

# О НЕКОТОРЫХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ПОДХОДАХ К ИЗУЧЕНИЮ АРЕАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ТРАДИЦИОННОГО МОРДОВСКОГО МНОГОГОЛОСИЯ

**Бояркина Людмила Борисовна,**

*кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник*

*Межрегионального научного центра финно-угроведения*

*ФГБОУ ВО «МГУ им. Н. П. Огарёва» (г. Саранск, РФ), bojarkin\_ni@mail.ru*

Исследования фольклора выдвинули в число актуальных задач современной этномузыкологии изучение многоголосия – характерного явления традиционной финно-угорской музыки. Многоголосие финно-угров обнаруживает заметные этнические (субэтнические и локальные) различия, определившиеся в ходе длительного исторического развития (контакты с соседними народами, взаимовлияние ареальных музыкальных традиций). Решение концептуальных аналитических проблем, выработка современных теоретических подходов и методик выдвигаются в число важных этномузыкологических проблем. Предметом публикации является мордовское народное многоголосие; целью – определение релевантных признаков, по которым можно установить системообразующие константы ареальных традиций. Общетеоретическую и методологическую базу составили труды отечественных и зарубежных ученых по вопросам ареальных исследований, картографирования и классификации.

Материалами выступили авторские полевые (в том числе многоканальные) звукозаписи произведений народной музыки и их аналитические партитурные транскрипции; учтены опубликованные нотации и других этномузыкологов. Достоверность и обоснованность исследования обеспечиваются методами системно-типологического анализа обширной исследовательской базы и ее научной интерпретации.

При ареальных исследованиях мордовских многоголосных традиций, характеризующихся наличием в них сложных взаимодействий стадияльно различных форм мелодики и фактуры, необходимо систематизировать константные корреляции между мелодическим (горизонтальным) и гармоническим (вертикальным) компонентами на уровне как целостной структуры многоголосного напева или наигрыша, так и отдельных голосовых партий. К признакам, применимым ко всем известным типам многоголосной фактуры, могут быть отнесены: отношение мелодики к гармонии (по принципу оппозиции Е. В. Гиппиуса), форма реализации мелодического типа в многоголосной фактуре, гетерофоническая «плотность» функционально выделяемых голосовых партий.

На основе указанных признаков можно достаточно четко выявить системообразующие свойства многоголосия различных регионов. Ареалы могут выделяться при наличии либо одного устойчивого стилевого компонента, который не встречается в других ареалах, либо – устойчивой системной группы свойств, характерных для определенной группы жанров.

**Ключевые слова:** музыкальная традиция; стилевой ареал; жанровая группа; структурный тип; мелодика; многоголосная фактура; признаки; монодия; гетерофония; бурдонная полифония.

**Для цитирования:** Бояркина Л. Б. О некоторых теоретических подходах к изучению ареальных особенностей традиционного мордовского многоголосия // Финно-угорский мир. 2018. № 2. С. 109–120.

## Введение

Мордовскому многоголосию присуща целостность, системно выступающая в совокупности различных свойств: в исполнительских формах и составах певческих и инструментальных ансамблей; в сложившемся наборе стилей совместного интонирования, обнаруживающих прикреплённость к тем или иным жанровым видам; в репертуаре исполняемых произведений. О целостности и внутреннем единстве многоголосия свидетельствует развитая фольклорная терминология – народная

теория, отразившая общие, сходные и различные явления локальных традиций музыкального исполнительства. В некоторой своей части она восходит к древним основам мордовских языков и культуры, а иногда – к общим финно-угорским корням [3, 329].

Подобный вывод можно сделать по отношению к мордовскому многоголосию – на уровне песенных ареалов в нем имеются существенные различия, без изучения которых невозможно представить особенно-

сти и динамику функционирования форм совместного интонирования, проследить закономерности их проявлений в различных жанровых видах песенного и инструментального творчества, определить группы жанров, в которых преобладают те или иные формы, их связь с обрядами и ритуалами, сохранение в них элементов древних мелодических образований, сходных с мелодикой других финно-угорских народов, и, наконец, – формы взаимодействия с музыкой соседних славянских и тюркских народов.

### Обзор литературы

Ареальная проблематика мордовского музыкального фольклора начала выявляться в 1930-е гг. Не ставя специальных задач в этой области, собиратели, тем не менее, попутно отмечали отдельные особенности местного стиля, попавшие в их поле зрения в процессе полевой работы в разных регионах Мордовии. Так, участник экспедиции Института антропологии, этнографии и археологии АН СССР Н. М. Греховодов в письме к ее организатору и научному руководителю Е. В. Гиппиусу писал, что «одну и ту же песню буквально за четыре версты поют совершенно на “другой голос”» [4, 153]. Подобное наблюдали композиторы М. И. Душский, Д. М. Мелких, И. П. Ильин, Л. П. Кирюков и др. Они отмечали, что мордовские напевы в разных регионах различаются по ладу, многоголосию, содержанию поэтических текстов.

