

К проблеме выявления интонационного словаря локальной песенной традиции (на материале Нижней Устьи)

Екатерина Игоревна Возжаева

(Российский институт истории искусств: Российская Федерация, 190000,
г. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5)

Аннотация. В статье представлен опыт составления интонационного словаря народной песенной традиции. На материале песенного фольклора Нижней Устьи (ареала, расположенного на юге Архангельской обл.) в статье рассматриваются и разрабатываются такие понятия, как «интонация», «попевка», «интонационное поле». На основе структурно-функционального и типологического методов, применяемых к лирической песне раннего историко-стилевого пласта, вырабатываются принципы анализа мелодической и, шире, интонационной составляющей, «интонационного поля» местной традиции. Путем обнаружения различных мелодических оборотов, базирующихся на основных интонациях — интонации возгласа, клича, повествования и плача, не только представлен путь выявления особенностей песенного интонирования локальной традиции, но и выделяются проявления музыкального мышления местных исполнителей.

Не решая задачи составить комплексный словарь музыкального языка местной традиции, автор демонстрирует принцип структурно-типологической работы с мелодической составляющей фольклорного текста, затрагивая лишь фрагмент многообразного песенного материала.

Ключевые слова: интонация, интонационный словарь, интонационное поле, музыкальный язык.

Дата поступления статьи: 19 марта 2019 г.

Дата публикации: 25 марта 2020 г.

Для цитирования: Возжаева Е. И. К проблеме выявления интонационного словаря локальной песенной традиции (на материале Нижней Устьи) // Традиционная культура. 2020. Т. 21. № 1. С. 63–75

DOI: 10.26158/ТК.2020.21.1.004

В процессе своего бытования (изустной передачи и сохранения, постоянного воспроизведения, или, как афористично выразился И. И. Земцовский, «повторяемости неповторимого и неповторяемой повторности» [Земцовский 1983, 21]) традиция накапливает своеобразные стилиевые черты, формирующие ее уникальность. Вокально-исполнительская сторона фольклора складывается из многочис-

ленных музыкально-диалектных компонентов — музыкально-ритмических, ладо-мелодических, образно-поэтических, жанрово-специфических, композиционно-фактурных, — в которых обнаруживаются закономерности более высокого порядка, связанные с музыкальным мышлением носителей традиции, их музыкально-певческим языком. К таким особенностям, в частности, можно отнести

интонационные принципы, организующие песенные напевы.

Понятие «интонация» в музыке представляет собой довольно непростую, порой весьма эфемерную категорию¹. Б. В. Асафьев, посвятив ей часть своих работ, выделял ряд определений, связывая интонацию с разными уровнями средств выразительности художественной формы, обнаруживая ее и в мелодии, ладу, ритме, и в форме, и тембре, и даже жанре и исполнительской реализации. То есть интонацией, по Б. В. Асафьеву, может быть всё, что является носителем смысла и художественного содержания в контексте данного произведения (в нашем случае фольклорного текста). Более конкретное определение, развивая теорию Б. В. Асафьева, дает А. Н. Сохор, характеризуя интонацию как «высотную организацию звуков в их последовательности», в широком смысле; и как семантическую ячейку, состоящую из небольшого количества сопряженных тонов (два-три звука, реже один) и обладающую самостоятельным выразительным значением [Сохор]. Емкое определение приводит К. В. Зенкин, указывая на то, что интонация — это «звучащая, исполняемая или представляемая “ячейка” музыкальной речи (музыкальное “слово”) во всей полноте ее качеств и параметров, обладающая относительно цельным смыслом и благодаря тому воспринимаемая слушателем одновременно, одномоментно» [Зенкин 2015, 118].

Интонационный подход к песенной форме зачастую сопряжен с установлением композиционных границ, что приводит к таким понятиям, как «попевка» и «мотив».

