна зыходзіць з лінеарнасці і непарыўнасці развіцця напеву і вершаванага тэкста ў часовай прасторы і псіхафізіялагічных асаблівасцяў чалавека падчас спеваў. Пералічымым асноўныя палажэнні сістэмы запісу народных песень на аснове адзінства рытмікі верша і напеву:

<sup>2</sup> З. Можейко, *Календарно-песенная культура Беларусі: Опыт систем.-типол. исслед.*, Мінск 1985.

<sup>3</sup> У. Раговіч, *Песенны фальклор Палесся: у 3-х т., т. 2. Вяселле*, Мінск 2002.

<sup>4</sup> З. Мажэйка, Т. Варфаламеева, *Песні Беларускага Падняпроўя*, Мінск 1999.

<sup>5</sup> В. Елатов, *Ритмические основы белорусской народной музыки*, Мінск 1966, с. 36–39.

<sup>6</sup> Тамсама, с. 52.

1. Асновай метрактавай будовы народнай песні з'яўляецца **рэгулярная** рытміка вершаванай страфы.
2. Ладавая папеўка суадносіцца з рэгулярнай рытмікай верша і захоўваецца ў **адным такце**.
3. Тактавая рыска – умоўны знак, які ўказвае межы пабудоў рэгулярнай рытмікі.
4. Такт утвараюць не менш як **тры** склады (“Як малая ці вялікая секунды не даюць разумення аб ладзе, так і два склады не даюць уяўлення аб метрарытмічнай сістэме” – У. І. Раговіч).
5. Адзінкай ліку з'яўляецца палавінная працягласць. Падстава для гэтага – манамернасць пабудовы папевак старажытнага народнага вакальнага меласу ўсходніх славян<sup>7</sup>.

У якасці ілюстрацыі механізму дзеяння сістэмы запісу народных песень на аснове адзінства рытмікі верша і напеву разгледзім беларускую народную песню «Ці ўсе лугі пакошаны» у двух варыянтах запісу:

- а) на аснове адзінства рытмікі верша і напеву;
- б) М. М. Чуркіным (№ 93 у зборніку «Беларускія народныя песні і танцы»)<sup>8</sup>.

**а)** Умерана

Ці ўсе лу-гі па-ко-ша-ны, ці ўсе се-на-жа-ці?

Пы-та-е-цца сын у-ма-це-ры: ка-то-ру-ю ўзя-ці?

**б)** Умерана

Ці ўсе лу-гі па-ко-ша-ны, ці ўсе се-на-жа-ці; пы-

та-е-цца сын у-ма-це-ры, ка-то-ру-ю ўзя-ці?

<sup>7</sup> В. Холопова, *Русская музыкальная ритмика*, Москва 1983, с. 44.

<sup>8</sup> М. Чуркін, *Беларускія народныя песні і танцы*, Мінск 1949, с. 50.

Рытмаформулы песні ў двух запісах будуць адпаведна выглядаць наступным чынам:

а)  $\text{||: } \frac{3}{2}$    $\text{| } \frac{6}{2}$    $\text{:||}$

Ці ўсе лу-гі па-ко-ша-ны, ці ўсе се-на-жа-ці?  
 Пы-та-е-цца сын у-ма-це-ры: ка-то-ру-ю ўзя-ці?

б)  $\frac{3}{2}$    $\text{| } \frac{3}{2}$    $\text{:||}$

Ці ўсе лу-гі па-ко-ша-ны, ці ўсе се-на-жа-ці; пы-  
 та-е-цца сын у-ма-це-ры, ка-то-ру-ю ўзя-ці?

Як становіцца відавочным, у запісы а), зробленым на аснове адзінства рытмікі верша і напеву, кожная ладавая папеўка захоўваецца ў адным такце, тактавымі рыскамі не рвецца рэгулярная рытміка верша, пабудова якой – 4+4+6 (казачковы рытм). Музыкальная форма песні – шасцітактавы перыяд, у якім фразы аб’ядноўваюцца па прынцыпе падсумавання: (3/2, 3/2, 6/2) 2. Рытмаформула а) мае завершаны і лагічны выгляд.

У запісы ж б) М. М. Чуркіна музыкальная форма падагнана пад васьмітактавую пабудову еўрапейскай прафесійнай тэорыі кампазіцыі, заснаванай на метрарытмічнай сістэме моцных і слабых доляў. Затакт нелагічна разрывае вершаваную плынь. Немагчыма ўгледзець ніякіх заканамернасцяў у разгортванні музыкальнай думкі.