Однако далее, чем констатация отдельных наблюдений региональных особенностей мордовского песнетворчества, фольклористика до 1960-х гг. не пошла, что объяснялось не только спорадичностью проведения экспедиций, но и методологическими подходами к полевым исследованиям. Целесообразность проведения экспедиций в тех или иных селах представлялась главным образом в том, чтобы записать не известные до сих пор произведения (прежде всего – поэтические тексты). Причем интерес к населенным пунктам был пристальнее, если в них обнаруживались ранее не зафиксированные песни, из чего заключалось, что традиция в данных

селах «сохранилась лучше», чем в иных регионах. Со временем в сознании значительного числа собирателей сложилось представление о существовании в прошлом некоего «золотого» фольклорного региона, в котором когда-то бытовали все произведения (а вместе с тем и исполнительские формы, все многообразие жанровых и стилевых видов и т. д.); если же какое-то уже известное по другим регионам явление не обнаруживалось, то оно нередко считалось «забытым».

Представления о некогда существовавшей прародине фольклорного многообразия, где равнозначно бытовали все явления устной традиции, думается, возникли в результате неверной интерпретации положений историко-географической школы, которая была сильна в российской финно-угристике. Эти взгляды сказались и в объяснении научных фактов, в распространении знаний о специфических чертах песен одного ареала на весь фольклор народа в целом, безотносительно к другим регионам и субэтническим традициям.

Профессиональный анализ мордовского многоголосия стал предприниматься в 1960 – 1970-е гг. Г. И. Сураевым-Королёвым и Б. С. Урицкой. В отличие от многих других собирателей, эти музыковеды, по существу, первыми после Гиппиуса [9, 208], заговорили об автохтонном происхождении мордовского многоголосия, рассматривая его как характерную черту музыкального стиля народного певческого искусства [16; 17].

Сураев-Королёв все стилевые виды мокшанского и эрзянского многоголосия (в том числе гетерофонические формы, а не только поздние, возникшие в результате исторических контактов с иноэтническим населением), наблюдаемые на разных (преимущественно мокшанских) территориях расселения народа, считал вторичными по отношению к развитому трех-, четырехголосному пению. Эти положения сочетались у него с теорией о поэтапном усложнении музыкальных структур (от элементарных к сложно-организационным). В частности, возникновение развитого многоголосия он вы-

водил из практики одновременного интонирования вариантов напева песни [16, 236].

Решение вопросов о происхождении многоголосия Сураев-Королёв во многом связывал с изучением его «диалектов». Это определило систему материала в его сборнике «по территориальному» (т. е. ареальному) признаку, вплоть до группировки песен по отдельным селам [12, 8]. Такая структура сборника, по мнению музыковеда, «отвечает призыванию фольклористики по выявлению распространения того или иного устойчивого специфического типа музыкального языка народа как на территории коренного обитания, так и за ее пределами. Избранный принцип группировки песен облегчает труд исследователя в изысканиях сходств и различий национальных музыкальных языков» [12, 8].

Как вполне оформившееся научное направление, изучение ареалов мордовского песнетворчества сложилось в 1970–1980 гг. под прямым влиянием Гиппиуса, считавшего, что «все богатство и многообразие традиционного музыкального искусства каждого народа может быть <...> раскрыто полно и разносторонне при условии систематического изучения местных стилей и практики собирания, и практики исследования ареалов, обосновании каждого местного стиля как отдельного структурного типа и рассмотрении их совокупности во всех формах их взаимосвязей» [10, 34–35]. Он отмечал, что «каждая из крупных стилиевых групп всегда составляет совокупность нескольких местных стилей, и их установление и обоснование как особых структурных типов тем более естественно, что отдельные из них могут обнаруживать любое родство с соседними народами Поволжья» [10, 35]. Применительно к предмету нашего исследования Гиппиус говорил, что «вряд ли правомерно ограничиваться исследованием таких крупных структурных типов фольклора отдельных народов Поволжья, как, например, песни из стиля луговых, горных и восточных мари или эрзянский и мокшанский песенные стили» [10, 35; см. также: 6, 52–60].

На первоначальном этапе изучения стилиевых ареалов традиционного многоголосия Гиппиусом предполагалась тщательно выполненная многоканальная звукозапись всех форм совместного исполнения во всех жанрах песенного и инструментального творчества с последующей партитурной аналитической транскрипцией напевов и инструментальных мелодий. Столь же важное значение на этом этапе, как считает ученый, должно уделяться полевым экспериментальным записям, в процессе которых можно получить подтверждение или опровержение гипотез, выйти на новый уровень эмпирического осмысления материала.

Работу по ареальному исследованию местных песенных традиций Гиппиус советовал начинать с изучения этнических территорий, с древнейших поселений, поскольку «традиционная песня живет наиболее устойчиво именно там, где мы имеем коренное население» [10, 33], где обнаруживаются «исторически наиболее ранние и, по всей вероятности, корневые традиционные формы песенного искусства...» [8, 7].

Как наиболее важные регионы, по которым имелась предварительная разнообразная научная информация (музыкальные записи, историко-этнографические, лингвистические и иные исследования), по рекомендации ученого, были определены междуречье Мокши и Инсара (в среднем их течении) и бассейны Суры и Алатыря. Для более четкого выявления особенностей региональной стилистики методами сравнительно-сопоставительного анализа был выбран регион мордовского песнетворчества позднего (последние 2–3 века) формирования бассейна Кинели (сопредельные территории Самарской, Оренбургской областей и Татарстана), где весьма устойчиво сохранилась жанрово-стилевая система мордовской музыки в силу ее консервации в иноэтническом окружении (по близкой проблематике о немцах Поволжья писал в начале XX в. Г. Шюйнеман). Результаты исследования изложены в 3-томной академической антологии и ряде других работ [3; 5; 13; 14; 16].

