

Анна Лозова

## ПРОБЛЕМА КЛАСИФІКАЦІЇ ЖАНРУ КОЛИСКОВОЇ ПІСНІ У РОСІЙСЬКІЙ МУЗИЦІ

Проблема жанрової класифікації колискової не є сповна вирішеною в етнології. Існують спорадичні спроби таких класифікацій, що здебільшого стосуються тематики та змісту пісень. Серед них виділимо класифікації В. П. Анікіна, В. В. Головіна, Н. М. Еліаш, А. Н. Мартинової та М. Н. Мельникова. Наприклад, Н. М. Еліаш запропонувала класифікацію колискової за сюжетними мотивами: Сон і Дрьома, кіт, гулі, годування дитини і т.д. А. Н. Мартинова здійснила наступну класифікацію колискових за змістом, поділяючи пісні на традиційні та нетрадиційні. До традиційних відносяться:

пісні *імперативні*, що включають в себе:

1. побажання дитині: а) сну, здоров'я, росту; б) слухняності; в) смерті;
2. звернення до різних істот з проханнями: а) дати дитині сон, здоров'я; б) не лякати дитину, не заважати сну;

та пісні *розповідні*:

1. про саму дитину;
2. про різних людей;
3. про тварин, птахів, предмети.

До нетрадиційних пісень дослідниця відносить пісні літературного походження та пісні, запозичені з інших жанрів.

Слід зауважити, що данні класифікації не завжди є систематичними і послідовними, та, головне, оминають музичну складову жанру. Цей факт забезпечує **актуальність** даного дослідження, **метою** якого є класифікація жанру колискової пісні, що залучає музичний аспект пісні. Спираючись на згадані класифікації колискової пісні, залучаємо лише один з аспектів, що стосується функції пісень.

Задля виявлення критеріїв, що стосуються безпосередньо музичної сторони колискової пісні, ми беремо до уваги дослідження українського фольклориста А. Іваницького. Серед позицій, які осмислюються ученим, але не стають критеріями його класифікації, особливо виділяється *виконавський аспект*. Розглядаючи музичні особливості цього жанру, Іваницький вказує на можливу різницю емоційного тону наспіву колискової у залежності від «втоми матері, настрою або й виконуваної у цей час роботи» [4, с. 213]. Більше того, акцентується увага на тому, що, залежно від стану матері, змінювалася манера її співу: порівняно високий регістр і фальцетний спів – чи низький з грудним тембром. Це надає привід

для класифікації колискових наспівів за емоційним забарвленням (більш світла, сумна колискова – чи, навіть, трагічного відтінку).

На окрему увагу заслуговує *ритмічна організація* наспівів: вільно-імпровізаційна чи більш ритмізована (що теж може бути пов'язане з впливом інших жанрів фольклору: ліричних, баладних, плачових – відносно до першого типу, та трудових, дитячих чи навіть танцювальних – до другого).

Окрім цього, дослідник поділяє весь масив колискових на власне колискові та ті, що виконують їхню функцію. Зауважуючи, що багато які з пісень мали у собі певні інтонаційні риси колисковості, вчений відмічає: «Відомі факти, коли мати постійно співала над колискою баладу, – наприклад, «Їхали козаки із Дону додому» («Про Галю») – і дитина спокійно засинала» [4, с. 213]. Важливим є той факт, що автор систематизує колискові і за фактором «чистоти» жанру (власне колискові та колискові-міксти) [4, с. 213].

Таким чином, поряд із «чистими» (або нормативними) зразками колискових пісень, народна традиція презентує багате розмаїття колискових, які відходять від нормативної жанрової моделі. Виходячи з цього, пропонуємо наступну класифікацію за такими критеріями: *функціональний рівень, емоційний тонус та рівень жанрової «чистоти»*.

Почнемо з першого – функціонального рівня. Однією з основних функцій колискової, окрім присипляння дитини, є функція оберегу та заклинання на щасливу долю. Такий тип колискової умовно можна назвати «колискова на щасливе життя».