Такім чынам, запіс народных песень на аснове адзінства рытмікі верша і напеву дазваляе па-навуковаму правільна натаваць песні, а таксама адкрывае новыя і вельмі цікавыя заканамернасці арганізацыі традыцыйнага беларускага народнага меласу.

Згодна з дадзенымі фалькларыстыкі, галоўным структураарганізуючым элементам народнай песні з’яўляецца **рытм складоў тэксту**. *У пераважнай большасці выпадкаў, – пісаў К. В. Квітка, – менавіта рытмічныя формы з’яўляюцца галоўным вызначальным момантам у стварэнні песенных напеваў, а таксама і апорай памяці ў іх традыцыйным падтрыманні і вар’іраванні*<sup>9</sup>. Згодна з Б. І. Рабіновічам, *... ролю сапраўднага касцяка песні, на якім будуецца ўсе вар’янтны дадзенай “песеннай сям’і”, іграе... глыбінны мелодыка-вершавы рытм.*

<sup>9</sup> В. Елатов, *Ритмические основы белорусской народной музыки*, Мінск 1966, с. 50.

Для ўсіх варыянтаў адной песні ён адзін і той жа<sup>10</sup>. Адзначым, што ва ўсходнеславянскай фалькларыстыцы стала звычайным выводзіць тыпалогію песень, выходзячы, у першую чаргу, са складарытмічнай асновы песеннай страфы. Таму запіс песні пачынаецца са стварэння склада- і метрарытмічнай мадэлі.

У якасці прыкладу прааналізуем склада- і метрарытмічныя мадэлі (рытмаформулу) песні “Ці ўсе лугі пакошаны”, запісанай з улікам адзінства рытмікі верша і напеву:

Умерана

Ці ўсе лу-гі па-ко-ша-ны, ці ўсе се-на-жа-ці?

Пы-та-е-цца сын у ма-це-ры: ка-то-ру-ю ўзя-ці?

- |   |   |
|---|---|
| 1. Ці ўсе лугі пакошаны,<br>Ці ўсе сенажаці?<br>Пытаецца сын у мацеры:<br>Каторую ўзяці?            | 3. А ці тую багатую,<br>Што валы да каровы,<br>Ці тую да сіраціначку,<br>Што чорныя бровы?  |
| 2. А ці тую багатую,<br>Што хораша ходзіць,<br>Ой, ці тую бедненькую,<br>Што возьмець, усё зробіць? | 4. У багатай, нехарошай<br>Валы паздыхаюць,<br>А ў беднае сіраціначкі<br>Бровы не зліняюць. |

Адпаведна з першым прынцыпам натацыі беларускіх народных песень, асновай метратактавай будовы народнай песні з’яўляецца менавіта рэгулярная рытміка вершаванай страфы. Тактавая рыска – гэта ўмоўны знак, які ўказвае межы пабудоў рэгулярнай рытмікі.

Аснову верша складае чатырохрадковая страфа. Рэгулярная рытміка дадзенага верша – (4+4+6)+(4+4+6) складоў (казачковы рытм). Адпаведна з рэгулярнай рытмікай верша размяркоўваем тэкст песні па тактах. Іх атрымліваецца шэсць:

Ці ўсе лугі | пакошаны, |  
Ці ўсе сенажаці? |  
Пытаецца | сын у мацеры: |  
Каторую ўзяці? ||

<sup>10</sup> Тамсама, с. 51.

Вызначаем метр песні. Ён трохдольны для двух першых тактаў і шасцідольны для трэцяга, таму што, адпаведна з чацвёртым прынцыпам запісу народных песень, такт утвараюць не менш як тры складды. Мы не можам выдзеліць “-жаці?” з фразы “Ці ўсе сенажаці?” у асобны такт, таму шляхам падсумавання з двух трохдольных утвараецца шасцідольны такт. Гэты ж прынцып распаўсюджваецца і на чацвёрты радок вершаванай страфы. Такім чынам, рытмаформула ці метратрытмічная мадэль песні “Ці ўсе лугі пакошаны” будзе выглядаць так:



Ці ўсе лу-гі па-ко-ша-ны, ці ўсе се-на-жа-ці?  
 Пы-та-е-цца сын у-ма-це-ры: ка-то-ру-ю ўзя-ці?

Ладавая напеўка *до-до-ля-фа* суадносіцца з рэгулярнай рытмікай верша і захоўваецца ў адным такце.