**Результаты исследования  
и их обсуждение**

Ключевой проблемой в ареальных исследованиях традиционного песнетворчества является определение признаков, на основе которых можно установить константы местных многоголосных стилей. Имеющиеся «прорывы» в этой области в эстонской, белорусской и русской фольклористике касаются преимущественно картографирования ритмических типов на уровне слоговых музыкально-ритмических периодов и их сегментов, типов звуковысотной организации напевов, в меньшей степени – типов корреляции временного и звуковысотного компонентов и мало затрагивают исполнительские формы совместной традиции.

При ареальных исследованиях мордовских многоголосных традиций, характеризующихся наличием в них сложных взаимодействий стадияльно различных форм мелодики и фактуры, целесообразно найти такую совокупность признаков, которая позволяет выявить и систематизировать константные корреляции между мелодическим горизонтальным (условно говоря, разновременным противостоянием звуков) и гармоническим – вертикальным (условно – одновременным) компонентами, т. е. пространственной оппозицией звуков на уровне как целостной структуры многоголосного напева, так и его отдельных голосовых партий (гетерофонических «пучков»), образующих противостояния или зоны диффузий.

Релевантными признаками, которые применимы ко всем известным типам мордовской многоголосной фактуры и которые могут быть соотносимы в системной взаимосвязи, являются следующие:

– признак первого уровня, определяющий отношение мелодики к гармонии по принципу оппозиции Гиппиуса, – «мелодика, мыслимая вне гармонии» и «мелодика гармонически опосредованная» [7];

– признак второго уровня – форма реализации мелодического типа в многоголосной фактуре (гетерофония, диафония, двух-, трех-, четырехголосная бурдонная полифония, разновидности гиперпрофи-

рованных мордовско-русских форм, терцовая втора, гомофонная гармония);

– признак третьего уровня – гетерофоническая «плотность» голосовых партий (*моро вайгель* – голос песни, *ало торама вайгель* – нижний бурдон, *вере торама вайгель* – верхний бурдон; а в поздних стилях – *моро вайгель*, *мельга вайгельть* – голоса, идущие вслед за *моро вайгель*), возникающая в результате их вариантного «прочтения».

Дополнительные константы могут быть выявлены по признаку соотношения жанровых видов и тембро-регистрационных особенностей интонирования (в частности, степенью тембровой напряженности).

Прокомментируем сказанное на примерах.

Первый признак позволяет все песенные напевы и инструментальные мелодии, интонируемые совместным способом, четко отнести к двум крупным разделам. В первый войдут напевы и наигрыши, в которых гармония не является структурообразующим компонентом, где созвучия и аккорды могут встречаться (гетерофония), а могут отсутствовать (строгая монодия). В этой группе окажется часть напевов календарных песен (колядки, масленичные, вербные и троицкие песни, закличания дождя и солнца), инструментальные мелодии, приуроченные к календарным обрядам (масленичные зовы перелетных птиц – *нармонень сееремат*, маскировка голоса умерших предков инструментальным голосом / тембром – *зувань унамат* (букв. воркования голубя)). Вторую группу, несоизмеримо более многочисленную, составят произведения, мелодика которых опосредована созвучиями и аккордами и где гармония играет системообразующую роль в структуре напевов и наигрышей. В эту группу войдут все напевы семейно-обрядовой и части календарной песенности, неприуроченных эпических и лирических песен (представляющих в мордовской традиции единый музыкальный жанр), а также большая часть обрядовых и необрядовых наигрышей.

Однако первый признак вне связи с двумя другими не является универсаль-

ным инструментом для определения ареальных особенностей традиционной мордовской многоголосной музыки, поскольку обе группы напевов обнаруживаются в большей или меньшей степени по крайней мере в большинстве регионов расселения народа. Он может быть использован на начальном этапе работы с целью изучения распространения и динамики этих двух групп напевов и наигрышей в разных регионах расселения; в частности тех, по которым имеются надежные фронтальные полевые записи (например, междуречье Мокши и Инсара, бассейны верховьев Суры в Пензенской и Кинели в Самарской областях, у мордвы-каратаев Камско-Устьинского района Татарстана и некоторых других).

При определении местных особенностей регионального стиля совместного пения и инструментального интонирования более репрезентативными являются второй и третий признаки.

Широкораспространенный большетерцовый мелодический тип архаичных напевов колядок в эрзянских селах бассейна Суры (южные и юго-восточные районы Мордовии, а также прилегающие к ним районы Пензенской области, Поречский и Ибресинский районы Чувашии, Сурский и Карсунский – Ульяновской области) устойчиво реализуется в гетерофонии монодийного вида, в котором созвучия появляются спорадически, нередко лишь на уровне внутрислоговой мелодики (пример № 1):

(g-fis) J. 98

Запись 1984 г. в с. Черная Промза  
Большеберезниковского района Мордовии  
с голосов А. М. Панишевой (1921 г. р.),  
О. Н. Панкратовой (1923 г. р.), С. А. Ниловой  
(1924 г. р.)