Окрім цього, в фольклорі існує парадоксальний тип колискової, в якій дитині бажали смерті. Такі колискові були зафіксовані в російській народній традиції. «Бажали» смерті «зайвим» дітям у бідних багатодітних сім'ях, незаконнонародженим, слабким або калікам:

*«Баю бай, Баю бай,  
Хоть сегодня умирай.  
Пирогов напечем,  
Поминать пойдём»<sup>1</sup>.*

Деякі дослідники (наприклад, М. Н. Мельников) схиляються й до іншої точки зору щодо появи подібних макабре-сюжетів. Побажання смерті могло слугувати оберегом від неї, а значить, така форма примовлянь мала нести протилежний ефект. Також це могло слугувати виховним моментом для залякування дитини.

---

<sup>1</sup> Див. [7, с. 163].

Зрозуміло, що за такими піснями закріпилися особливо експресивні музичні засоби виразності: зменшена інтерваліка, секундові плачеві інтонації, мінорний ладовий нахил. Умовно цей жанровий різновид можна назвати *колисковою на смерть*.

Перейдемо до другого критерію класифікації колискової – її емоційного тону, який прямо залежить саме від функції колискової (колискова на життя і колискова на смерть). Емоційна палітра колискової може сягати різних, часто протилежних станів, що обумовлюється образною тематикою пісні. Умовно їх можна поділити на:

а) «світлу» *колискову*, яка характеризується мажорним ладовим нахилом, переважно висхідними інтонаціями та позитивним змістом вербального тексту, де присутні образи родини, дому, домашніх тварин тощо;

б) *трагічну* або «темну» *колискову* мінорного чи зменшеного ладу з низхідними секундовими або терцієвими ходами, з експресивною зменшеною чи збільшеною інтервалікою; вербальні тексти пісні пов'язані з мотивами нещасливої долі, або ж це тексти з побажаннями чи навіть пророкуванням смерті.

Третій критерій класифікації колискової – її жанрова «чистота». За цим критерієм виділяються власне колискові та колискові-міксти, для яких характерні процеси *жанрового синтезу*, що відображають загальну тенденцію перехрещування інтонаційних полів у фольклорі.

Цікаво, що в фольклорній жанровій класифікації жанр колискової займає перехідне місце. З одного боку, її можна віднести до родинно-обрядових жанрів, пов'язаних з певним ритуалом, (у даному випадку це ритуал переходу до сну). З іншого, колискова наближається до жанрів ліричного модусу, адже у процесі історичного розвитку лірична складова колискової стала домінуючою відносно ритуальної. Ліричний настрій колискової підкреслюється образом жінки-матері, що забезпечує відповідну тематику та настрій пісень: жіноча доля (часто тяжка та нещаслива), переживання за дитину, роздуми про її майбутнє тощо. Такий рефлексивний тонус надає колисковій відкритості до міжжанрових контактів, першої черги, – до ліричної протяжної пісні з її різноманітною тематикою, яка була в змозі передати найінтимніші переживання виконавиці.

На особливу увагу заслуговує жанровий синтез *колискової та плачу*. Як зазначено в підручнику російської дослідниці О. Пашиної «Народное музыкальное творчество» [10], наспіви колискових нерідко могли збігатися з наспівами плачів. Такі жанрові підміни утворювалися у зв'язку з трагічністю поетичного тексту або ж за умови «смертоносного» посилення колискової, де сон сприймався як перехід до смерті або її аналог у колискових на смерть.

Серед причин жанрового синтезу, окрім смислових, виділимо також спільність деяких музично-інтонаційних елементів. Серед тих, що зближують трагічну колискову і плач, відмітимо переважання низхідних секундових інтонацій та переважно сольний тип виконання, специфічну мелізматику, яка виявляє плачову природу з її відтворенням схлипування, оспівувань експресивних точок-вершин мелодії, мінорну або зменшену ладову основу наспіву.

Таким чином, фольклор презентує багате розмаїття жанрових моделей, що в подальшому відобразилося і в професійній музиці. Пропонуємо розділити масив колискових пісень, створених російськими композиторами, за двома типами відтворення їх фольклорного прообразу: нормативним та ненормативним.

