

НОТАТКИ З ПРИВОДУ РОЗХОДЖЕННЯ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОЇ ФОРМИ
І СТРУКТУРИ ВІРША

У статті звернено увагу на перетекстування наспіву із початково 10-складовою (із членуванням на два 5-складники) музично-ритмічною формою іншою 10-складовою структурою вірша (із членуванням на 4-складник і два 3-складники), а також на проблеми вивчення пісенного типу й тактування народномузичних творів, що виникають у цьому випадку.

Ключові слова: наспів, пісенний тип, музично-ритмічна форма, структура вірша.

В етномузикологічній літературі питанням розходження початкової музично-ритмічної форми і структури вірша дослідники приділяли чимало уваги. Наприклад, Климент Квітка вказав на походження музично-ритмічної форми 11424¹ від 2424 [4, 61–71], а також висунув припущення про те, що для форм 21122 і 11222 первинною може бути 2222 [6, 154; 7, 153]. Фіксувати структуру чистого вірша і вже на його основі моделювати й музично-ритмічну форму запропонував В.Гошовський [1, 24–27]. На явище фігурації в музично-ритмічній формі, викликане різного роду змінами тексту, вказав і Б.Луканюк [11, 6–8]. Ці проблеми прямо чи опосередковано вивчаються й іншими українськими та зарубіжними етномузикознавцями сучасності.

Однак в усіх попередніх дослідженнях в основному вказувалося на накладання розширеного (ампліфікованого) чи стисненого (стриктифікованого) вірша на музично-ритмічну форму наспіву, що супроводжується дробленням або злиттям її вихідних тривалостей, а також на перетекстування (ксенотекстизацію) музично-ритмічної форми іншим (чужим) віршем із більшою кількістю складів. Мета цієї праці – звернути увагу на перетекстування наспіву із початково 10-складовою (із членуванням на два 5-складники) музично-ритмічною формою іншою 10-складовою структурою вірша (із членуванням на 4-складник і два 3-складники), а також на проблеми вивчення пісенного типу й тактування народномузичних творів, що виникають у цьому випадку.

Досліджуючи питання членування на такти творів традиційної музики, Б. Луканюк зауважив, що «в ритмоформі «з затактом» (позаяк довша тривалість супроти коротших мала би кваліфікуватися як наголошена): $\frac{3}{4}$ 1111|2111|2, мабуть, не кожний з першого погляду розпізнає широковідомий весняний танок «Просо»: $\frac{2}{4}$ 1111|211|112|» [10, 13]. Саме про цю музично-ритмічну форму, що складається із двічі повтореної групи з чотирьох восьмих і четвертої ноти (незалежно від структури вірша), і піде далі мова.

На роздуми про цю музично-ритмічну форму наштовхнула випадковість. Перевіряючи контрольну роботу з предмета «Запис і розшифровка народномузичних творів» однієї зі студенток Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка (ім'я та прізвище з етичних міркувань не подається), в одній із транскрипцій, що не була підтекстована [приклад 1], ми почали виправляти огріхи й виставляти тактові риси після кожного нібито колядкового (як здалося на перший погляд) 5-складника згідно з правилами диференціального принципу тактування, запропонованими Б. Луканюком [8]. Серед народномузичних творів зимової обрядовості прикладів з таким членуванням чимало [приклад 2]. Однак вже на половині музичного твору ми зіткнулися з тією проблемою, що після цих згодних колядкових 5-складників слідує якийсь дивний (непритаманний колядкам) приспів. Тому ми одразу ж віднайшли словесний текст цього твору, виписаний окремо від нотного, і були здивовані. З'ясувалося, що початково схоплена нами музично-ритмічна форма із двох двічі повторених 5-складників у цьому випадку насправді відповідає поетичному тексту гаївок з ритмічною структурою вірша 433₂ [приклад 3]. А приспів, зрозуміло, є притаманним для народновокальних творів весняного жанрового циклу й часто контамінується й з іншими віршовими структурами пісень весняної обрядовості.