Recording of A. M. Panisheva (born in 1921),  
O. N. Pankratova (born in 1923), S. A. Nilova (born  
in 1924) (dated 1984) in the settlement Chernaiā  
Promza in Bol'shebereznikovsky region, Mordovia

Этот же мелодический тип колядок в эрзянских селах бассейна Инсара (нижнее течение) на территории Мордовии, а также в верховьях Алатыря (юго-восточные районы Нижегородской области) поется с четким разделением на два голоса с устойчивыми рядами созвучий. Ладовая система в таком случае проявляется в совокупности мелодической (горизонтальной) организации звуковысотного компонента каждого из голосов и их вертикального взаимодействия на уровне ячейковых структур (пример № 2):

(g-a) J. 112

Запись 1979 г. в с. Болдасеве Ичалковского района Мордовии с голосов М. Ф. Абрамовой (1911 г. р.), Н. К. Смирновой (1920 г. р.), С. М. Семеновой (1914 г. р.), Т. С. Дружинкиной (1914 г. р.)

Recording of M. F. Abramova (born in 1911),  
N. K. Smirnova (born in 1920), S. M. Semenova  
(born in 1914), T. S. Druzinkina (born in 1914)  
(dated 1979) in the settlement Boldasevo  
in Ichalkovsky region, Mordovia

По отношению мелодики к гармонии могут быть выделены ареалы совместного пения, в которых распространены обе формы – наличие напевов с мелодикой, мыслимой вне гармонии (пример № 1) и с мелодикой, опосредованной гармонией (пример № 2). Так напевы того же жанра колядок в двух этих формах распространены в эрзянских селах на юго-востоке Пензенской области и примыкающих к ним селах Саратовской области. По данному признаку (сочетание обеих форм отношений мелодики к гармонии) к этому ареалу можно отнести и междуречье Мокши и Инсара, где интонирование напевов свадебных корильных величаний распространено и в узкообъемной гетерофонии, и в развитых стилях бурдонного многоголосия [см., например: 13, № 52, 53].

Наконец, мелодический тип может быть реализован и в более позднем многоголосии, в некоем мордовско-русском

гипертрофированном стиле. Впервые достоверно подобный образец был записан в 1914 г. Армасом Вьясянемом на фонографный валик и опубликован в его сборнике «Mordwinische Melodien» [18, № 41]. О русских (а шире славянских) элементах свидетельствует, в частности, наличие терцовых рядов в кадансовых образованиях мелострофы, хотя мелодические (горизонтальные) формы голосов остаются автохтонными.

Отметим, что формы многоголосных фактур осознаются и в самой среде певцов, и им сопутствует устойчивая бытовая терминология. Комментарии подобного рода исполнителей эрзя-мордовского села Сухой Карабулак Саратовской губернии о пении колядок еще в начале XX в. опубликовал А. А. Шахматов: *Весе калядамотень морсесызь ве вайгельсэ и весе калядыцятне морыть ве вайгельсэ* «Все колядки поются на один напев и все колядующие поют одним голосом»<sup>1</sup>.

Во всех селах, где напевы песен поются в гетерофонии (пример № 1), т. е. где гармония не является структурообразующим компонентом, певцы относят их к форме *морамс вейке вайгельсэ* («петь в один голос»).

Что касается примера № 2 двухголосной реализации типа, певцы отмечают, что поется песня *кавто вайгельсэ* («в два голоса»), один из которых – *морю вайгель* («голос песни»), другой – *мельга вайгель* («голос вслед»); причем исполнители обычно не конкретизируют, где поется *морю вайгель*: сверху («*вере морамс*») или снизу («*ало морамс*»). Эта же терминология используется при комментировании пения напева в поздних стилях, обозначаемых как *морамс рузонь вайгельсэ* («петь русским голосом») в отличие от *эрзякс морамс* («петь по-эрзянски»), т. е. когда напев интонируется в автохтонном стиле.

Формы реализации мелодических типов в многоголосной фактуре в ареалах мордовской песенной традиции, как видим, могут проявляться в жанрах по-разному. Наряду с указанными существуют мелодические типы, которые реализу-

ются лишь в одной форме, безотносительно к территории распространения субэтноса. К ним относится политекстовый напев эрзянских свадебных корильных величаний *парявтнемат*, распространенный лишь с диафонией:



Запись 1978 г. в с. Сайгуши Чамзинского района Мордовии с голосов Н. П. Сагункиной (1927 г. р.), О. В. Темяшевой (1929 г. р.)

Recording of N. P. Satunkina (born in 1927), O. V. Temiasheva (born in 1929) (dated 1978) in the settlement Saigushi in Chamzinsky region, Mordovia

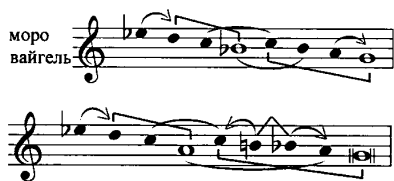
Обычно данный мелодический тип сопутствует таким диафоническим фактурам, где голоса (главным образом, нижний) реализуются в форме весьма объемного гетерофонического пучка мелодических линий (третий признак).