Калі мы прааналізуем атрыманую складарытмічную мадэль, то заўважым, што яна мае завершаны і лагічны, лаканічны выгляд. Гэта з’яўляецца яшчэ адным аргументам у доказ таго, што ўсё зроблена правільна, бо па меркаванні многіх даследчыкаў, такіх як В. І. Ялатаў, Н. С. Гілевіч і інш., у беларускіх народных песнях уладараць гармонія і прапарцыянальнасць.

Напеў песні пры яго запісы карысна накідваць на нотным стане шырока і адразу ж падтэкстоўваць. Ноты запісваюцца паводле правілаў іх групы і ў вакальнай музыцы: гукі, што прыпадаюць на кожны склад, адасабліваюцца. Падтэкстоўваць трэба спачатку словы першай страфы (ці, як яшчэ кажуць, куплета). Калі (напрыклад, у многіх лірычных песнях) напеў і верш першай страфы адрозніваюцца ад усіх наступных, неабходна, зразумела, запісаць напеў і словы першай страфы і напеў і словы другой страфы, зазначыўшы, што такім чынам спяваюцца ўсе астатнія строфы песні. Так, у радзіннай “Хто ж ета йдзець? Кум да кумы”<sup>11</sup> рознымі па форме і, зразумела ж, па музычным і слоўным напеўненні з’яўляюцца тры першыя страфы – двух-, трох- і чатырохрадковая. Па ўзоры апошняй спяваюцца ўсе астатнія куплеты. Збіральніцы песень і ўкладальніцы зборніка З. Я. Мажэйка і Т. Б. Варфаламеева зафіксавалі ўсе тры варыянты напеваў для трох разнавіднасцяў вершаваных строф.

<sup>11</sup> З. Мажэйка, Т. Варфаламеева, *Песні Беларускага Падняпроўя*, Мінск 1999, с. 317.



Бывае, што спявак імправізуе і па-новаму спявае некалькі строф. У такім выпадку трэба выпісаць напевы і словы да ўсіх строф, што адрозніваюцца ад першай. Так, у наступным нотным прыкладзе “Ой, люлі-люлі дай котулі”<sup>12</sup>, спявачка-маці вар’іруе напеў калыханкі на працягу 14-ці аднарадковых строф нязначна: варыянты распеву складоў пададзены малымі нотамаі ў дужках. А ў апошніх чатырох радках выканаўца адыходзіць ад рэгулярнай рытмікі верша і значна змяняе рытміку і мелодыку напеву, што і трэба было зафіксаваць асобна:

### Ой, люлі-люлі дай котулі

Умерана  $\text{♩} = 88$

1. Ой, люлі-люлі дай котулі,

15. А я свогосыночкай будуйколыхаці,

16. А я крышэчкуй будуйшкодоваці.

17. Дай за - сні ж(ы), за - - - сні, спаць,

18. То я бу - ду це - бе й ко - лы - хаць.

1. Ой, люлі-люлі дай котулі.
2. Да засні жэ, дзіця, дай котулі.
3. Ой, люлі-люлі дай коточак.
4. Да прынясі дзіцятку саночок

<sup>12</sup> Дзіцячы фальклор: зб. фальклор. матэрыялаў. Серыя. Фальклор Беларусі. XX–XXI. Рэд. кал. У. А. Васілевіч (наук. рэд.) [і інш.], Мінск 2006, с. 38–39.

5. Солодзенькі, як мядочок.
6. Шчоб ты, мое дзіцетко, дай спало,
7. Шчоб ты, мое дзіцетко, й прыбывало,
8. Шчобы ты росло й не боліло.
9. Ой, люлі-люлі дай котулі.
10. Да засні жэ, дзіцетко, й спатулі.
11. Ой, люлі-люлі дай люляхі,
12. Дай побіліса два ляхі.
13. Дай за вошчо, за якое,
14. Дай за яблычко й садовэе.
15. А я свого сыночка й буду й колыхаці,
16. А я крышэчку й буду й шкодоваці.
17. Дай засні ж, засні, спаць,
18. То я буду цябе й колыхаць.

У выключных выпадках спевакі ствараюць настолькі своеасаблівы твор, што яго палкам варта запісаць. Пры запісы лепш за ўсё імкнуцца размяшчаць нотныя знакі на паперы згодна з формай песні: калі напеў не змяшчаецца на адным радку, то лепш разбіць яго на некалькі частак – згодна з падзелам верша. Гэта надасць запісу нагляднасць, дапамагае выявіць форму і спрашчае прачытанне песні ад пачатку да канца.