В области народной традиционной музыки попевка наделяется чертами относительно завершенного мелодического

построения [Мехнецов 1986, 11] или обозначается как «интонационно-конструктивный элемент мелодии», который «образует группу сопряженных тонов, составляющих мелодический оборот или рельеф» [Асафьев 1987, 166]. Попевка² или цепь попевочных звеньев «выступают в роли синтаксических комплексов, организующих песенную речь» и представляющих собой в рамках конкретной локальной традиции емкую семантическую конструкцию. Самостоятельность и содержательная сторона попевок определяются благодаря их «соподчиненности с ритмом слоγοпроизнесения и местом в композиции напева» [Там же, 11]. То есть попевки как конструктивный элемент представляются некими мелодическими формулами, зависимыми от ритмического и поэтического компонента (в песенных формах), организация которых влияет на границы попевок. Однако конкретный фольклорный материал не всегда подтверждает теорию конструирования песенного напева путем различной контаминации только лишь попевочных образований. Чаще в напевах обнаруживаются более короткие, близкие мотивному компоненту³ мелодические образования — интоны⁴, интонационные тезисы⁵, или ладоинтонации [Тавлай 2002, 64–131]. Как отмечает Г. В. Тавлай, «...наиболее близким процессу отражения действительности в музыкальном искусстве, в ее звуковом материале признан путь постижения музыки посредством интонаций-символов» [Тавлай 2013, 136]. Исходя из вышеуказанного, интонационный принцип выявления музыкально-семантических импульсов, содержащих в себе глубинные психофизические, ментальные начала, точнее всего соотносится с процессом обнаружения особенностей музыкального языка традиции,

¹ Обзор различных концепций, связанных с проблемой интонации, представлен, например, в следующей работе: [Зенкин 2015].

² О попевке, особенностях толкования данного термина см. также: [Булычева 2015].

³ В трактовке понятия «мотив» как наименьшей самостоятельной единицы формы исходим из разработки Ю. Н. Тюлина, Е. Н. Ручьевской: [Ручьевская 1998, 77–85].

⁴ Понимается здесь как единица интонации — относительно завершенный мелодико-интонационный оборот, наделенный определенной семантикой, см., например: [Интонома].

⁵ «Тезис — в виде попевки или короткой музыкальной фразы — представляет собой интонацию, на развитии которой основан весь напев. Одним из условий, необходимых для отнесения исходной интонации к форме тезиса, является большая или меньшая степень ее “законченности”» [Земцовский 1967, 81].

ее «интонационного поля»⁶, где оно «не пассивный итог того или иного интонационного ландшафта, а некая активная, структурно-системообразующая сила, своим поведением воздействующая на отдельные виртуальные составляющие поля» [Земцовский 1983, 28].

На примере одного из ярких очагов фольклора Русского Севера — традиции Нижней Устьи⁷ — будет представлена модель выявления интонационного словаря, который «складывается постепенно в практике певцов на основе “содержательных” интонаций» [Рубцов 1985, 58]. Наиболее подходящим материалом для анализа интонационной стороны является один из самых развитых в песенном плане жанр лирической песни, представляющий жанрово-стилевую доминанту (термин В. А. Лапина) [Лапин 1985, 181] нижеустьянского фольклора. В местных лирических песнях сосредоточен весь разнообразный арсенал музыкально-выразительных средств, поэтому основное внимание в изучении интонационного словаря традиции будет уделено именно этому жанру.

При анализе ладовых и интонационных особенностей лирических песен Нижней Устьи выделяются два основных вида диатонических ладовых систем — простые и сложные. Среди простых в данной местности наиболее распространены квартовые и квинтовые лады, что было отмечено еще в предисловии к сборнику «Устьянские песни» [Устьянские песни 1984, 4]. Преобладание же подобных систем, по словам Ф. А. Рубцова, характерно для тех мест, «где сохранилась традиция старой крестьянской песенности» [Рубцов 1973, 71].

