

7. Грица С.Й. Фольклор у просторі та часі. – Тернопіль: “Астон”, 2000. – С.209.
8. Видано навчальні посібники, рекомендовані Міністерством культури і мистецтва для вищих музичних навчальних закладів (Кириєнко С.І. Козацькі пісні в аранжуванні для народного хору. – Миколаїв: Дизайн, поліграфія, 2000. – 58 с.; Шпачинський О. А. Колядки і шедівки в обробці для народного хору. – Миколаїв: Можливості Кімерії, 2003. – 86 с.).
9. Фольклорні записи Миколаївського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти. – Ф.4. – Спр.1-18.
10. В журналі “Народна творчість та етнографія” П Маркушевський надрукував статті: “Ян Гус в пам’яті українських чехів” (1968, №4), “Пам’яті фольклориста: професор В.М.Волков” (1986, №1), “Балтська бандура” (1986, №5) та ін.
11. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К., 1979. – С.5.
12. Таранец С.А. К проблемам жанровой типологии напевов: На материале фольклорной традиции болгар-переселенцев. – Одесса: ОГК им. А.В.Неждановой, 1986. – 80 с.
13. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – М., 1971. – С 12.

Main tendencies of ethnographical Research and their role in saving and studying of folklore are studied.

Олег Смоляк

СЕРІАЦІЙНИЙ МУЗИЧНИЙ ПАРАТАКСИС У ГАЇВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Останнім часом в українському етномузикознавстві все більшу увагу привертають питання, що пов’язані із дослідженнями формотворчих процесів у фольклорі. Адже вже настав час, щоби цей аспект в народознавчих дослідженнях став пріоритетним, оскільки він, як ніякий інший, в першу чергу мав би розв’язати питання історії походження традиційної музики в цілому та кожного народномузичного жанру зокрема.

Серед українських фольклористів-етномузикологів питання народномузичного формотворення на синтаксичному рівні вперше порушив Ф.Колесса. Зокрема, в праці “Ритміка українських народних пісень” [1, с.111-176] він на науковому рівні визначив принципи його зіставлення, становлення та розвитку. Напрацювання Ф.Колесси з цієї проблематики доповнили і розвинули такі українські вчені-етномузикознавці, як В.Гошовський (“Украинские песни Закарпатья” [2, с.431-444]), С.Грица (“Мелос української народної епіки” [3, с.123-199]), А.Іваницький (“Українська народна музична творчість” [4, с.35-37]), “Українська музична фольклористика (методологія і методика)” [5, с.226-236], “Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики)” [6, с.111-119]). Але їхні напрацювання у сфері формотворення мали в основному узагальнюючий характер, меншою мірою торкалися (крім С.Грици) того чи іншого народномузичного жанру, зокрема етапів їхнього розвитку.

Мета даної статті – виявити принципи формування серіаційної сурядності в гаївках Західного Поділля, враховуючи внутрішні сегментні співвідношення, а також її стосунки із приспівно-заспівними елементами. З даної мети випливають наступні завдання, а саме: простежити за внутрішніми суб'єктами формотворення, які, в першу чергу, впливають із дворядкової сурядності, а саме – за синтаксичними “комами”, синтаксичними “крапками” та ступеневими “зв'язками”, які її творять, а також за способами сегментних співвідношень у них.

Після простої речитативності у формотворенні гаївок Західного Поділля настає етап дворядкового паратаксисту (складносурядного речення). За А.Іваницьким, “воно (складносурядне речення. – *О.С.*) почало формуватися за доби розпаду індоевропейської спільноти – близько 5-4 тисяч років тому” [6, с.68].

Треба зауважити, що складносурядне речення відрізняється від простого розімкнутою інтонацією. Якщо серіація простого речення замикається спадною інтонацією (говорячи музикознавчою термінологією, – остаточним кадансом), то серіація двох або трьох простих речень має одну чи дві висхідні інтонації (лінгвісти її називають актикаденціями), що припадають на закінчення першого або другого речень та кінцеву низхідну інтонацію, що замикає музичну інтону. На думку лінгвістів, власне інтонація є найпершим формотворчим засобом побудови речень. Саме такого роду музичний зв'язок з його незавершеними та завершеними закінченнями (антикаденціями та каденціями) став підставою для “розростання” народномузичних форм.