У час запісу ўвага збіральніка павінна быць сканцэнтравана на тым, каб найбольш дакладна і поўна зафіксаваць напеў, гэта значыць, акрамя асноўных яго інтанацый, ён павінен імкнуцца ўлавіць і запісаць варыянты асобных папевак, у харавых спевах – вар’іраванне падгалоскаў.

Пад ці над нотным станам, на якім запісваецца напеў, можна пакінуць пусты нотны стан для запісу на ім варыянтаў асобных папевак. У наступнай калыханцы распеў першага радка другой страфы “прыйдзе шэранькі ваўчок” адрозніваецца ад распеву першага радка першай страфы “Баю-баю-баюшку”, што і адлюстроўваецца ў запісы напеву:

Ба - ю - ба - ю - ба - ю - шку, не спі, Ка - цька, зкра - ю - шку,

Варыянт:

пры - йдзе шэ - ра - нькі ва - ўчок,

Калі варыянты распеву складоў нескладаныя, можна фіксаваць іх малымі нотамі ў дужках адразу пасля асноўнага распеву склада:



Маюць значэнне розныя ўстаўныя словы і воклічы, якія неабходна фіксаваць для таго, каб напеў быў правільна адлюстраваны.

Пры запісы шматгалосай песні шцілі (уверх ці ўніз) павінны дакладна паказваць рух галасоў, іх магчымыя раздваенні і ўнісоны. Двухгалосую песню можна запісаць нават ад аднаго выканаўцы, калі ён аднолькава ўпэўнена можа весці абодва галасы: праспяваць спачатку адзін, а пасля – другі голас.

Калі запісваецца шматгалосая песня, то абавязкова дакладна пазначаць, выконваецца дадзены голас многімі спевакамі, ці адным, а таксама момант уступу ўсяго хору: вельмі часта пасля сольнага запеву да пачынальніка далучаецца другі спявак, а затым ужо ўвесь хор. Ці песня пачынаецца ўнісонам ўсяго хору, а пасля гучанню хору супрацьпастаўляецца адзін спявак, што вядзе падгалосак.

Як ужо адзначалася вышэй, запіс слоўнага тэксту песні трэба заўсёды рабіць са спеваў, а не з пераказу. Пры пераказе спявак часта выкідае паўторы радкоў ці асобных слоў, выклічнікаў, воклічаў. Запісаны з аднаго толькі пераказу тэкст часта бывае немагчыма падтэкставаць пад напеў. Без напеву цяжка, а часам і немагчыма вызначыць форму вершаванай страфы песні. Гэтаму знаходзіцца мноства пацверджанняў у архіўных запісах песень, зробленых студэнтамі.

Запіс тэкстаў песень вельмі палягчае і скарачае свабодная арыентацыя ў народнапесенных формах. Пачуццё песеннай формы – здольнасць хутка ўхапіць структуру песеннай страфы – развіваецца пры актыўным практычным азнаямленні і слуханні традыцыйных песень разнастайных жанраў.

Самай простаай формай песеннай страфы з'яўляецца аднарадکوёе, уласцівае многім дзіцячым песням і калыханкам<sup>13</sup>:

<sup>13</sup> Дзіцячы фальклор: зб. фальклор. матэрыялаў. Серыя. Фальклор Беларусі. XX–XXI. Рэд. кал. У. А. Васілевіч (наук. рэд.) [і інш.], с. 113.

### Коцік басаногі

Павольна  $\text{♩} = 50$

Ко - цік ба - са - - - но - - - гі

Коцік басаногі  
 Памарозіў лапкі,  
 Палез на палаткі.  
 На палатках дзедка –  
 Недзе катку дзеша.  
 Палез бы каток далоў,  
 Ды баіцца ён паноў.

Рэгулярная рытміка дадзенага вершаванага радка – 6 складоў.

Двухрадковая страфа – форма таксама вельмі распаўсюджаная. Яе сустракаем у калыханках, вясельных, пазаабрадавых песнях. У напеве ёй адпавядаюць чатыры ці дзве музычныя фразы<sup>14</sup>:

### Люлі-люлі-люлясі

Спакойна  $\text{♩} = 76$  доўгая

Лю - лі - лю - лі - лю - ля - сі, га - дра - лі - ся два Я - сі.