В местных лирических песнях интонационное «зерно», о котором пишет И. И. Земцовский, не является чем-то композиционно очерченным. Скорее следует говорить не о конкретном интонационном «зерне» или тезисе как смысловнесущей единице формы, а об *интонационных*

принципах развития напева — квартовом или квинтовом, — проявляющихся в различных разделах композиции. И здесь самое время обратиться ко второму важному понятию — «интонационное поле», которое, с одной стороны, открывает обширные возможности музыкальной выразительности, богатство музыкального языка исполнителя, а с другой — ставит границы, рамки в виде локальной традиции, «показывающей» исполнителю пределы, в которых может варьироваться напев песни.

Интонационное поле складывается из небольших элементов, которые могут быть различной протяженности и степени завершенности, различного амбигуса (терцовые, квартовые, квинтовые, секстовые) и характера движения. В основе лирической песни может лежать либо один подобный оборот, повторяющийся в разные моменты песенной формы и определяющий характер всего напева, либо несколько звеньев, где каждый оборот будет нести свою смысловую и функциональную нагрузку.

В попытке выявления интонационного словаря местной песенной традиции может быть использован функциональный подход к классификации закономерно возникающих музыкально-структурных элементов. В этом важен не только мелодический компонент, но показательно также соотношение ладоинтонационного фрагмента с метроритмической стороной напева. Кроме того, должны учитываться направление и характер движения (ступенное, скачкообразное либо скачок с заполнением или же наоборот) и функция фрагмента внутри напева (зачин, развитие, выход в другой лад как расширение ладовой системы, подведение к окончанию напева и его завершение). То есть необходимо рассматривать целый комплекс музыкально-структурных показателей.

В отношении организации напевов можно говорить о некоторой стереотипизации интонаций, где каждая обладает

⁶ *Интонационное поле* — это «закономерность, определяющая специфическую природу реализации всех элементов и компонентов музыкальной формы в фольклоре, их *принципиальную* мобильность и в то же время указывающая *предел* этой мобильности. Речь идет о своего рода *зонах* музыкального языка устной традиции» [Земцовский 1975, 21].

⁷ Ареал Нижней Устьи расположен в районе нижнего течения р. Устья с прилегающими к ней поселениями, административно принадлежащими к Октябрьскому с/п Устьянского р-на и Благовещенскому с/п Вельского р-на Архангельской обл.

собственным характером в той или иной песне, однако соответствует конкретной функции. Так, внутри лирических песен традиции Нижней Устья выделяются «ладоинтонации» квартовой или квинтовой основы *восходящей и нисходящей направленности*. В местных песнях реализуются две основные интонационные первоосновы — возгласная, кличевая и повествовательная [Рубцов 1973], нацеленные на конкретные исполнительские задачи.

1. **Интонация возгласа или клича** встречается в акцентных зонах, обозначающих запев и серединные вставки типа «э-ой» и ведущих к верхней ладовой опоре. Такие мотивы играют роль начала, зачина, нового импульса движения

в структуре песни. Данный тип «интонационного импульса» (термин Г. В. Тавлай) реализуется в интонационных оборотах восходящего движения в следующих видах:

1) Самый простой вид — квартовой или квинтовой скачок (I–IV или I–V) — встречается в основном в таких частях композиции, которые связаны с начальным возгласом — это зачин и зона распева-возгласа: «ой», «э-ой»; акцентированием ударного слога стиховой строки (схемы 1, 2)⁸. Оборот с таким интервальным движением обнаруживает интонационную связь с кличевой сферой, что подтверждается исполнением песен с подобными мотивами на открытом пространстве, на улице⁹.

Схема 1

⁸ Все фрагменты для более удобного сравнения приведены к одной общей высоте с нижней опорой на а¹.