У гаївковій дворядковій формі зустрічаються два типи поєднання речень: серіаційний та класифікаційний. Давніший (первісний) серед них серіаційний. Такий зв'язок у складносурядному реченні А.Іваницький називає “ланцюговим нанизуванням” [6, с.68].

Серіаційний тип у західноподільському гаївковому масиві представлений трьома способами: монарним, бінарним та тернарним. Треба зазначити, що монарний тип поєднання складносурядних речень стоїть біля витоків становлення дворядкової народномузичної форми і представлений двома модифікаціями.

Перша модифікація (а/а') представляє таку логічну структуру, в якій один сегмент за обсягом відповідає одному реченню $A=a$ або $A'=a'$. Вона властива 21 пісенному зразку, що представляє переважно найдавнішу фольклорну верству (в них в основному фігурує хвальна, вегетативна та жартівлива тематика – найдавніші гаївкові словесні пласти). В основі цього формотворення лежить серія двох сегментів-віршів, поєднаних між собою синтаксичною “комою”. Функцію “коми”, як правило, виконує III та V ступені (V ступінь використовується в тому випадку, коли співаки відтворюють мелодію тершею вище – при її двоголому виконанні – першим голосом, див. приклади 1, 2).

♩ ≈ 100 L.L. = 10 1

1. Він-ку мій ро-же-вий, де-сь бу-вав? - У Льво-ві.

♩ ≈ 140 L.L. = 8 2

1. Чор-на ку-роч-ка, чор-на, вис-ко-чи-ла на жор-на.

Значно рідше функцію розімкнутої інтонації виконують II, VII та VI ступені. Вони передусім зберігають перехідний спосіб логічного мислення: від простої періодичності до складносурядного речення, коли ще ладові модули були пливкими, невнормованими.

Друга модифікація aa'/aa'' представляє уже той етап формотворення, коли дворядкові серіаційні речення включають в себе по два монарних сегменти. Це зумовлено, в першу чергу, розширенням ритмічної форми віршів у строфах. Таке серіаційне поєднання властиве тим західноподільським гаївкам, які відтворені десятискладником та дванадцятискладником. До речі, ці гаївки також належать до давніших фольклорних пластів (вони репрезентують 2 весільні, 2 жартівливі та 2 любовні сюжети).

Треба зазначити, що пісенні зразки другої модифікації представляють перехідний етап від простої періодичності (монарної серіації) до складносурядного речення, що сформоване із парних (бінарних) серіаційних ланок (див. приклади 3, 4), де перша серіаційна ланка із другою поєднана синтаксичною "комою". Тут функцію "коми" виконують III, II та VII ступені.

♩ ≈ 168 L.L. = 8 3

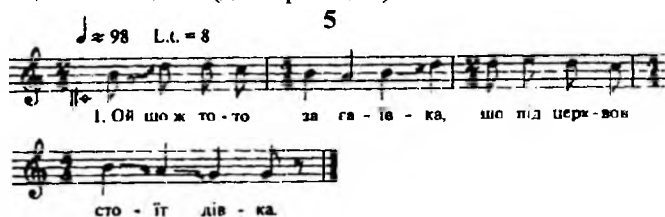
1. Ой, за го-ра-ми, за до-ли-на-ми там хо-дять хлоп-ці.

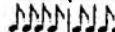
♩ ≈ 90 L.L. = 12 4

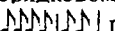
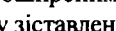
1. Ой, би-ла ба-ба ді-да ло-жо-ю. ой, би-ла ба-ба.

ді-да ло-жі-ю.

У гаївках Західного Поділля найчастіше зустрічається паратаксічне зіставлення двох речень, серія яких базується на зіставленні двох парних класифікаційних поєднань (див. приклад 5).