Люлі-люлі-люлясі,  
 Падраліся два Ясі.  
 За якую прычыну?  
 За стройную дзяўчыну.

Рэгулярная рытміка дадзенага вершаванага радка – (4+3)+(4+3).

З практычнага боку, найбольш простыя для запісу тэксты – з паўторамі і прыпевамі. Зразумела, што ўсе паўторы і прыпевы трэба фіксаваць дакладна. Але трэба памятаць, што тэкставыя паўторы не заўсёды дакладна выконваюцца і не варта па сваім уласным меркаванні “прыводзіць у парадак” тэкст. У выпадку сумненняў (магчымы памылкі памяці выканаўцаў) добра праслухаць песню яшчэ раз і дадаткова распытаць усіх, хто яе ведае.

<sup>14</sup> Дзіцячы фальклор: зб. фальклор. матэрыялаў. Серыя. Фальклор Беларусі. XX–XXI. Рэд. кал. У. А. Васілевіч (наук. рэд.) [і інш.], с. 123.

Адна з даволі распаўсюджаных і простых для запісу форм песеннай страфы складаецца з двухрадкоўя, якое паўтараецца<sup>15</sup>:

Пахілілася бела бярозка  
 Да зямлі.\*  
                     Пакланілася млада Ганулька  
                     Ўсёй радні.  
 \*Кожная страфа паўтараецца.

Такія песні, калі толькі яны спяваюцца не вельмі хутка, даволі зручныя для запісу: паўтор кожнай страфы дае магчымасць запісаць песню з аднаго разу. Калі паўторы абсалютна дакладныя, як у папярэднім прыкладзе, можна не выпісваць іх цалкам, а зрабіць зноску (\*), дзе б апісваўся характар паўтору. Але часам вершы, якія паўтараюцца, адрозніваюцца адзін ад другога якой-небудзь дэтאלлю. У такіх выпадках гэта неабходна пазначыць у зноскы, напрыклад: “\*Кожная страфа паўтараецца без вокліча «Ой!»”.

Не вельмі распаўсюджана, але сустракаецца трохрадковая песенная страфа, якой адпавядаюць тры музычныя фразы<sup>16</sup>.

Для беларускіх веснавых, сямейных, любоўных і некаторых іншых песень вельмі характэрнай з’яўляецца трохрадковая песенная страфа з паўторам першага радка:

Вол бушуе – вясну чуе,	А
Вол бушуе – вясну чуе,	А
Воран крача – сыра хоча.	Б

Скарочана гэтую страфу можна запісаць наступным чынам:

Вол бушуе – вясну чуе,\*  
Воран крача – сыра хоча.  
 \*Першы радок кожнай страфы паўтараецца.

Рытмаструктура (складоў) верша гэтай песні – (4+4)3. Ёй адпавядае вершастрафа формы ААБ і мелафрафа АБВ з устойлівай метрарытмічнай формулай напеву:

<sup>15</sup> *Анталогія беларускай народнай песні*. Уклад. Г. Цітовіча. Пад рэд. Р. Шырмы. 2-е выд., Мінск 1975, с. 107.

<sup>16</sup> Тамсама, с. 307.

А
А
Б

Вол бу- шу- е – вя- сну чу- е,    вол бу- шу- е – вя- сну чу- е,    во-ран кра- ча – сы- ра хо- ча.

Такі рытмаструктурны касцяк мае разнастайнае варыянтнае на-паўненне з лада-інтанацыйнага боку, што выяўляецца пры параўнанні варыянтаў гэтага тыпу, запісаных рознымі збіральнікамі ў розныя часы. Гэта можна ўбачыць, параўнаўшы нават толькі чатыры варыянты песні “Вол бушуе – вясну чуе”, змешчаныя ў томе “Веснавыя песні” серыі “Беларуская народная творчасць”: №№ 15, 20, 21, 25. У якасці прыкладу прывядзем адзін з іх – №21<sup>17</sup>, пададзены намі ў адпаведнасці з запісам у адзінстве рытмікі верша і напеву:

### Вол бушуе – вясну чуе

♩ = 60

Вол бу- шу- е –            вя- сну чу- е,            вол бу- шу- е –  
 вя- сну чу- е,    во- ран кра- ча – сы- ра хо- ча.