⁹ «В избах сидели — пели, по улице ходили, взявшись за руки» (перед песней «Полно-ко солнышко из-за лесу глудить») [ФЭЦ СПбГК. РФ. № РТ-1062. С. 10; ФЭЦ СПбГК. РФ. № РТ-1063. С. 3]; «Пели летом, ходили-гуляли по улице, девки встанут ширинкой все — и взад-вперёд» [ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 691–31]. Длинные песни (вроде «Не дают Маше») пели на праздниках, на Пасху, Троицу [ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 299-А044_002–10; д. Анциферовская, Октябрьское м/о].

Схема 2

"Полно, солнышко"
Ой, из - за ле - су...
"Не дуйте, ветроики"
не шу - ми - ко, дуб[ровушке
Вспоил-вскормил"
...за ты - си - цю.
"Не с-по за морю"
...мне - то ли мать...

2) Движение от I ступени к верхней опоре через проходящий звук (III или IV) встречается в разных разделах напева, где происходит утверждение верхнего опорного тона, в зачинах и в начале

кадансового мелодического звена, когда в последний раз (за строфу) достигается высшая точка ладового диапазона, перед окончательным успокоением мелодии на главной (нижней) опоре (схемы 3, 4).

Схема 3

"Молодость"
Э - ой... "Ты соколик"
Ты, со-ко[лик] "Милые подруженьки"
...во мне нет. "Ты соколик"
[сто]ро-нуш - ки с_то - бой. "Молодость"
[привя]за - ла - се.

Схема 4

"Полно, солнышко"
то го - рё, э - ой, да при[плакать]
"Кого люблю"
Ой, ну в(ы) даль...
"Церёмушка"
ра - нё рос - иве - ла.
"Кого люблю"
[уцли]вы да зо - ло - то...

3) Завуалированный квартовый скачок — III–I–IV. Такой ход обладает большей упругостью и устремленностью к верхнему тону (схема 5). Данный мотив

дополнительно выделяет верхний опорный тон; он чаще встречается в середине напева, перед распевом-возгласом и реже в зачинных разделах формы.

Схема 5

"Кто бы такой"
мо - е - му... "Со похмелья"
Ой, го - ло - ва...
"Молодость"
[прош]ла да, э - ой...

Вариант движения (II–I–IV) обладает меньшей степенью акцентирования опорного тона и встречается реже других — в середине песенной композиции, часто

способствуя выделению побочной опоры, например, IV ступени в напеве с квинтовой ладовой организацией (схема 6).

Схема 6

"Милые подруженьки"
..сияс - тья...
"Экой, Ваня"
у - ез - жа[ёшь]

4) В срединных разделах композиции может встречаться восходящее движение от I ступени к верхней ладовой опоре через проходящий звук (II), который как бы является нечаянно захваченным в процессе большого скачка, тем самым сглаживая его. Такая интонация добавляет плавности

мелодическому движению и обнаруживает связь с повествовательным типом интонирования (схема 7). В квинтовом амбитусе, в зависимости от протяженности верхней опоры, к которой устремлено движение, данная интонация может содержать и возгласную направленность (схема 8).

Схема 7

"Молодость"
ой, да при - ве - за[ласе]

"Комароцки"
то Ма-ше ко - ма-роц[ки]

Схема 8

"Милые подруженьки"
Ми - лы - е...

"Не с-по за морю"
...э - - - ой, да...

2. **Повествовательная интонация** встречается преимущественно в зонах, стремящихся к успокоению или уравновешиванию интонационно-ритмического движения. Она появляется в кадансах — срединных и заключительных, а также в середине напева. Такая повествовательная функция выражается в постоянном стремлении к нижнему опорному тону и имеет следующие разновидности:

1) Скачкообразное нисходящее движение от IV к I ступени (схема 9) встречается на границах полустроф и кадансе. Статистически наиболее часто применяемый ход для завершения напевов местных лирических песен. Интонации, основанной на прямом сопоставлении V и I ступеней, в нижеустьянской лирике квинтового диапазона не встретилось.