¹ Цифрові позначки музично-ритмічних форм застосовуються у відповідності до статті К. Квітки «Украинские песни о матери-детоубийце» [7, 121].

Відтак, зауваживши таке розходження, ми вирішили провести низку експериментів. Так, зокрема, студентам Львівського національного університету ім. Івана Франка, що навчаються на факультеті культури і мистецтв за спеціальністю «Етномузикологія», було запропоновано зі слуху визначити пісенний тип народновокального твору. Проспівана нами без слів перша частина згаданої гаївки була однозначно сприйнята як народновокальний твір зі структурою вірша 55₂ та музично-ритмічною формою ||:11112|11112:|. Жоден зі студентів не зауважив у проспіваному без слів прикладі форми «Просо». Зрозуміло, коли було проспівано цей же наспів із гаївковим текстом, формі «Просо» визначили усі студенти. Цей же експеримент було проведено й зі студентами-етномузикологами Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Результат отримано такий же. І тільки старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА ім. М.В. Лисенка Михайло Мишанич розпізнав у наспіві без слів структуру вірша 433₂, вказавши при цьому, що й він раніше вже зауважував таке явище.

Отже, відповідно до класичного розуміння пісенного типу передовсім за його формальною будовою як єдності структури вірша та музично-ритмічної форми¹, один і той же ритмо-мелодичний наспів залежно від того, яким віршем його підтекстовано, може набувати двох різних форм: ¹V55₂ із ^mR||:11112|11112:| та ¹V433₂ з ^mR||:1111|211|112:|. А звідси впливає й ще одна проблема нібито подвійних стандартів при застосуванні диференційного тактування.

Можливо, уповні достатньо було б і обмежитись розмежуванням цих двох на перший погляд різних пісенних типів. Проте при ближчому їх вивченні може видатися, що їхня зовнішня відмінність (почасти в словесному тексті) є тільки дивергентним розходженням, яке відбулося в процесі еволюції (принаймні до такої думки схиляє проведений експеримент). Однак можна припустити й те, що їхня подібність навпаки є наслідком конвергентного збігу. Тому, безперечно, на такі факти в етномузикологічних дослідженнях необхідно зважати.

Б. Луканюк (як і К. Квітка, який звернув увагу на випадок, коли “музично-ритмічна будова не підтримує віршової [...] і здається невідповідною, вигадливо припасованою” [3, 93]) зауважив, що “музично-ритмічна будова, очевидно, важливіша за віршову структуру – за ритмікою вповні можна говорити про склад тексту [...], але не навпаки” [переклад – В.К.] [9, 131]. Тому-то й справді не дивним, а навіть очікуваним, є той факт, що досліджуваний наспів без словесного тексту здебільшого беззастережно сприймається як пісенний тип із ¹V55₂ та ^mR||:11112|11112:|, а не з ¹V433₂ й ^mR||:1111|211|112:|.

Правдоподібно (якщо доводити явище дивергентності між двома формами), що музично-ритмічна форма «Просо» є похідною й утворилася внаслідок перетекстування двічі повторених 5-складників з ^mR||:11112|11112:| віршем зі структурою 433₂, а не навпаки. До цієї думки спонукає передовсім твердження П.Сокальського, який вказав на первинність саме «трійкового» принципу мислення у відношенні до «двійкового», покликаючись на те, що навіть «грецький двоскладовий метр був по суті тричасовим» [13, 297]. У музично-ритмічній формі 5-складників якраз і маємо поєднання двох тричасових конструктивних долей – трибрахія 111 та ямба 12. У гаївковому ж наспіві відбувається перехід на двочасовість (дводольність). Додатковим аргументом може слугувати й те, що й для модальної ритміки прикметною є також тричасовість. Зокрема, досконалий модус складався з короткої (brevis) та довгої (longa) тривалостей. Це поєднання могло замінюватися й трибравісом – трьома короткими тривалостями. Отже, в музично-ритмічній формі 5-складників між собою лучаться два досконалі модуси – три короткі; коротка й довга тривалості (111 12).