Вар’іраванне меладыйнай рытмікі ў розных варыянтах песні адбываецца за кошт разнастайных распеваў (апяванняў, злучэнняў, замаху, падаўжэння аднаго гуку, што таксама натуецца і ферматай). Утварэнне варыянтаў напеву праходзіць у межах тэтрахорда мажорнага ці мінорнага нахілення з субквартай. Хуткасць руху песень неаднолькавая – ад спакойнага да ўмеранага тэмпу – і залежыць ад эмацыянальнага тону, стылю і мясцовых спеўных традыцый.

Трэба нагадаць, што вершаваны тэкст запісваецца з захаваннем ўсіх дыялектных асаблівасцяў. Ужо варыянты першага радку выясняюць выяўляюць уздзеянне моўных дыялектных асаблівасцяў на эмацыянальна-вобразны лад песень. Параўнаем: *Вол бушуе – вясну чуе*,<sup>18</sup>

<sup>17</sup> *Веснавыя песні: Беларуская народная творчасць*, АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору, Мінск 1979, с. 86.

<sup>18</sup> Тамсама, с. 86.

*Вол бушуе – вэсну ж чуе,..*<sup>19</sup>, *Вул бушуе – высну чуе,..*<sup>20</sup>. Калі ў першым варыянце ў слове “вясну” гучыць адкрытае “а”, то ў другім “э” надае больш прыўзнятую эмацыянальную афарбоўку слова. А ў трэцім варыянце рытм галосных “у”, “ы”, “э” адразу стварае атмасферу таямнічага, магічнага, заклінальнага гукаўздзеяння, да якой выдатна далучаюцца сугестыўныя клікі “Ту!”.

Уважлівых адносін да паўтораў вершаў патрабуе запіс песні з тэкстам так званай “ланцуговай” формы, дзе другі радок першай (а затым – папярэдняй) страфы паўтараецца ў якасці першага радка наступнай страфы і г.д. Прыкладам гэтаму з’яўляецца вясельная песня “Ой, скарэй бы вчора даждаці”<sup>21</sup>:

Ой, скарэй бы вчора даждаці:

Пойдуць людзі дзяўчыну сватаці.

Пойдуць людзі дзяўчыну сватаці,

А мы пойдзем пад вакно слухаці.

А мы пойдзем пад вакно слухаці,

Ды што будзе дзяўчына казаці.

Вельмі распаўсюджанай формай, асабліва ў каляндарна-абрадавых песнях, з’яўляецца двухрадкавая вершаваная песенная страфа з прыпевам<sup>22</sup>:

А ў лузе, лузе

Каліна красна.

Добры вечар!\*

Ой, ясней, красней

Ганна ў татачкі. (і г.д.)

\*Прыпеў “Добры вечар!” спяваецца пасля кожнай страфы.

Песні з нязменным прыпевам таксама нескладаныя для запісу падчас працы ў экспедыцыі. Трэба толькі дакладна ўстанавіць форму песні і выпісаць першую страфу з прыпевам, пазначыўшы ў зноскы, што прыпеў спяваецца пасля ці ў пачатку кожнай страфы. Самі прыпевы могуць быць такімі (найбольш распаўсюджаныя формы):

<sup>19</sup> У. Раговіч, *Песенны фальклор Палесся*: у 3 т., т. 1. *Песні святочнага календара*, Мінск 2001, с. 32.

<sup>20</sup> Тамсама, с. 24.

<sup>21</sup> *Анталогія беларускай народнай песні*. Уклад. Г. Цітовіча. Пад рэд. Р. Шырмы. 2-е выд., с. 93–94.

<sup>22</sup> Тамсама, с. 29.

- аднарадковы: *То-то-то!*<sup>23</sup>;
- двухрадковы: *Го-го-го, каза,*  
*Го-го-го, шэра*<sup>24</sup>;
- чатырохрадковы: *Дылі-дылі-дылі,*  
*Го-ца-ца-ца,*  
*Ой, дыль-дыль-дыль,*  
*Го-ца-ца*<sup>25</sup>;
- пяцірадковы: – *Ты кума, ты душа,*  
*Над ўсе кумы хараша!*  
*Ой, ні адной*  
*Ні маю такой,*  
*Як ты, кумачка мая!*<sup>26</sup>

У чатырохрадкоўі, як і ў двухрадکوўі, рэалізуецца адзін з асноўных прынцыпаў арганізацыі народнага песеннага мыслення – прынцып парнасці. Праяўляецца ён не толькі ў формах строф песень, але і ў музычнай рытміцы, і ў рыфме вершаваных радкоў, і ў вобразным паралелізме ў тэкстах песень. Чатырохрадковую форму мы можам назіраць амаль што ва ўсіх жанравых разнавіднасцях беларускіх народных песень. У якасці прыкладу прывядзем вясельную песню, запісаную ў Пінскім раёне<sup>27</sup>:

### Стоіць дубочок тонкый, высокый

Стрымана, святочна  $\text{♩} = 84$

Сто- іть ду- бо- чок то- нкый, вы- со- кый  
дай на бок по- хы- лы- св.