Схема 9

"Экой, Ваня"
...от ми - ня..

"Вспоил-вскормил"
...ты - си - цю.

"Комароцки"
[комароц]ки в_ноц - ки спать..

2) Спуск от верхней опоры к нижней через проходящую ступень. В одном случае — через II ступень (схемы 10, 11), в другом — через III ступень (схема 13). Первый вариант встречается чаще, чем второй,

и в функционально-содержательном плане применяется в качестве заключительного хода к главной опоре в конце песни¹⁰ или как связующий элемент в песнях с «кольцевой» структурой.

Схема 10

"Не с-по за морю"
Свы - ше бе[режку]
"Комарошки"
..ноц - ки спать...
"Кто бы такой"
..во - ро - тил...

Схема 11

"Не с-по за морю"
[родима]я и - дёт.
"Аленькой цвстоик"
[во]по - люш - ке по - вял.

В силу того, что данный оборот направлен на утверждение опорности нижней ступени лада, в некоторых песнях он

может служить интонационным приемом для кратковременного смещения ладовой опоры на секунду вниз (схема 12).

Схема 12

"Полно, миленькой"
Пол - но-ко, ми[ленькой]

Вариант IV–III–I в местной лирике встретился лишь единожды в зачинном разделе. Такая редкость в употреблении, возможно, связана с композиционной особенностью именно данной песни. Запев представляет собой самостоятельную

попевку повествовательного плана. Это отличает его от многих других возгласных зачинов песен Нижней Устья, которые чаще всего композиционно почти неотделимы и как бы «вливаются» в остальную часть напева.

Схема 13

"Кто бы такой"
Го - рюш-ку по - мог

¹⁰ На такое интонационное завершение лирических песен, как типовое для Заонежья, еще в 1927 г. обратил внимание Е. В. Гиппиус, см.: [Гиппиус 1927, 157].

Интонационный оборот, основанный на ступенях V-IV-I, носит заключительный характер в местной песенности и встречается в кадансовых разделах: располагаясь в конце песенной строфы, приводит к устью, на котором завершается

развитие; в середине напева (конец первой поэтической строки) за ним, как правило, следует скачок на кварту или квинту (реже терцию), побуждающий мелодию к продолжению движения.

Схема 14

"Я нигде дружка не вижу"
[в]до - лин - как-то...

"Молодчики"
[не]жо-ни - тесь...

"Церёмушка"
..рос - цве - ла.

"Я во садике была"
[церёмуш]ку бра - ла.

3) Оборот, опирающийся на тетраход в квинте V-III-II-I, несмотря на достижение нижней опоры лада, не обладает характером завершения напева и содержит в себе импульс к дальнейшему развитию мелодического движения. Такая

интонация встречается в срединных разделах формы и всегда выполняет роль своеобразного опевания IV ступени, следующей сразу же после данного интонационного звена (схема 15).

Схема 15

"Экой, Ваня"
..Ва - ня...

"Полно, солнышко"
..сол - ныш - ко...

"Комарочки"
[зас]ну - ла ли я...

4) Нисходящий диатонический тетра- или пентахорд. Выполняет функцию торможения музыкального движения,

поэтому располагается, как правило, в кадансовых или предкадансовых зонах (схемы 16, 17).

Схема 16

"Милые подруженьки"
..бу - дёт...

"Комарочки"
[кома]роц - ки...

"Не дуйте-ко, ветрички"

[ре]ти - во - ё.

[зна]ю, для це - во.

"Я нигде дружка не вижу"

ой, да не в луж - ках.

"Молодость"

[прокати]ла - - - се.

Схема 17

"Не с-по за морю"

[бела]я ли да плы - вёт.

"Вспоил-вскормил"

вы - да - ва - ла за - муж...