Нормативний тип відтворення колискової передбачає збереження більшості музично-поетичних та тематично-смислових атрибутів колискової, які існували у фольклорній традиції. Нормативні колискові, представлені російськими композиторами, також можна диференціювати з точки зору емоційної домінанти на: світлі, або «колискові на життя», які зберігають аутентичну функцію жанру, символізують ідеал і любов, що перемагають смерть (як, наприклад, колискові Римського-Корсакова та Чайковського), та темні колискові, які можуть сягати таких смислових відтінків як злі колискові, лірико-драматичні або трагічні з виходом у сферу смерті, у тому числі й «колискові на смерть».

Поряд із нормативним відтворенням, у професійній російській музиці існують різні типи *ненормативного* або *трансформованого* віддзеркалення колискової. До них можна віднести: *жанрову модуляцію, пародіювання жанру, жанровий синтез* та *жанровий контрапункт* (яскравим прикладом якого є контрапункт світлої колискової нянечок та злої, смертної колискової Бабарихи з опери «Казка про царя Салтана» М. А. Римського-Корсакова).

На окрему увагу в цьому переліку заслуговують жанрові синтети, які у найбільшій мірі виявляють гнучку образно-сміслову природу жанру. Серед найчастіше вживаних у російській музиці виділимо жанрові синтети колискової з протяжною піснею, романсом, плачем, ноктюрном, серенадою. Перелічені синтети є органічними завдяки інтонаційно-смісловій спорідненості жанрів, проте існують й парадоксальні неорганічні «сплави»-синтети протилежних за всіма ознаками жанрів (колискова і танець чи колискова та марш).

Показовим прикладом колискової пісні, яка демонструє унікальний жанровий синтез *колискова + плач + глосолалія*, є *дві пісні*

*Юродивого* з опери «Борис Годунов» М. П. Мусоргського. Символіка цих жанрів втілює три основні моделі поведінки юрода: Блаженний, Провидець та Викривач. Намагаючись бути якомога ближче до реального юродського промислу, Мусоргський використовує важливий юродський знак – глосолалію. Як зазначає Олександр Панченко, «„словеса Юродивого” – сродни детському языку, а детское „немотствование” встарь считалось средством общения с Богом. Это – пророческая традиция, восходящая к Книге Иеремии: „И я сказал: а-а-а, Господи! Я, как дитя, не умею говорить. Но Господь сказал мне: не говори „я дитя”, иди, куда я пошлю, и говори все, что прикажу”» [9, с. 396]. Ця характерна для глосолалії формула «а-а-а», знаходячись в обох піснях Юродивого, підкріплена характерною «плачовою» погойдуючою секундовою поспівкою, яка і складає інтонаційну структуру його пісень. Саме ця формула і зближує жанри глосолалії та колискової, з одного боку, та плачу, з іншого.

Показово, що обидві пісні Юродивого – «Місяць едет» і «Лейтесь, лейтесь, слезы» – засновані на спільному музичному матеріалі та відрізняються лише вербальним текстом. Завдяки цій смисловій різниці, кожна пісня репрезентує по суті один і той же інтонаційно-жанровий синтез, але з різними жанрово-домінантними акцентами в кожній з них.

В обох піснях за основну модель взята трагічна колискова, характерними ознаками якої є мінорний ладовий нахил, переважання низхідних секундових інтонацій, трагічна експресія вербального тексту. Такі засоби виразності, своєї черги, наближають колискову до виразових засобів *lamento*, які, окрім цього, проявляються в низхідному півтоновому русі, що несе в собі трагічну семантику риторичної фігури *passus duriusculus*.

Від колискової «зберігається» і ритмічна монотонність, яка у даному випадку набуває трагічної символіки невідворотнього відліку часу, що особливо буде відчутним в останній пісні Юродивого, де створюваний образ підкреслюється смисловими резонансами вербального тексту («Скоро враг придет и наступит тьма...»).