<sup>23</sup> *Анталогія беларускай народнай песні.* Уклад. Г. Цітовіча. Пад рэд. Р. Шырмы. 2-е выд., с. 67.

<sup>24</sup> Тамсама, с. 30.

<sup>25</sup> Тамсама, с. 144.

<sup>26</sup> Тамсама, с. 125, 382.

<sup>27</sup> У. Раговіч, *Песенны фальклор Палесся:* у 3 т., т. 1. *Песні святочнага календара,* с. 103–104.





Стоіць дубочок тонкый, высокый  
 Дай на бок похыльвса.  
 Сэдыть жэнышок молодэсэнкый,  
 До шлюбу народывса...

Даволі рэдка ў беларускіх народных песнях можна знайсці пяцірадковую вершаваную страфу<sup>28</sup>:

Сядай, сядай, каханне маё,  
 Ніц не паможа плаканне тваё.  
 Ні плаканне, ні тужэнне –  
 Пара коней заложана,  
 Час выязджаць!

Шасцірадковую форму страфы мы можам сустрэць як сярод каляндарна-абрадавых<sup>29</sup>, так і пазаабрадавых песень<sup>30</sup>:

А мой дзядзька дуднік быў,  
 А дзядзіна – дуднічка;  
 Павесілі дуду  
 На зялёным дубу –  
 Чаму дуда не йграе?  
 Чом яна не спявае?

Васьмірадковая страфа не так часта, але таксама сустракаецца ў беларускіх народных песнях<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> *Анталогія беларускай народнай песні*. Уклад. Г. Цітовіча. Пад рэд. Р. Шырмы. 2-е выд., с. 109, 361–362.

<sup>29</sup> Тамсама, с. 31.

<sup>30</sup> Тамсама, с. 145.

<sup>31</sup> Тамсама, с. 316, 373–374.

Вельмі цікавай формай песеннага верша з'яўляецца страфа, якая з кожным куплетам вырастае на адзін радок і павялічваецца ў арыфметычнай прагрэсіі. Прыкладам гэтаму служыць гульнівая песня “Бычок”<sup>32</sup>, якая пачынаецца пяцірадкавым, а завяршаецца дзевяцірадкавым куплетам. У жартоўнай песні “Служыў я у пана першае лета”<sup>33</sup> 1-шы і 2-гі куплеты васьмірадкавыя, 3-ці – дзесяці-, а 4-ы – чатырнаццацірадкавы. Пашырэнне музычнага тэкста дасягаецца за кошт паўтораў часткі напеву.

Калі песня шырокамаштабна малое пэўную карціну, то могуць узнікаць такія яе разгорнутыя формы, як у бяседнай песні “Чарачка мая срэбраная”<sup>34</sup>. Песенныя строфы ў ёй складаюцца з 11-ці і 12-ці вершаваных радкоў і адпаведных ім па памеры музычных сказаў.

Такім чынам, шматлікія пытанні запісу народных песень пераплецены ў працы фалькларыста з навукова-метадалагічнымі. Форма і метрарытмічная структура народнапесеннай страфы выступаюць у якасці стабілізатараў варыянтнай фальклорнай традыцыі. Пры гэтым механізм стабілізацыі ўяўляе сабой сістэму фактараў варыятыўнасці і стабілізатараў. Яны дзейнічаюць у дачыненні да ўсіх складнікаў камунікацыйнай сістэмы, што забяспечвае функцыянаванне фальклору.

Народная песня існуе ў варыянтах, валодае сваёй логікай развіцця і формаўтварэння, што і павінна быць адлюстравана пры запісы. У народнапесенным слоўніку існуюць разнастайныя формы песеннай страфы, а таксама іх метрарытмічнае структурнае напаўненне. Адзін з інварыянтных прынцыпаў мовы народных песень – адзінства формы музыкі і верша. Складарытмічная форма песні (яе складарытмічная мадэль) выражаецца ў катэгорыях, якія ўзгадняюць рытміку верша і напеву.