В редких случаях подобный интонационный оборот встречается в запевах или распевах-возгласах в середине строфы (схема 18). Это может быть связано с родством таких образцов со спецификой севернорусской протяжной песни (например, пинежской традиции [Гиппиус 1927,

157]), где часто при многоголосном исполнении разделы песенной формы сложно отделимы друг от друга на слух благодаря постоянному повторению в разных певческих голосах нескольких типовых интонационных оборотов, характерных для конкретной песни.

Схема 18

"Эко, сердце"

Э - ко, сер - це...

Со похмельца"

[похмель]и - ця, э - ой...

Итак, в песенной традиции Нижней Устьи сложились устойчивые формы зачинных, развивающих и кадансовых интонаций. Но помимо обозначенных типов, которые являются универсальными не только для нижеустьинской песенной лирики, но и для других севернорусских ареалов, во всех песнях есть

также специфические интонационные обороты, заполняющие мелодическое пространство напева и придающие каждой отдельной песне свой характер и колорит. В данной работе отмечены лишь наиболее типичные, часто встречающиеся, переходящие из напева в напев мотивные образования. Все они, в зависимости

от местоположения в напеве, несут либо динамическую, либо статическую роль. Одни из них направлены на выделение в напеве верхнего опорного тона (восходящее движение) и имеют возгласную природу. Другие, основанные на движении к нижней опоре, связаны с торможением, завершением мелодического развития, поэтому основным местом расположения такого оборота в композиционном строении являются заключительные разделы формы.

Обозначенные интонационные звенья, в зависимости от характера напева, его ритмико-акцентной и композиционной организации, могут входить в состав довольно продолжительных и относительно завершенных мелодических конструкций. Или же они могут представлять собой

небольшие интонационные обороты, которые, хотя и не имеют строгих ритмических и композиционных границ, тем не менее играют важную роль в формообразовании напева, поворачивая его в нужное русло. Подобные ладоинтонационные комплексы весьма узнаваемы и являются устойчивыми элементами местного музыкального языка. Интонационно-структурный анализ материала позволяет не только «обнаружить в протяжной песне простейшие и в то же время исконно славянские элементы» [Земцовский 1967, 40], но и проследить закономерности внутренней организации напевов, выявить интонационно-стилевую основу песенной традиции, что в дальнейшем может определить один из векторов сравнительного изучения различных локальных традиций.

Источники и материалы

Гиппиус 1927 — Гиппиус Е. В. Крестьянская музыка Заонежья // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера: Заонежье: Сб. секции крестьянского искусства Комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1927. С. 147–164.

Гиппиус 1928 — Гиппиус Е. В. Культура протяжной песни на р. Пинега // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера: Пинега: Сб. секции крестьянского искусства Комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1928. С. 98–116.

Интонаема — Интонаема // Педагогическое речеведение: Словарь-справочник. М.: Флинта: Наука, 1998. URL: https://ped_recheved.academic.ru/75 (дата обращения: 10.01.2020).

Сохор — Сохор А. Н. Интонация (в музыке) // Большая советская энциклопедия. Т. 10. М.: Сов. энциклопедия, 1972. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/90850/%D0%98%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F> (дата обращения: 24.01.2019).

Устьянские песни 1984 — Устьянские песни / Сост. А. М. Мехнецов, Ю. И. Марченко, Е. И. Мельник. Вып. 2. Л.: Сов. композитор, 1984.

ФЭЦ СПбГК. ОАФ — Основной аудиофонд Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова.

ФЭЦ СПбГК. РФ — Рукописный фонд Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова.

Исследования

Асафьев 1987 — Асафьев Б. В. О народной музыке / Сост. И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987.

Булычева 2015 — Булычева А. В. Могут ли «попевки» быть «бородинскими»? О возможности применения термина «попевка» к композиторской музыке Нового времени // Вестник Московской консерватории. 2015. № 1. С. 146–157.

Земцовский 1967 — Земцовский И. И. Русская протяжная песня (опыт исследования). Л.: Музыка, 1967.

Земцовский 1975 — Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975.