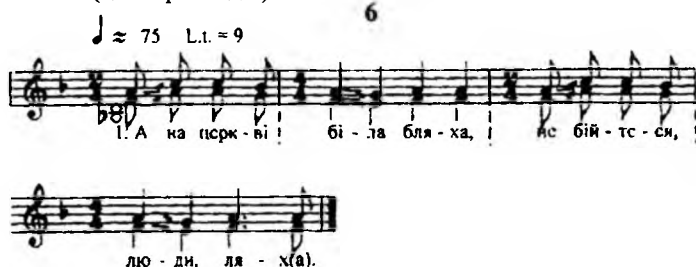


Треба зазначити, що первісні класифікаційні ознаки, без сумніву, сформувалися на базі хореографічних елементів. Найбільш поширеним серед гаївок Західного Поділля є парне зіставлення дипірихія та диспондея . Воно властиве 63% від усіх пісенних парадигм, які представляють дане формотворче поєднання. Менш поширеною парною класифікаційною калькою у даній серії є зіставлення дипірихія із диямбом . Воно охоплює 22% гаївкових парадигм аналізованого типу.

Менш поширеними формотворчими елементами в дворядковому паратаксічному зіставленні є поєднання дипірихія з анапестом  та двох дипірихіїв . Всі вищезазначені формотворчі ритмоструктури і творять основне ядро складносурядного музичного синтаксису з бінарними класифікаційними елементами.

В паратаксічному зіставленні двох речень, які базуються на парних класифікаційних елементах, функцію синтаксичної “коми” виконують III та V ступені (V ступінь використовується при відтворенні гаївкової мелодії першим голосом). Ці ступені як синтаксичні “знаки” властиві майже 75% від усіх аналізованих нами гаївок даного типу формотворення (II ступінь використовується лише у 8% аналізованих гаївок, а VI – у 0,3%).

У 5-и пісенних зразках зберігається проста періодичність на рівні музичного формотворення і сурядне співвідношення – на рівні словесного. Це підтверджує більшу консервативність музичного формотворчого елемента над мовним (див. приклад 6).



З розширенням ритмічної форми вірша до десятискладника і більше дворядкова сурядність збагачується тернарним поєднанням інтонаційних ланок. Тернарність в першу чергу формується завдяки точному повторові першого сегмента, який з часом виходить за рамки сталих інтоном і зберігається лише на рівні сталих ритмічних модусів (див. приклади 7, 8).

♩ ≈ 174 L.I. = 9 7

1. -- Вор - та - рю, вор - та - рю, вор-тар - чи-ку.

♩ ≈ 94 L.I. = 18 8

Яа втво - ри, Яа втво - ри во-ро - тень-ка.

♩ ≈ 94 L.I. = 18 8

1. Ой, зац-ви-ли, фі - я - лоч - ки, зац-ви-ли

га й всі го - ри, здо-ли - на - ми, при - кри - ли.

Наступний етап тернарного творення у дворядковому паратаксісі характеризується дворазовим точним повтором другого сегмента: спочатку у першому вірші, а пізніше – у першому та другому (див. приклади 9, 10).

♩ ≈ 124 L.I. = 11 9

1. На го - ро - ді, гар - буз прусь-кий, сва - тав ме - не

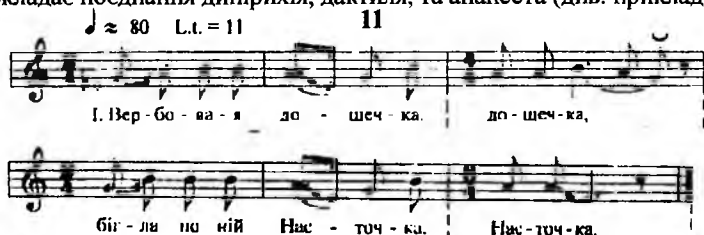
хло - пець русь - кий.

♩ ≈ 92 L.I. = 8 10

1. Ой на го - рі, ре - ше - то, пов-не во - ди на-ли-то.

Треба зазначити, що точне повторення других сегментних інтоном належить до рідкісних у формотворенні західноподільських гаївок і в цілому зустрічається значно рідше, ніж точне повторення перших (такий принцип формотворення властивий лише 9 пісенним варіантам).

У західноподільському гаївковому масиві дворядкову сурядність замикає тернарне класифікаційне поєднання сегментів. Воно, як і попереднє, сформоване передусім під впливом рухових елементів. Основу такої сурядності складає поєднання дипірихія, дактиля, та анапеста (див. приклад 11).



Треба зауважити, що такі ритмічні модуси вже зустрічалися у простій періодичності, зокрема у варіантах пісенних парадигм “Вербова дощечка”, “Вже весна воскресла квітками”, “Котися горошку в три стручки”, які, завдяки синтаксичній модифікації, набрали складносурядних ознак.