У пісні «Місяць едет» така ритмічна одноманітність, разом з інтонаціями погойдування, ставить на перший план семантику заколисування, що позначена і відповідністю сценічної дії – Юродивий співає, «покачиваясь» (ремарка Мусоргського). Показово, що у вербальному тексті пісні «Місяць едет», незважаючи на його «дивакуватість» (ще один юродський знак!), наявні деякі знаки-образи, типові для колискових. Мова йде, в першу чергу, про такі колискові символи як Місяць (образ ночі) та Кіт (оберіг).

Симптоматично, що в розробку цієї символіки включається саме юродський принцип презентації матеріалу: надані символи представлені у непрямих та врешті-решт спотворених формах: «Місяць едет», «Котенок плачет». Показово, що жанрова модель колискової доповнюється й іншими юродськими знаками. У цій же пісні зустрічаємо ще одне свідчення юродського промыслу – молитву: «Юродивый, вставай, Богу помолися». Відомо, що Юродиві молилися вночі – тоді, коли на землю спускається Сон. Таким чином, у цій пісні (враховуючи, у тому числі, її вербальну компоненту) домінуючими жанрами є *ко л и с к о в а* та *г л о с о л а л і я*.

Семантика плачу стає більш відкритою в останній пісні Юродивого – «Лейтесь слезы», що передусім підкріплюється самим змістом «плача о всей земле Русской». Посилення плачового імпульсу відбувається за допомогою і вербальної компоненти («Лейтесь слезы», «Плачь, плачь, душа»), і музичної компоненти, за рахунок експресивних стрибків у високому регістрі у вокальній партії, які закінчуються різким спадом, характерним плачовим прийомом.

Таким чином, жанровий синтез надає кожному з висвітлених жанрів нових виражальних можливостей. Так, плач – завдяки стримуючому началу жанру колискової – втрачає свою екзальтованість та відкритість подачі. Своєї черги, у колисковій посилюється її трагічна домінанта, що забезпечує рух обох жанрів назустріч один одному. Важливо, що колискова набуває глибинного історико-філософського підтексту, адже пісня Юродивого є реальним історичним пророцтвом: після смерті Бориса Годунова Русь, дійсно, вступила у тяжкий період Великої Смути.

У пісні Левка «Спи, моя красавица» з опери М. А. Римського-Корсакова «Травнева ніч» (третя дія) представлена ще одна унікальна модель колискової – жанровий синтез *к о л и с к о в а* + *с е р е н а д а*.

На перший погляд, такий синтез двох жанрових моделей не є природним. Так, монотонність і спокій плину музики, що є типовими для колискової, суперечать емоційно-збудженому типу висловлювання у серенаді. Тим не менше, композитор відбирає від кожного жанру типові атрибутивні риси і, в залежності від розгортання сюжету, виявляє ознаки того чи іншого з названих жанрів.

Органічному синтезу поєднаних жанрових моделей сприяють деякі їх спільні риси, які все ж таки можна знайти. Перш за все, ці жанри поєднують часова умова виконання (нічна чи вечірня пора) та інтимний тип комунікації. Останній фактор є вкрай важливим, адже виявляє специфіку комунікації «1-1» (один виконавець та один слухач) і

особливість типу звернення: для колискової і серенади характерним є звернення до близької, коханої людини.

Для розуміння художньої специфіки зазначеного міксту розглянемо риси кожного з жанрів. Серед ознак серенади, окрім вищеназваних, слід назвати саму ситуацію відтворення: Левко співає під вікном (зазначимо, що виконання на відкритому просторі не є характерним для колискової, умова виконання якої є «закритий» домашній простір біля колиски).

У зв'язку з цим змінюється і характер подачі матеріалу (стосовно колискової): він стає більш відкритим, пристрасним, навіть екзальтованим; у вокальній і оркестровій партії використовується широкий діапазон із залученням високого регістру: півтори октави від «e» до «a<sup>1</sup>» для тенорової партії. Сама наявність динамічної кульмінації на словах «О моя красавица!» (на forte), що є характерним для серенади, суперечить колисковій, однією з основних ознак якої є тиха динаміка, статика, відсутність кульмінацій. Таким чином, колискова набуває таких невідповідних поетиці цього жанру рис як експресивність, пристрасність, активна енергетика.