Во всей своей сложности система мелодических и гармонических взаимосвязей предстает в напевах исторически более позднего (нежели гетерофония и диафония) многоголосного строя, получивших название «напевы двух-, трех-, четырехголосной бурдонной полифонии». В них лад как система звуковысотных отношений всегда определяется формами корреляций ячейковых структур мелодики голосов и их гармонических противостояний. Как показали исследования [1, 135–148; 5, 41–51], в ладовой структуре основного голоса – *морю вайгель* – главную роль играют мелодические сопряжения ангемитонных квартовых и терцовых ячеек, тогда как у бурдонных голосов – и верхнего (*вере торама вайгель*), и нижнего (*ало торама вайгель*) – определяющую роль играют гармонические противостояния квив к нижнему опорному звуку и преддыктовой второй ступени лада, образующие на этих ступенях бурдонные квинтовые «рамки». Наиболее используемые типы корреляций ячейковых структур напевов трехголосной полифонии выражаются следующими формулами:



<sup>1</sup> Мордовский этнографический сборник / сост. А. А. Шахматов. Санкт-Петербург, 1910. С. 38.

Данные принципы ладообразования присущи в той или иной степени всем основным этнографическим группам мордвы, но они далеко не всецело определяют напевы многоголосных песен, относимые к бурдонной полифонии. Так, названные ангемитонные трихорды (см. на схеме *моро вайгель*) в ареальных традициях встречаются и в модифицированных видах, при которых в них появляются полутоновые образования в форме опевания квинтового звука лада сверху или в виде заполнения малотерцового интервала; в том и другом случае этот «добавляемый» звук часто не играет ладообразующую роль (встречается во внутрисловных распевах, на короткую длительность и т. д.), но иногда имеет ярко выраженное ладообразующее значение (обнаруживается в слоговой мелодике, в зачинах, а иногда входит в кадансовую формулу):



В местных (особенно – эрзянских) традициях в мелодике *моро вайгель* наблюдается совмещение обоих типов ангемитонных ладовых ячеек, при котором возникают гемитонные звукоряды:



Чаще всего полутоном является не в форме мелодического шага, а «на расстоянии» (различные типы ячеек, дающих при их противостоянии полутоном, следуют в напеве не друг за другом).

Наконец следует отметить, что иногда все формы модификации ангемитонной мелодики выступают в сложных взаимосвязях друг с другом, образуя мелодические комплексы, весьма опосредованно отражающие архаичные (ангемитонные) типы голосовых партий напевов бурдонной полифонии [15, № 33]. Фактура может приобрести черты контрастной полифонии (взаимодополняющая

внутрислоговая ритмика и мелодика, свободное включение певцов в интонирование голосов, приобретающее значение своеобразного музыкального «собеседования» и т. д.) [15, 95–96].

Говоря об особенностях мелодики голосовых партий в развитых стилях бурдонного многоголосия, следует указать на то, что в практике непосредственного анализа нередко возникает проблема их дифференциации. С одной стороны, как отмечено выше, остинатность бурдонных голосов (*торама вайгельть*) может преобразовываться на основе принципа изменяемого бурдона в весьма рельефные мелодии (и тем самым приближаться к *моро вайгель*), с другой – заметно расширяться амбитусы основного голоса (*моро вайгель*), который может выступить в форме своеобразной аранжировки многоголосной фактуры, как бы пронизывая ее, «стягивая» мелодическим «каркасом» все голоса в один целостный тембро-динамический «узел» [11, 141]:



Кроме того, выступая в различных по звуковысотному и ячейковому составу мелодических версиях, *моро вайгель* может либо интонироваться в одной голосовой партии, либо находиться в различных голосах фактуры, либо в разных мелострофах спонтанно передаваться в процессе интонирования из одного голоса в другой (от группы исполнителей, интонирующих его гетерофонно, – к другой группе, в том числе к тем, кто «поет вслед» – *мельга морыцят*). В этом случае в определении *моро вайгель* не помогают и комментарии исполнителей – они обычно указывают лишь на то, из какой голосовой партии должна быть *моронь ушодыця* (букв. начинающая, начинающий песню).

По экспериментальным партитурным записям [14, № 22, 22 а, 22 б, 22 в, 22 г, 22 д, 32, 32 а, 32 б, 32 в], при которых нами искусственно создавались те или иные нетрадиционные условия пения (исполнителям предлагалось петь одну и

ту же партию, например, *морю вайгель*; отключался тот или иной голос традиционной фактуры, менялся запевала; сокращался ансамбль до одного исполнителя или до числа певцов, которые интонируют мелодические версии *морю вайгель* и *мельга вайгельть* и т. п.), можно заключить, что певцы «держат» в своем сознании не только тот или иной голос фактуры, но и некий обобщенный мелодико-многоголосный стилизованный образ, отвечающий этническому идеалу звучания напева во всех его звуковысотных, временных, гармонических, тембро-динамических и артикуляционно-фонетических компонентах. Интонирование, не отвечающее этому звукоидеалу, считается «не мордовским», несовершенным, малохудожественным. Обычно в процессе экспериментальной записи, несмотря на предварительно высказанную нами просьбу «петь то и то», певцы, как правило, уже со II мелострофы восстанавливали привычное для них традиционное звучание: часть исполнителей ансамбля переходила на недостающие (специально упущенные нами) голоса фактуры. Собственно, мыслимый образ полифонического напева или наигрыша исполнителям служит и для создания их одноголосных версий, т. е. сольной аранжировки фактуры многоголосного напева. Это особенно заметно в интонировании многоголосных наигрышей на *вешкеме* (вид продольной флейты).