Тернарне класифікаційне поєднання у дворядковому паратаксісі властиве 7-и пісенним парадигмам, що в основному представляють найдавнішу гаївкову тематику, зокрема хвальну та любовну, в якій домінує мотив сватання дівчини до парубка. В с.Волощина Бережанського району Тернопільської області побутує варіант гаївки “Ой сиділо дві дівчині”, в якому третій класифікаційний сегмент у дворядковій строфі повторюється двічі і, власне, його друге повторення виконує функцію “коми” на V нижньому ступені. Такий структуротворчий елемент належить до пізнішого етапу формування, оскільки він робить строфу максимально розширеною (див. приклад 12).

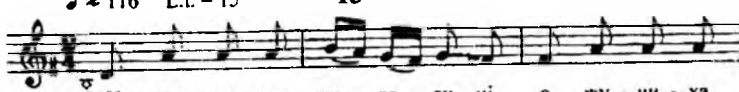


У гаївках Західного Поділля зустрічається значна кількість пісенних варіантів, у яких дворядковий паратаксіс поєднаний із зовнішнішніми та внутрішніми приспівками. Найбільшою кількістю зразків дворядкова строфа серіаційного типу розгортання представлена із зовнішніми приспівками. У структуротворчому відношенні приспиви виконують трояку роль.

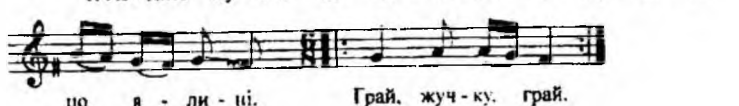
Перша група приспівів у поєднанні із строфою виконує автономну (непідпорядковану) в ритмічному відношенні функцію. Вони (приспіві) пов'язані із строфою лише образною лексикою та синтаксичними “комами” (II, III, IV та V ступені найчастіше з'єднують строфу із приспівом).

У цій групі приспіві за обсягом бувають невеликими (див. приклад 13).

$\text{♩} \approx 116$ L.L. = 15 13



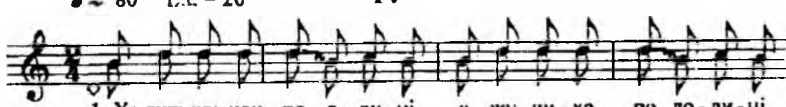
1. Хо-дить жу-чок по до-ли-ні, а жу-чи-ха



по я-ли-ні. Грай, жуч-ку, грай.

Друга група приспівів пов'язана зі строфою синтаксичними та ритмічними спільностями. Тут приспіві за обсягом та структурою в основному дорівнюють строфі (див. приклад 14).

$\text{♩} \approx 80$ L.L. = 20 14



1. Хо-дить жу-чок по я-ли-ні, а жу-чи-ха по до-ли-ні.



Грай, жуч-ку, грай, не-бо-же, най ти' пан Біг до-по-мо-же.

Найдавніший період представляють такі односегментні приспіві, що в ритмічному відношенні творять антитезу до строфи. Тут здебільшого робиться акцент на основний міфологічний образ (“Грай, жучку, грай”) або на спосіб вегетації рослини (“Гей, в’ються, в’ються”). Дані приспіві переважно мають дипластичну будову, яка і створює ритмічний контраст до строфи. Оскільки строфа та приспів творять антифонарій (тезу та антитезу), то останній прагне до часового врівноваження, а то й перебільшення. Через те найдавніші приспіві спочатку повторювалися автоматично, а пізніше й структуротворчо. Власне, у варіантах пісенної парадигми “Ой зелені огірочки”, записаних у селах Нове Село Підволочиського, Паївка Гусятинського та Білобожниця Чортківського районів Тернопільської області, односегментний приспів повторюється двічі (у першому варіанті – автоматично, а в другому і третьому – структуротворчо).

Наступний етап приспівотворення позначений бінарною класифікацією. Вона може виступати у варіаційній або контрастній формах. Варіаційна форма двічі постолоє остаточний каданс, а контрастна представляє синтаксичну “кому” та “крапку”. У приспіві пісенної парадигми “Ой ніхто ж там не

бував" перший сегмент повторюється структуротворчо і таким чином відповідає в часовому відношенні строфі (див. приклад 15).