Одним з типових знаків серенади у Пісні Левка є оркестровка – імітація інструментів, що супроводжують серенаду (гітара, бандура), за допомогою близьких за тембровим звучанням арфи та фортепіано.

У той же час вербальний текст пісні прямо вказує на колискову. В пісні присутні типові заколисуючі словесні формули («Спи, моя красавица, сладко спи»), заклинання на сон («Радостный, светлый сон на тебя слети»), побажання та пророкування щасливої долі («Пусть тебе пригрезится сладкий, сладкий сон, долюшка счастливая со милым дружкой»).

Ще одним унікальним проявом цієї колискової є те, що вона виконується чоловіком, що не є характерним для народної традиції (хоча було допустимим). До того ж колискова, яка завжди співалася дитині, у даному випадку присвячена коханій дівчині. Такий тип колискової (де колискова призначається коханій людині) не був зафіксований в народній традиції, проте ця модель вже була апробована Римським-Корсаковим і в інших творах (наприклад, колискова Волхови Садку).

Таким чином, колискова в обох випадках стає символом кохання. У зв'язку з цим згадаємо й побічну партію «Ромео і Джульєти» П. І. Чайковського, де поряд з темою кохання звучить колискова (тут, окрім символу кохання, вона набуває і семантики пророцтва смерті, що пов'язано з сюжетом твору).

Від власне колискової у пісні Левка залишається хвилеподібний супровід в оркестрі, що нагадує погойдування, та пластична мелодична лінія з заокругленими інтонаціями. Проте, як зазначалося, вокальна партія пісні в цілому не є характерною для жанру колискової. Вона має нетиповий

широкий діапазон та насичена активними, широкими інтервальними ходами – репрезентантами серенади (висхідна кварта, квінта, октава).

Поряд з цим, у мелодичній лінії спостерігається симетричність висхідного та низхідного руху, що є формульною ознакою колискової. Перша фраза «Спи, моя красавица, сладко спи» репрезентує хвилю в обсязі октави від «e» до «e<sup>1</sup>» вверх-вниз: « / \ ». Наступна фраза «Радостный, светлый сон на тебя слети» є дзеркально-симетричною відносно першої: мелодичний рух направлений вже з гори вниз (від «e<sup>1</sup>» до «e»: « \ / »). Таким чином, завдяки симетрії цих хвилеподібних рухів, відтворюється типовий для колискової принцип погойдування. Цю стабільність і гармонічну рівновагу доповнює і характерно-колискова ритмічна рівномірність (рух чвертками).

Вкрай важливими музичними засобами, що вказують на колисковість цієї пісні, є переважно тиха динаміка та прозора фактура. Саме ці фактори допомагають наблизити досить розвинену, нетипову для колискової мелодичну лінію та ритміку до колискового модусу. Як було зазначено, ритміка пісні Левка є переважно рівномірною. Проте в деяких випадках з'являються пунктирні ритми, які все ж таки не сприймаються як ознаки серенади: поряд з тихою динамікою вони, скоріше, нагадують прояви мелізматики, яка дуже часто зустрічається в аутентичних колискових.

Активна природа пунктирних ритмів виходить на перший план при появі щільної фактури та динамічного зростання в кульмінаційній зоні («О моя красавица»), де ці «пунктири» набувають експресивної «серенадної» природи і звучать більш виразно і пристрасно. Таким чином, у цьому фрагменті пісні, незважаючи на збереження мелодичної та ритмічної специфіки колискової, на перший план виходить жанр серенади.

Отже, у розглянутих прикладах жанр колискової пісні синтезується з протилежними за образно-смісловим навантаженням жанрами: піднесеною серенадою та трагічними плачем, ламенто, глосолалією. При цьому жанрові синтези надають колисковій нових якостей, які вже були закладені в основі «маминої пісні» та резонували з названими жанрами. Так, серенада – це віддзеркалення мотиву любові та камерно-інтимного вислову, плач, глосолалія і ламенто – це висвітлення тих трагічних обертонів, які існували у багатьох народних колискових.