Якщо ж розглядати ці два пісенні типи як явище конвергентного збігу, то й тут можна віднайти достатньо аргументів. І справді, чому ж не припустити, що форма “Просо” утворилася не внаслідок перетекстування наспіву з іншою 10-складовою структурою вірша, а через накладання словесного тексту з ¹V433₂ на принципово відмінну музично-ритмічну форму з меншою кількістю силабохрон. Явище ксенотекстизації для української традиційної музики непоодинокі і, як уже зазначалося, достатньо описане в етномузикологічній літературі. Такою музично-ритмічною формою

¹ Див., наприклад, передмову С. Людкевича у першому томі «Галицько-руських народних мелодій» [12, X], а також [5, 161; 2, 20] та інші.

міг би бути, наприклад, шестичасовий монохронник $11111=22222$, який теж базується на трійковості й стягується до двох ямбів чи досконалих модусів: $1212=2424 \leftarrow 22^{\wedge}222^{\wedge}2 \leftarrow 22222$. При накладанні на нього 10-складового тексту, зрозуміло, відбудеться похідне дроблення (розщеплення) чотирьох первісно більших тривалостей на вдвічі коротші. Одним із варіантів такого дроблення вповні може бути й такий: $1111|211|112 \leftarrow 1^{\wedge}11^{\wedge}121^{\wedge}11^{\wedge}12 \leftarrow 22222$. Яскравим і наочним прикладом, що демонструє слушність ходу таких думок (варто зауважити про незаперечність походження ${}^mR||:1111|2222:||$ від ${}^mR||:22222:||$ ¹), є інша гаївка, яка записана в тому ж таки селі Дмитрів Радехівського району Львівської області, що й «Роман зілля копає» [приклад 4].

Можна було б так і залишити відкритим питання про дивергентне розходження чи конвергентний збіг музично-ритмічних форм $1112|1112$ та $111|211|112$, покликаючись на достатню кількість аргументів у доведенні обох явищ. Однак котрісь із аргументів все ж повинні бути переконливішими, що дало б змогу вирішити цю дилему. Для цього важливо вирізнити один найважливіший чинник, який дозволяє однаково слушно доводити дві гіпотези. Обидві музично-ритмічні структури – ${}^mR||:1112|1112:||$ та ${}^mR||:22222:||$, від яких в процесі еволюції могла постати форма «Просо», базуються на «трійковому» принципі мислення, про що свідчить можливість стягнення їх до тріхчасових ямбів (в першому випадку до двох, у другому – до одного, повторених двічі): $1212|1212 \leftarrow 11^{\wedge}112|11^{\wedge}112 \leftarrow 1112|1112$; $1212=2424 \leftarrow 22^{\wedge}222^{\wedge}2 \leftarrow 22222$.

До того ж, якщо вдатися до подвійного перетекстування умовно вихідної 4-складової праформи, яка складається з двічі повтореного ямба 1212, віршами суттєво іншої будови (а таке в українській народновокальній творчості трапляється доволі часто, щоправда, здебільшого в творах позаобрядової лірики [11, 6]), то цілком вірогідно отримати музично-ритмічний рисунок (дарма, що до певної міри штучно), в якому лучаться два трибрахії-ямби 1112. Ці перетворення, зрозуміло, могли б відбуватися різними шляхами. Та варто навести тільки два найімовірніших із багатьох можливих (оскільки проміжні музично-ритмічні форми після першого перетекстування є прикметними для народновокальної творчості українців): 1) перетекстування 4-складового вірша спочатку 8-складовим з цезурою посередині ($1122|1122 \leftarrow 1^{\wedge}12^{\wedge}2|1^{\wedge}12^{\wedge}2 \leftarrow 2424=1212$), а відтак – 10-складовим також із рівномірним поділом на піввірші ($1112|1112 \leftarrow 111^{\wedge}12|111^{\wedge}12 \leftarrow 1122|1122$); 2) накладання на ту ж вихідну праформу спочатку неподільного 6-складника ($22222 \leftarrow 22^{\wedge}222^{\wedge}2 \leftarrow 2424=1212$), а потім – також, як і в першому випадку, 10-складника ($1^{\wedge}11^{\wedge}12|1^{\wedge}11^{\wedge}12 \leftarrow 22222$).