$\text{♩} \approx 108$ L.t. = 10 15

І. Ой ніх-то ж там не бу-вав. де я я - во - ра зру-бає.

Ой я - во - рс, я - во - ронь-ку зе - ле - ний.

У паратаксічних дворядкових строфах приспіву в часовому відношенні переважно дорівнюють строфі. Це в основному спричинене намаганням гурта-виконавця приспіву дорівнятися в часі до хорега-виконавця строфи. В такому разі виконавці приспіву використовують ритмоінтонаційні модули, які властиві строфі. Все це значно зближує їхню мелосну лексику і робить її структурно об'ємнішою (див. приклад 16).

$\text{♩} \approx 100$ L.t. = 14 16

І. Гей, дів - ча - та, в ряд ста-вай - те, а я - ж - іть - ся.

О - пі - роч - ки за - ви - вай - те,

Чи ве - ли - кі, чи ча - лень - кі, ро - діть - ся.

О - пі - роч - ки зе - ле - нень - кі.

У гайках Західного Поділля зустрічаються паратаксічні дворядкові строфи, в яких приспіву в часовому відношенні довші за строфу і навіть творять колісцеву форму (термін Ф. Колесси), в якій середня частина побудована на ритмоінтонаційному матеріалі строфи (див. приклад 17).

$\text{♩} \approx 88$ L.t. = 9 17

І. Си - ва зо - зу - лень - ка по са - ду хо - ди - ла.

Та - ну, та - ну, та - ну - ну, по са - ду хо - ди - ла.

У дворядковому паратаксісі класифікаційної будови приспіву частіше ритмоінтонаційно пов'язані зі строфою, ніж у дворядковому паратаксісі серіаційної будови. Такий ритмоінтонаційний зв'язок найбільше притаманний

двосегментним та чотирисегментним побудовам. У цих приспівках ритмічні модули позначені дещо відмінним ритмоінтонаційним матеріалом від строфічного. А це дає підстави стверджувати про їхнє пізніше походження.

У терені Західного Поділля 19-ма гаївковими варіантами представлена дворядкова серіаційна строфа із внутрішнім приспівом та повторенням другого вірша (сегмента). У такій народномузичній формі внутрішній приспів творить ритмоінтонаційний контраст до основного (строфічного) матеріалу. Таким чином утворюється новий модус-знак, який розширює рамки сурядного формування і закладає найпростіші елементи гіпотаксису. Адже тут приспів ритмоінтонаційно та семантично контрастує зі строфою і творить мікромодель тричастинності: *aa'/пв a'* (див. приклад 18).

♩ ≈ 84 L.t. = 13 18

І. Ой, дів-чи-но чор-но-бро-ва, ру-бай дро-ва до по-ро-га.
Гей, га, ги-ля, га ру-бай дро-ва до по-ро-га.

Треба зауважити, що лексика внутрішніх приспівів переважно зведена до лексем “гей, га, гу-га-га”, що етимологічно випливає із назви праукраїнського божества оновлюючої природи “гагіла-гайла”. Це дає підстави припускати, що такого роду приспиви належать до найдавніших. Можливо, в давній період внутрішні приспиви в образному відношенні були опосередкованішими, але із втратою реципієнтами міфологічного способу мислення вони ретушувалися і набрали дещо іншого смислового (фонічного) забарвлення.

Як показав аналіз, у дворядкових строфах із внутрішніми приспівками і повторенням других віршів (сегментів) визначилися три типи формотворчих відношень.

Перший (найдавніший) тип – це той, коли при поєднанні строфи із внутрішнім приспівом функцію синтаксичної “коми” виконує V нижній ступінь. Такий звукорядний хід дає можливість приспіву розпочинати свою ритмоінтонацію із I ступеня – основного (кінцевого) устою (див. приклад 19).

♩ ≈ 92 L.t. = 9 19

І. Ой на го-рі, на го-рі ча-бан вів-ці зга-ня-с.
О - го, у-га-га, ча-бан вів-ці зга-ня-с.