Дані приклади підкреслюють такі якості колискової пісні як гнучкість і мобільність, що обумовлено великою історією цього жанру. Як відомо, колискова – один з найдавніших жанрів, що пройшов великий шлях від ритуальних форм (заклинання та обрядової пісні) до побутових, увібравши всі образно-сміслові вектори таких жанрів як лірична, трудова, історична, дитяча пісня тощо.



Проведене дослідження приводить до наступних висновків: представлена типологія колискових пісень у російській професійній музиці створена на базі розробленої нами типології фольклорної колискової, що презентує основні типи колискових пісень (світла та трагічна, колискова на життя та колискова на смерть) та принципів роботи з жанром (нормативне відтворення та ненормативне, яке передбачає явище жанрового синтезу чи жанрової заміни). Всі ці типи колискової були апробовані та розвинені російською професійною музикою.

1. Головин В. В. *Русская колыбельная песня: фольклорная и литературная традиции* / В. В. Головин / Автореферат дисерт. – СПб, 2000. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/russkaya-kolybelnaya-pesnya-folklornaya-i-literaturnaya-traditsii>
2. Головинский Г. *Мусоргский и фольклор* / Г. Головинский. – М. :Музыка, 1994. – 220 с.
3. Головинский Г. *Путь в XX век. Мусоргский* / Г. Головинский // *Русская музыка и XX век.* – М. : ГИИ МКРФ, 1997. – С. 59–90.
4. Іваницький А. І. *Українська народна музична творчість* / А. І. Іваницький. – К. : 1990. – 333 с.
5. *Житие Прокопия Устюжского. Конец XVI в.* // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://krotov.info/acts/13/3/procop\\_4.html](http://krotov.info/acts/13/3/procop_4.html)
6. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. *Смех в Древней Руси* / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л. : Наука, 1984. – 246 с.
7. Мельников М. Н. *Русский детский фольклор* / М. Н. Мельников. – М. : Просвещение, 1988. – 240 с.
8. Назайкинский Е.В. *Стиль и жанр в музыке* / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
9. Панченко А. М. *Юродивые на Руси* / А. М. Панченко // *Русская история и культура. Работы разных лет.* – СПб. : Юна, 1999. – С. 392–407.
10. Пашина В. П. *Народное музыкальное творчество* / В. П.Пашина. – С-П., 2005. – 568 с.
11. Соломонова О. Б. *Феномен юродства в русской культуре и его отношение к смеху (музыкально-культурологический аспект)* / О. Б. Соломонова // *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник.* – Одеса : Астропринт, 2002. – Вип. 3. – С. 125–133.
12. Холопова В. *Музыка как вид искусства* / В. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.
13. Шип С. В. *Музична форма: від звуку до стилю* / С. В. Шип. – К. : Заповіт. 1998. – 368 с.

**Лозова Анна. Проблема класифікації жанру колискової пісні у російській музиці.** Стаття присвячена розробці класифікації жанру колискової пісні, яка ґрунтується на музичній складовій жанру. Дана проблематика обумовила такі аспекти дослідження: колискова у російському фольклорі та її репрезентація у російській професійній музичній традиції. Виділені ключові критерії класифікації народної колискової пісні: функція колискової, її емоційний тонус та жанрова «чистота» (власне колискові та жанрові міксти). Ці критерії були перенесені на площину професійної

музики, де додаються специфічні для цієї традиції способи роботи з жанром: жанровий синтез, жанровий контрапункт та інші.

**Ключові слова:** колискова пісня, плач, глосолалія, жанровий синтез, колискова на смерть.

**Лозовая Анна. Проблема классификации жанра колыбельной песни в русской музыке.** Стаття посвящена разработке классификации жанра колыбельной песни, основанной на музыкальной составляющей жанра. Данная проблематика обусловила такие аспекты исследования: колыбельная в русском фольклоре и ее репрезентация в русской профессиональной музыке. Выделены ключевые критерии классификации народной колыбельной: функция песни, ее эмоциональный тонус и жанровая «чистота» (собственно колыбельная и жанровые миксты). Эти критерии были перенесены на плоскость профессиональной музыки, где присутствуют и специфические для этой традиции способы работы с жанром: жанровый синтез, жанровый контрапункт и т. д.