Реально звучащий голос *вешкемы*:

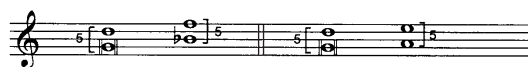


Мыслимый образ бурдонного двухголосия [18, № 147]:



Анализ многоканальных записей дает основание говорить, что столь же важным признаком при ареальных исследованиях многоголосия могут быть формы гетерофонических пучков, образуемых при интонировании основного голоса и бурдонов. Их «плотность» в разных ареальных традициях различна. Например, в

селах междуречья Мокши и Инсара (особенно в Левже) она наиболее высока: все голоса фактуры, за исключением верхнего бурдона *горни пайгонь вайгьяльня* ('голосок звящего колокольчика'), дублирующего нижний бурдон в октаву, обычно представляют собой пучки гетерофонических мелодических образований; в определенные моменты (как правило, на месте совпадения долгого времени ритмоформы и стихового ударения) могут прозвучать одновременно (по вертикали) все опорные звуки ладовой системы напева, «обнажив» типовые формы их квинтовых оппозиций [13, 5, 7, 8, 16, 24, 37, 39, 40, 69, 115]:



Вместе с тем исполнители в своем сознании имеют допустимый (сложившийся в ареальной традиции) уровень плотности фактуры, который регулируется в процессе пения численностью певцов, интонирующих голоса многоголосного напева и степенью импровизации (меньшим или большим числом мелодических версий интонируемого голоса). Число певцов, поющих голоса фактуры, не пропорционально; исполнители исходят из того, чтобы отчетливо и более слышимо звучал *морю вайгель* (нередко этот голос обеспечивается самым большим числом певиц); столь же отчетливо должен быть выявлен *ало торама вайгель* (нижний бурдон); *вере торама вайгель* (верхний бурдон), основанный на квинтовой ступени или на квинте от предыдущей ступени лада, должен «идти следом» *мельга моли торай* (от *торай*, 'идущий следом') за *алу торай* (т. е. его поет меньшее число певцов), а *горяй пайгонь вайгьяльня*, интонируемый в октаву с *алу торай* в форме изменяемого бурдона, должен петься одной певицей (мужчины этот голос не поют).

Достигнутый уровень теоретического осмысления многообразного полевого материала по различным регионам расселения народа определенно свидетельствует о том, что на формирование особенностей ареальной стилистики мор-



довского многоголосия, их своеобразия, значительное влияние оказали не только внутренние процессы развития автохтонной этнической музыкальной традиции (различная интенсивность, степень сохранности древней основы, способность к модификациям при возникающих мировоззренческих и художественных запросах общества), но и внешние влияния – необычайно сложная этническая история народа, его дисперсное расселение, многовековые контакты с различными славянскими, тюркскими и иными народами.

Исторические формы этих взаимовлияний многообразны и сложны. Кроме замеченных нами и проанализированных в ряде работ [2, 211–228; 5, 48–52], мордовская музыка (в том числе ее многоголосие) вступала и в такие взаимодействия с музыкой других народов, при которых одно и то же явление заимствовало друг от друга по несколько раз, стилистически видоизменяясь в новых этнических условиях и переходя в очередной раз к соседствующему этносу, приобретая новые, гипертрофированные в различных этнических традициях элементы. Например, это наблюдается в песнях ряда мокшанских и русских сел Старошайговского района Мордовии, записанных и частично опубликованных Сураевым-Королёвым [12, 320–337]. Данный факт прослеживается не только в формах взаимодействия этнически разных многоголосных традиций но, надо полагать, и в формах взаимодействия мордовской многоголосной песенной традиции с культурами монодийного пения и монодийного инструментального искусства тюркских народов (например, многоголосное пение мордвы-каратаев и монодия татар мишарей).

### Заключение

Итак, изучение ареальных стилей мордовского многоголосия должно учитывать весьма широкий спектр признаков и осуществляться как на уровне субэтносов мокши и эрзи, этническая карта которых в основных чертах определилась ко второй половине I тыс. н. э. (на западе – нижнее течение Оки, на востоке – бассейн

Суры, на юге – верховья Суры и Мокши), и возникших в последующем на их основе этнографических групп каратаев (устье Камы), шокши (низовье реки Шокши – притока Мокши), терюхан (Дальнеконстантиновский район Нижегородской области – водораздел рек Тёши и Кудьмы), так и на уровне взаимодействия музыкальных традиций этих субэтносов и названных этнографических групп.

Рассмотренные признаки, позволяющие достаточно четко выявить специфические свойства ареала, могут сочетаться в разных вариантах. При этом каждый ареал отличают следующие условия: 1) наличие одного устойчивого стилевого компонента, который не встречается в других регионах расселения народа (например, разрастание трехголосной бурдонной фактуры типового напева в трехчетырёхъячейковом малосептимальном ладу с главным опорным звуком у нижнего края до четырехголосия за счет одновременного интонирования одной певицей *горяй пайгонь вайгяльня*); 2) наличие устойчивой системной группы свойств, характерных для определенной группы жанров того или иного региона расселения народа (например, пение шокши в развитых гетерофонных формах, характеризующихся богатой внутрислоговой мелодикой с полутоновыми образованиями, имеющими ладообразующую функцию, напевов песен «Рождественского дома», веснянок, свадебных корильных величаний, неприуроченных песен мифологического содержания).