Як бачимо, ${}^mR||:1112|1112:||$ та ${}^mR||:22222:||$ за певних обставин, хоча й породжених виключно екзогенними причинами (приспособленням вихідного ритмічного рисунку до двох різних модифікацій у віршовій структурі поетичного тексту, що вказує на фенотипні, набуті в процесі індивідуального розвитку риси й ознаки), на макрорівні можуть перебувати у генетичній спорідненості, якщо генотипними (спадковими) властивостями вважати походження їх від однієї праформи – 4-складника з музично-ритмічним рисунком 1212. Причому ${}^mR||:1112|1112:||$ (як і форма «Просо») уповні може бути похідною від ${}^mR||:22222:||$. Звідси можливий і повний збіг звуковисотності наспіву, незалежно від того яким 10-складовим віршем він підтекстований: з двох силабічних груп із цезурою посередині (5+5) чи з трьох – зі структурою 4+3+3. Хоча, треба сказати, для типології звуковисотність все ж здебільшого має вторинне значення.

Однак необхідно зважити на те, що музично-ритмічні форми $1112|1112$ і 22222 в українській традиційній народновокальній творчості в процесі розвитку набули вповні самостійного значення й функціонують незалежно одна від одної в різних жанрових циклах: перша – в творах зимової, друга – весняної обрядовості. Отже, хоча на макрорівні вони й перебувають у генетичній спорідненості, все ж їх треба вважати такими, що постали кожна своїм індивідуальним шляхом. А оскільки монохронні 6-складники прикметні з поміж інших жанрових циклів саме для весняної народновокальної творчості (у зимовій обрядовості така форма не зустрічається), то й переконливішим є те, що форма «Просо» як твір весняного жанрового циклу походить радше від ${}^mR||:22222:||$, а не утворилася внаслідок перетекстування ${}^mR||:1112|1112:||$. А отже, подібність чи

¹ Див., наприклад, [2, 45].

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

навіть тотожність зимового й весняного наспівів є тільки конвергентним збігом двох принципово різних за природою постання музично-ритмічних форм. Тому й тактувати їх слід відмінно згідно з правилами диференціального принципу тактування: у першому випадку як двофразовий, у другому – як однофразовий мелодичний наспів.

Приклад 1

6

Приклад 2

$\bullet = 124$

1. Ой гу - ляї гу - ляї ко - зо не - бо - го
 Дасть то - бі гос - по - дар пів - зо - ло - то - го

Приклад 3

$\bullet = 90$

1. Ро - ман зіл - ля ко - па - є ко - па - є Асам його не зна - є незна - є
 Там во - да по ка - ме - пі там во - да по бі - ло - му сти - ха йде во - да йде

Приклад 4

Джерела нотних прикладів:

№ 1 – Записав В.М. Коваль 29 серпня 2007 р. в с. Дмитрів Радехівського району Львівської області від Прус Катерини, 1936 р. н., Смаль Богдани, 1967 р. н.; студентська транскрипція // Архів ПНДЛМЕ ЛНМА. – Фонд Г, колекція ЕК, справа 241, сеанс 3, № 19.

№ 2 – Записала О.І. Коменда 25 січня 1992 р. в с. Хорів Локачинського району Волинської області від Гальчун Анісії, 1931 р. н., Хамежук Ольги; транскрипція О.І. Коменди // Архів ПНДЛМЕ ЛНМА. – Фонд Г, колекція НЗ, справа 200, сеанс 2, № 7.