**Ключевые слова:** колыбельная песня, плач, глоссолалия, жанровый синтез, колыбельная на смерть.

**Lozova Anna. A problem of classification of genre of lullaby in Russian music.** The article is devoted development of classification of genre of lullaby, based on the musical constituent of genre. The issues identified these aspects of the research: a lullaby in Russian folk-lore and its representation in Russian professional music. The key criteria of classification of folk lullaby were selected on such factors as a function of song, its emotional tone and genre «cleanness».

On a functional criterion lullabies can be divided by two types. To one of basic functions of lullaby, except for lulling to sleep of child, there is guarding function and invocations on a happy fate. Such type of lullaby can be conditionally named to the «lullaby on life». Except it, in Russian folk-lore exists such paradoxical type of lullaby in that deaths wished children. This type, accordingly, named «lullaby on death». Especially expressive facilities of musical expressiveness had tunes of these songs: diminished intervals, weeping intonations, minor mode.

The second criterion of classification is emotional tone – straight depends on the function of lullaby («lullaby on life» and «lullaby on death»). The emotional palette of lullaby can arrive at the different, often opposite, states, that is stipulated the vivid subject of song. They can be divided on: to «light» lullaby, that is characterized by major mode, mainly runs up intonations and positive maintenance of verbal text, where present images of family, house, domestic animals and others like that; tragic or «dark» lullaby, that has minor or diminished mode with descending motions, seconds and expressive diminished

or augmented intonations; verbal texts of song related to reasons of unhappy fate, or it is texts with wishes or even prophecy of death.

Third criterion of classification a cradle – her genre «cleanness»: actually cradle song and genre synthesis of lullaby with other genres. The leading genre synthesis of lullaby in folk-lore is a synthesis of cradle and lyric song and lullaby and weeping.

These criteria were carried on the plane of professional music. In professional Russian music select two methods of conversion of genre a lullaby: normative and unnormative. The normative type of recreation of lullaby has the maintainance of majority musically poetic and thematically semantic attributes of lullaby, which existed in folk-lore tradition. Normative lullabies, presented the Russian composers, it is also possible to differentiate from point of emotional dominant on: light, or «lullabies on life», which keep the authentic function of genre, symbolize an ideal and love, and dark lullabies, which can arrive at such semantic tints as an evil lullabies, lyrico-dramatic or tragic with an output in the sphere of death, including «lullabies on death». Next to a normative recreation, there are different types of unnormative or transformed reflection of lullaby in professional Russian music, such as genre modulation, parodying of genre, genre synthesis and genre counterpoint.

In particular it is necessary to distinguish genre syntheses that expose flexible figuratively-semantic nature of genre most brightly. In Russian music the most often there are genre syntheses of lullaby with lyric song, romance, weeping, nocturne, serenade. The enumerated syntheses are organic due to the intonation-semantic cognation of genres, however there are paradoxical inorganic syntheses of opposite on all signs genres (lullaby and dance or lullaby and march).

In the article the analysis of Fool for Christ's songs from the opera «Boris Godunov» by M. Musorgsky and song of Levko from «May night» by N. Rimsky-Korsakov are presented from the point of view of process of genre synthesis.

**Keywords:** cradle song, death lullabies, crying, glossolalia, genre synthesis.

*Альона Овдійчук*

### **«СЕРЕНАДА» О. П. БОРОДИНА В АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ**

Лірична сповідь лицаря прекрасній дамі, оркестрова сюїта, урочиста кантата і навіть сама опера стали еволюційними етапами розвитку одного жанру – серенади. Даний перелік становить лише неповну картину трансформації жанру, який, зародившись у надрах Середньовічної культури XIII століття, зміг залишитися популярним і у сучасному мистецтві.

Проблематика, пов'язана з жанровою природою серенади, знайшла втілення в роботах Г. Аберта, А. Альшванга, Р. Грубера, Ю. Желнової,