Земцовский 1983 — Земцовский И. И. Введение в вероятностный мир фольклора (к проблеме этномузыковедческой методологии) // Методы изучения фольклора. Л.: ЛГИТМИК, 1983. С. 15–30.

Зенкин 2015 — Зенкин К. В. Музыка. Эйдос. Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015.

Лалин 1995 — Лалин В. А. Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. М.: Моск. гос. фольклорный центр «Русская песня»: РИИИ, 1995.

Мехнецов 1986 — Мехнецов А. М. Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры // Русская народная песня: Стиль, жанр, традиция: Сб. науч. ст. Л.: ЛОЛГК, 1986. С. 5–19.

Рубцов 1973 — Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен // Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М.: Сов. композитор, 1973.

Ручьевская 1998 — Ручьевская Е. Н. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. СПб.: Композитор, 1998.

Тавлай 2002 — Тавлай Г. В. Белорусские крестинные напевы (опыт гомологической

типологизации) // Искусство устной традиции: Историческая морфология: Сб. ст., посв. 60-летию И. И. Земцовского. СПб.: РИИИ, 2002. С. 64–131.

Тавлай 2013 — Тавлай Г. В. Музыкальные средства моделирования картины мира в бе-

лорусской обрядовой песне (к постановке проблемы) // Фольклорная традиция: фиксация и интерпретация. СПб.: РИИИ, 2013. С. 133–181.

© Е. И. Возжаева, 2020

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Возжаева Е. И. <https://orcid.org/0000-0002-8395-0153>

Аспирант, специалист сектора фольклора Российского института истории искусств: Российская Федерация, 190000, г. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5; тел.: +7 (812) 314-41-36; e-mail: makaron-as@mail.ru

Toward the Problem of Identifying Intonational Vocabulary of a Local Song Tradition (Based on Materials of Nizhnyaya Ustyia)

Ekaterina I. Vozzhaeva

(Russian Institute of Art History: 5, St. Isaac's square, St. Petersburg, 190000, Russian Federation)

Summary. *This article discusses the problem of compiling an intonational dictionary of the folksong. Based on the folksongs of the Nizhniaia Ustia (located in the south of the Arkhangelsk Region), the article discusses and develops such concepts as “intonation,” “popevka” (intonational phrase) and “intonation field.” On the basis of structural, functional and typological methods applied to the early stage of folksongs, the article sets forth principles of analyzing their melodic and, more broadly, intonational component (the “intonation field” of the local tradition). By detecting their various melodic shifts, based on fundamental “intonemas” such as tones of exclamation, shouting, narration or crying, the author not only presents a way of identifying the intonational features of the local tradition, but also highlights local artists’ musical thinking.*

Without solving all of the problems involved with creating a comprehensive dictionary of the musical language of the local tradition, the author demonstrates a structural and typological approach to classifying the melodic component of a folklore text.

Key words: *intonation, intonational dictionary, intonation purview, means of musical expression.*

Received: March 19, 2019.

Date of publication: March 25, 2020.

For citation: Vozzhaeva E. I. Toward the Problem of Identifying Intonational Vocabulary of a Local Song Tradition (Based on Materials of Nizhnyaya Ustyia). *Traditional Culture*. 2020. Vol. 21. No. 1. Pp. 63–75. In Russian.

DOI: 10.26158/TK.2020.21.1.004

References

Asafyev B. V. (1987) О народной музыке [About Folk Music]. Comp. by I. I. Zemtsovskii, A. B. Kunanbaeva. Leningrad: Musyka. In Russian.

Bulycheva A. V. (2015) Mogut li “popevki” byt’ “borodinskimi”? O vozmozhnosti primeneniya termina “popevka” k kompozitorskoi muzyke Novogo vremeni [Can “Popevkas” (Songs) be “Like Borodin’s”? On the Applicability of the Term “Popevka” to Modern Musical Compositions]. *Vestnik Moskovskoi konservatorii* [Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2015. No. 1. Pp. 146–157. In Russian.