Первоочередными задачами по ареальным исследованиям мордовского многоголосия являются следующие: уточнение и тщательная проработка совокупности признаков, позволяющих выявить константы, которые могут быть подвергнуты картографированию и сравнительно-сопоставительному анализу; проведение сравнительного изучения стилевых ареалов внутри одного субэтноса, между различными субэтносами и этнографическими группами мордвы, а также с примыкающими к мордовским ареалам локальными традициями русской, татарской и чувашской народной музыки.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Бояркин Н. И. Мордовское народное музыкальное искусство. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1983. 184 с.
2. Бояркина Л. Б. К проблеме изучения мордовского субстрата в русской музыке // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях: сб. науч. тр. / Удм. ИИЯЛ УрО РАН. Ижевск, 2002. С. 211–228.
3. Бояркина Л. Б. Мордовская музыкальная энциклопедия / под общ. ред. Н. И. Бояркина. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2011. 432 с.
4. Бояркина Л. Б. Музыкально-этнографическая экспедиция Н. М. Греховодова в Мордовии (к 100-летию со дня рождения композитора) // Н. М. Греховодов – композитор, фольклорист, педагог: сб. материалов / сост., вступ. ст., биогр. ст., муз. ред., лингв. выверка удм. песен. текстов, пер., коммент. и подстроч. прим. Р. А. Чураковой; Удм. ИИЯЛ УрО РАН. Ижевск, 2006. С. 151–154.
5. Бояркина Л. Б. Песенное искусство эрзянских переселенцев Среднего Заволжья // Памятники мордовского народного музыкального искусства / под ред. Е. В. Гиппиуса; сост. Н. И. Бояркин. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1988. Т. 3. С. 9–52.
6. Гиппиус Е. В. Избранные труды в контексте белорусской этномузыкологии / ред.-сост. З. Можейко. Минск: Тэхналогія, 2004. 285 с.
7. Гиппиус Е. В. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. Москва: Композитор, 2003. С. 112–171.
8. Гиппиус Е. В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях белорусского и украинского пограничия // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии): сб. тр. / отв. ред. М. А. Енговатова. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. С. 5–13.
9. Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева // Балакирев М. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано. Москва: Музгиз, 1957. С. 191–372.
10. Дорохова Е. А., Пашина О. А. Научная проблематика исследований Е. В. Гиппиуса // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. Москва: Композитор, 2003. С. 17–58.
11. Мордовские народные песни / сост.: Г. И. Сураев-Королёв (напевы), Л. С. Кавтаськин (тексты); под ред. В. М. Беляева. Москва: Музгиз, 1957. 164 с.
12. Мордовские народные песни / сост. Г. И. Сураев-Королёв. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1969. 343 с.
13. Памятники мордовского народного музыкального искусства / под ред. Е. В. Гиппиуса; сост. Н. И. Бояркин. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1981. Т. 1. 292 с.
14. Памятники мордовского народного музыкального искусства / под ред. Е. В. Гиппиуса; сост. Н. И. Бояркин. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1984. Т. 2. 320 с.
15. Памятники мордовского народного музыкального искусства / под ред. Е. В. Гиппиуса; сост. Н. И. Бояркин. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1988. Т. 3. 337 с.
16. Сураев-Королёв Г. И. Многоголосие и ладовое строение мордовской народной песни (Мордовская многоголосная пентатоника) // Труды НИИЯЛИЭ при Совете Министров МАССР: Серия филологическая. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1964. Вып. XXVI. С. 231–260.
17. Урицкая Б. С. О некоторых чертах мордовской многоголосной песни // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: ст. и материалы / сост. и ред. И. И. Земцовский. Москва: Музыка, 1973. С. 147–155.
18. Mordwinische Melodien / phonographisch aufgenommen und herausgegeben von A. O. Väisänen. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura, 1948. 207 s.

Поступила 18.05.2018, опубликована 05.09.2018

# ON THEORETICAL APPROACHES TO THE STUDY OF AREAL FEATURES OF THE TRADITIONAL MORDVIAN POLYPHONY

Liudmila B. Boiarkina,

*Candidate Sc. (Art History), Senior Research Fellow,  
Interregional Research Center of Finno-Ugric Studies,  
Ogarev Mordovia State University  
(Saransk, Russia), bojarkin\_ni@mail.ru*

Among the current challenges in modern ethnomusicology, the studies of folklore have pioneered polyphony, a characteristic phenomenon of traditional Finno-Ugric music. The polyphony of Finno-Ugrians reveals noticeable ethnic (subethnic and local) differences that were defined during a long historical development (contacts with neighboring peoples and mutual influence of areal musical traditions). The solution of conceptual analytical problems, the development of modern theoretical approaches and techniques are put forward as important ethnomusicological problems. The subject of the article is Mordovian folk polyphony; its goal is to identify relevant characteristics in order to establish system-forming constants of areal traditions. The works of national and foreign scholars on the issues of areal studies, mapping and classification made up the general theoretical and methodological base.