#### L I T E R A T U R A

Alekseev È., *Fol'klor v kontekste sovremennoj kul'tury: Rassuzhdeniâ o sud'bah narodnoj pesni*, Moskva 1988 [Алексеев Э., *Фольклор в контексте современной культуры: Рассуждения о судьбах народной песни*, Москва 1988].

<sup>32</sup> Тамсама, с. 437.

<sup>33</sup> Тамсама, с. 393.

<sup>34</sup> Тамсама, с. 367–368.

- Antalogiâ belaruskaj narodnaj pesni*, Uklad. G. Cïtoviča, Pad rëd. R. Šyrmu. 2-e vyd., Mïnsk 1975 [*Анталогія беларускай народнай песні*, уклад. Г. Цітовіча, пад рэд. Р. Шырмы. 2-е выд., Мінск 1975].
- Čistov K., *Narodnye tradicii i fol'klor: (Očerki teorii)*, Leningrad 1986 [Чистов К., *Народные традиции и фольклор: (Очерки теории)*, Ленинград 1986].
- Čurkin M., *Belaruskîâ narodnyâ pesni i tancy*, Mïnsk 1949 [Чуркін М., *Беларускія народныя песні і танцы*, Мінск 1949].
- Dzićacıy fal'klor: zb. fal'klor. materyâlaŭ*. Seryâ. Fal'klor Belarusi. XX–XXI, Rëd. kal. U. A. Vasilevič (navuk. rëd.) [i inš.], Mïnsk 2006 [*Дзіцячы фольклор: зб. фольклор. матэрыялаў*. Серыя. *Фальклор Беларусі. XX–XXI*, Рэд. кал. У. А. Васілевіч (навуц. рэд.) [і інш.], Мінск 2006].
- Elatov V., *Ritmicheskie osnovy belorusskoj narodnoj muzyki*, Mïnsk 1966 [Елатов В., *Ритмические основы белорусской народной музыки*, Мінск 1966].
- Holopova V., *Russkaâ muzykal'naâ ritmika*, Moskva 1983 [Холопова В., *Русская музыкальная ритмика*, Москва 1983].
- Mažëjka Z., *Kalendarно-pesennâ kul'tura Belorussii: Opyt sistem.-tipol. issled.*, Mïnsk 1985 [Можейко З., *Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт систем.-типол. исслед.*, Мінск 1985].
- Mažëjka Z., Varfalameeva T., *Pesni Belaruskaga Padnâprouâ*, Mïnsk 1999 [Мажэйка З., Варфаламеева Т., *Песні Беларускага Падняпроўя*, Мінск 1999].
- Ragovič U., *Pesenny fal'klor Palessâ: u 3 t., t. 1. Pesni svâtočnaga kalendara*, Mïnsk 2001 [Раговіч У., *Песенны фальклор Палесся: у 3 т., т. 1. Песні святочнага календара*, Мінск 2001].
- Ragovič U., *Pesenny fal'klor Palessâ: u 3 t., t. 2. Vâselle*, Mïnsk 2002 [Раговіч У., *Песенны фальклор Палесся: у 3-х т., т. 2. Вяселле*, Мінск 2002].
- Vesnavyâ pesni: Belaruskââ narodnââ tvorčasc'*, AN BSSR, Ìn-t mastactvaznaŭstva, ètnagrafiî i fal'kloru, Mïnsk 1979 [*Веснавья песні: Беларуская народная творчасць*, АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору, Мінск 1979].

## S U M M A R Y

### METRIC AND RHYTHMIC STRUCTURE AND FORM OF FOLK SONG STANZA AS STABILIZERS OF VARIANT FOLK TRADITION

The article is devoted to the study of metric-rhythmic structure and form of folk song stanza as stabilizers of variant folk tradition. Moreover, the stabilization mechanism is a system of variability factors and stabilization. They operate in relation to all components of a communication system, which ensures the functioning of folklore. The essence of extra-textual, textual-verbal and musical stabilizers of the folk song tradition is revealed.

The folk song exists in its variants. It has its own logic of development and form shaping, which should be reflected in the recording. The author uses numerous examples to analyze various forms of stanza, as well as their metric and rhythmic structure. She also studies one of the invariant principles of folk songs language i.e. unity of form of music and verse. Rhythmic form of the song (its syllabic-rhythmic model) is expressed in categories that reconcile the rhythm of a verse with a chant.

**Key words:** folklore, Belarusian folk songs, variant, variation, stabilizers of tradition, metric and rhythmic structure, rhythmic model, form of stanza.