Lapin V. A. (1995) Russkii muzykal’nyi fol’klor i istoriya (k fenomenologii lokal’nykh traditsii).

Ocherki i etyudy [Russian Musical Folklore and History (Toward the Phenomenology of Local Traditions): Essays and Studies]. Moscow: Moskovskii gos. fol’klornyi tsentr “Russkaya pesnya”; RIII. In Russian.

Mekhnetsov A. M. (1986) Traditsiya kak osnovopolagayushchii printsip narodnoi muzykal’noi kul’tury [Tradition as a Fundamental Principle of Folk Musical Culture]. In: *Russkaya narodnaya pesnya: Stil’, zhanr, traditsiya* [The Russian folksong: Style, genre, tradition]. Coll. papers. Leningrad: LOLGK. Pp. 5–19. In Russian.

Rubtsov F. A. (1973) Osnovy ladovogo stroeniya russkikh narodnykh pesen [The Basis

of Russian Folksongs' Modal Structure]. In: Rubtsov F. A. Stat'i po muzykal'nomu fol'kloru [Articles on Musical Folklore]. Leningrad; Moscow: Sov. kompozitor. In Russian.

Ruchyevskaya E. N. (1998) Klassicheskaya muzykal'naya forma: Uchebnyk po analizu [Classical Musical Form: A Textbook on Musical Analysis]. St. Petersburg: Kompozitor. In Russian.

Tavlai G. V. (2002) Belorusskie krestinnye napevy (opyt gomologicheskoi tipologizatsii) [Belarusian Baptismal Tunes (An Attempt at Homological Typology)]. In: Iskusstvo ustnoi traditsii: Istoricheskaya morfologiya [The Art of Oral Tradition: Historical Morphology]. Coll. papers for I. I. Zemtsovskii's 60th anniversary. St. Petersburg: RIII. Pp. 64–131. In Russian.

Tavlai G. V. (2013) Muzykal'nye sredstva modelirovaniya kartiny mira v belorusskoi obryadovoi pesne (k postanovke problemy) [Musical Methods for Modeling the Worldview in the Belarusian Ritual Song (Toward Posing the Problem)]. In: Fol'klornaya traditsiya: fiksatsiya i interpretatsiya [The Folklore Tradition: Fixation

and Interpretation]. St. Petersburg: RIII. Pp. 133–181. In Russian.

Zemtsovskii I. I. (1975) Melodika kalendarnykh pesen [The Melodics of Calendar Songs]. Leningrad: Muzyka. In Russian.

Zemtsovskii I. I. (1967) Russkaya protyazhnaya pesnya (opyt issledovaniya) [The Russian "Protyazhnaya" Song (An Attempt at Research)]. Leningrad: Muzyka. In Russian.

Zemtsovskii I. I. (1983) Vvedenie v veroyatnostnyi mir fol'klora (k probleme etnomuzykovedcheskoi metodologii) [Introduction to the Probabilistic World of Folklore (Toward the Problem of Ethnomusicological Methodology)]. In: Metody izucheniya fol'klora [Methods of Studying Folklore]. Leningrad: LGITMiK. Pp. 15–30. In Russian.

Zenkin K. V. (2015) Muzyka. Eidos. Vremya. A. F. Losev i gorizonty sovremennoi nauki o muzyke [Music. Eidos. Time: A. F. Losev and the Horizons of Modern Musical Scholarship]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoi mysli. In Russian.

© E. I. Vozzhaeva, 2020

ABOUT THE AUTHOR

Ekaterina I. Vozzhaeva <https://orcid.org/0000-0002-8395-0153>

E-mail: makaron-as@mail.ru

Tel.: +7 (812) 314-41-36

5, St. Isaac's square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation

PhD Candidate, Specialist of the Folklore Sector, Russian Institute of Art History



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)