The materials were authored field (including multi-channel) sound recordings of folk music and their analytical score transcriptions; published notations of other ethnomusicologists are also taken into consideration. Reliability and validity of the research are provided by methods of system-typological analysis of an extensive research base and its analysis.

At areal investigations of Mordovian polyphonic traditions, characterized by the presence in them of complex interactions of stadially different forms of melody and texture, it is necessary to systematize the constant correlations between the melodic (horizontal) and the harmonic (vertical) components at the level of both the integral structure of polyphonic melody or gigantic, and individual vocal parts. There are the following attributes applicable to all known types of polyphonic texture: relation of melody to harmony (according to the principle of opposition by E. V. Gippius), realization of a melodic type in a polyphonic texture, and heterophonic "density" of functionally allocated voice parts.

On the basis of these characteristics, it is possible to reveal quite clearly the system-forming properties of the polyphony of different regions. The areas can be allocated in the presence of either a stable style component that does not occur in other areas, or a stable system group of properties characteristic of a certain group of genres.

**Key words:** musical tradition; style area; genre group; structural type; melodic; polyphonic texture; signs; monody; heterophony; burdon polyphony.

**For citation:** Boiarkina LB. On theoretical approaches to the study of areal features of the traditional Mordvian polyphony. *Finno-ugorskii mir* = Finno-Ugric World. 2018; 2: 109–120. (In Russian)

## REFERENCES

1. Boiarkin NI. Mordovian folk music art. Saransk; 1983. (In Russian)
2. Boiarkina LB. On the problem of studying the Mordovian substratum in Russian music. *Etnomuzykovedenie Povolzhia i Urala v arealnykh issledovaniyakh: sb. nauch. tr.* = Ethnomusicology in the Volga Region and the Urals in Areal Studies. Proceedings. Izhevsk; 2002: 211–228. (In Russian)
3. Boiarkina LB. Mordovian music encyclopedia. Saransk; 2011. (In Russian)
4. Boiarkina LB. Musical-ethnographic expedition of N. M. Grekhovodov in Mordovia (to the 100th anniversary of the birth of the composer). N. M. Grekhovodov – kompozitor, fol'klorist, pedagog: sb. materialov = N. M. Grekhovodov – composer, fol'klorist, teacher. Proceedings. Izhevsk; 2006: 51–154. (In Russian)
5. Boiarkina LB. Song art of Erzya migrants of the Middle Transvolga. *Pamyatniki mordovskogo narodnogo muzykal'nogo iskusstva* = Monuments of Mordovian folk music art Saransk, 1988; 3: 9–52 (In Russian)
6. Gippius EV. Selected works in the context of Belarusian ethnomusicology. Minsk; 2004. (In Russian)
7. Gippius EV. Melodic warehouse, conceivable outside harmony and clock rhythm, and melodic warehouse, harmonically mediated. *Materialy i stati k 100-letiiu so dnia rozhdeniia E. V. Gippius* = Materials and articles to 100-th birth of E. V. Gippius. Moskva, 2003: 112–171. (In Russian)
8. Gippius EV. Problems of areal investigations of traditional Russian songs in the regions of the Belarusian and Ukrainian boarder area. *Traditsionnoe narodnoe muzykalnoe iskusstvo i sovremennost (voprosy tipologii): sb. nauch. tr.* = Traditional Musical Art and Modernity (Questions of Typology). Proceedings. Moskva; 1982: 5–13. (In Russian)

9. Gippius EV. Collections of Russian folk songs by M. A. Balakirev. *Balakirev M. Russkie narodnye pesni dlya odnogo golosa s soprovozhdeniem fortepiano* = M. Balakirev. Russian folk songs for one voice accompanied by piano. Moskva; 1957: 191–372. (In Russian)
10. Dorokhova EA, Pashina OA. Scientific problems of E. V. Gippius research. *Materialy i stati k 100-letiiu so dnia rozhdeniia E.V.Gippius* = Materials and articles to 100-th birth of E.V. Gippius. Moskva; 2003: 17–58. (In Russian)
11. Mordovian folk songs. Moskva; 1957. (In Russian)
12. Mordovian folk songs. Saransk; 1969. (In Russian)
13. Monuments of the Mordovian folk musical art. Saransk; 1981; 1. (In Russian)
14. Monuments of the Mordovian folk musical art. Saransk; 1984; 2. (In Russian)
15. Monuments of the Mordovian folk musical art. Saransk; 1988; 3. (In Russian)
16. Suraev-Korolev GI. Polyphony and the fret structure of the Mordovian folk song (Mordovian polyphonic pentatonic). *Trudy NIIIALIE pri Sovete Ministrov MASSR: seriia filologicheskaia* = Proceedings of the Institute of SLLHE under the Council of Ministers of the MASSR: Philological Series. Saransk; 1964; 26: 231–260. (In Russian)
17. Uritskaya BS. On some features of the Mordovian polyphonic song. *Problemy muzykalnogo folklore narodov SSSR: st. i materialy* = Problems of musical folklore of the peoples of the USSR. Articles and materials. Moskva; 1973: 147–155. (In Russian)
18. Mordwinische Melodien. Helsinki; 1948. (In German)

Submitted 18.05.2018, published 05.09.2018