Вищезазначений тип кадансування А.Іваницький визначає як реліктовий, адже в ньому “обов’язкове закінчення наспіву на відносно низькому звукові (в даному разі – звукові ре)” [6, с.117]. Таке строфіко-приспівне поєднання властиве 4-м західноподільським гаївковим парадигмам.

Другий тип поєднання серіаційного паратаксису із внутрішнім приспівом представляють ті зразки, в яких другий рядок із внутрішнім приспівом творить плагальні стосунки, коли друге речення строфи закінчується на I ступені, а приспів розпочинається із II або IV і таким чином творить плагальну “арку”, яка з’єднує другий сегмент або речення з внутрішнім приспівом (див. приклад 20).



Такий принцип співдії внутрішнього приспіву із строфою властивий переважній більшості аналізованих пісennих варіантів (всього 15-м). У таких випадках повтори другого сегмента чи речення бувають як інтонаційно точними, так і інтонаційно неточними, але це зовсім не відбивається на процесах формотворення.

У двох пісennих варіантах, що записані в селах Посухів Бережанського та Кривче Борщівського районів Тернопільської області, приспів творить нульову модальність (базується на основних ступенях звукоряду).

У гаївках Західного Поділля зустрічається дворядкова сурядність із внутрішнім та зовнішнім приспівом. Треба зазначити, що внутрішній та зовнішній приспиви повністю підпорядковані інтонаціям першого та другого речень і є їхнім логічним продовженням, тобто вони на мелосному рівні повністю позбавлені автономних ознак (див. приклад 20).

Треба зауважити, що у цих зразках синтаксичні “коми” (перервані каданси) творять автентичні звороти, тобто вони більшою мірою підпорядковані гармонічному способу мислення, ніж модальному. З цього виходить, що вони – пізнішого походження. Підтвердженням цього є їхні сюжети, які в основному представляють любовну та жартівливу тематику, що, безсумнівно, є пізнішого походження, ніж хвальна та вегетативна.

У цих зразках найбільш мобільною в інтонаційному відношенні є зв’язуюча ланка між першим та другим реченнями, що припадає на лексему внутрішнього приспіву “у-га-га” чи “у-ха-ха”. Тут вона переважно будується на поєднаннях VII-II, II-VI, VI-I-II, IV-III-II, II-III-IV ступенів.

Другі – зовнішні приспіву у дворядковій сурядності серіаційного типу поєднання речень виконують функцію формотворчої “крапки”. Вони найчастіше базуються на лексиці “раз” або “раз, два”, що пов’язана переважно із командами військового марширування. Все це дає підстави віднести дворядкові форми із внутрішніми і зовнішніми приспівками до пізнішого історичного етапу – до періоду запровадження на українському терені військової повинності.

Отже, серіаційний музичний паратак西斯 – це той формотворчий принцип, який найбільше властивий гаївкам Західного Поділля (до речі, він є домінуючим у весняних піснях усіх слов’янських народів). Серед аналізованого матеріалу він найчастіше представлений дворядковою строфою з однією синтаксичною “комою”, функцію якої переважно виконує III ступінь.

Таке формотворче поєднання є визначальним у гаївках Західного Поділля і джерельним для інших структурних модусів, зокрема для трирядкових та чотирирядкових.

1. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Й. Грица. – К.: Наук. думка, 1970.
2. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. – М.: Сов. композитор, 1968.
3. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979.
4. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Посібник для вищ. та серед. учб. закладів. – К.: Муз. Україна, 1990.
5. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посібник. – К.: Заповіт, 1997.
6. Іваницький А. І. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики): Навч. посібник. – К.: Альтерпрес, 2003.

The article deals with the ways of formation of serial coordination in haivkas of Western Podillia and includes inside segment correlations and relations of coordination with refrain-introduction elements.

Тереза Кальмучин-Дранчук

КООРДИНУЮЧІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО

Для сучасного піаніста-виконавця перше знайомство з українською класичною музикою пов’язане насамперед з інтерпретацією клавірних творів видатного композитора, хорового диригента, клавесиніста Дмитра Степановича Бортнянського (1751-1825). Хоча доля значної частини творчого доробку композитора є і досі не відомою, значна кількість його творів вважається втраченою, безперечним залишається факт світового визнання мистецької цінності музичної спадщини Бортнянського та її визначальності у формуванні національної композиторської школи і виконавського мистецтва.