№ 3 – Див. № 1 (редакція студентської транскрипції В.М. Ковалю).

№ 4 – Записав В.М. Коваль 29 серпня 2007 р. в с. Дмитрів Радехівського району Львівської області від Прус Катерини, 1936 р. н., Смаль Богдани, 1967 р. н.; студентська транскрипція, редакція В.М. Ковалю // Архів ПНДЛМЕ ЛНМА. – Фонд Г, колекція ЕК, справа 241, сеанс 3, № 23.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – Москва, 1971.
2. Добрянська Л., Луканюк Б. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Ред.-упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1993. – С. 45–51.
3. Квитка К. Наспиви жнивних пісень північно-західних районів території поширення української мови // Вибрані статті: В 2 ч. – Ч. 1. – Київ: Музична Україна, 1985. – С. 66–96.
4. Квитка К. Заметка о происхождении русской песни про татарский полон // Избранные труды: В 2 т. – Т. 1. – Москва, 1971. – С. 61–71.
5. Квитка К. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Избранные труды. – Т.1 – Москва, 1971. – С. 161–176.
6. Квитка К. Песни украинских зимних обрядовых празднеств // Избранные труды: В 2 т. – Т. 1. – Москва, 1971. – С. 103–155.
7. Квитка К. Украинские песни о матери-детоубийце // Избранные труды: В 2 т. – Т. 2. – Москва, 1973. – С. 119–191.
8. Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. праць / Ред.-упор. Б. Луканюк. – Київ, 1989. – С.59–86.
9. Луканюк Б. К теории песенного типа // Народная песня. Проблемы изучения: Сб. науч. трудов / Ред. кол.: В.Е. Гусев и др. – Ленинград, 1983.
10. Луканюк Б. Про тактування творів народної музики: До постановки питання // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Теоретичні студії / Ред.-упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1991. – С. 12–19.

11. Луканюк Б. Ритмічне варіювання // Сьома конференція дослідників народної музики червоно-руських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Реферати / Ред.-упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1996. – С. 3–18.
12. Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії: В 2 ч. – Львів: [Вид-во] НТШ, 1906, 1907 (1908). – (Етнографічний збірник / ЕК НТШ; Т. 21 – 22).
13. Сокальський П. Руська народна музика. – К.: Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1959. – 398 с.

Vasyl Koval

NOTES IN REGARD TO DISCORDANCE OF MUSICALLY-RHYTHMICAL FORM
AND STRUCTURE OF THE VERSE

The attention in the article is paid to the alteration of the text in tune, at first sight, with initially 10-syllabled (with the division into two 5-syllables) musically-rhythmical form by the other 10-syllabled structure of the verse (with the division into 4-syllable and two 3-syllables), and also to the problems of investigation the type of the song and making the bars of folk music compositions, that arise in this case.

Key words: tune, type of the song, musically-rhythmical form, structure of the verse.

Олена Дудар

ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ ПОДІЛЛЯ У РУКОПИСІ ЄВТИМА СІЦИНСЬКОГО

У статті аналізується рукопис весілля Є.Сіцинського, досліджуються трансформаційні процеси, що відбулися у пісенному фольклорі одного середовища (с.Мазники Деражнянського району Хмельницької області) в межах двох різночасових етнокультурних зрізів.

Ключові слова Євтим Сіцинський, весільні пісні, трансформаційні процеси.

Систематичний збір і дослідження подільського фольклору розпочався у першій половині XIX ст. і здійснювався представниками української та польської науки. Інтерес до вивчення усної народної творчості зростає у другій половині XIX ст., адже зосередження уваги на таких рисах етнічної спільності, як історія, фольклор, мова та література були єдиною цариною, в якій українці могли виразити свою національну самобутність. «Народознавча робота, – як зауважує Л.Кияновська, – стала свого роду символом підняття національної свідомості, пробудження духу нації» [11, 30].

Описи весілля на Поділлі з текстами весільних пісень упродовж XIX ст. здійснили М.Гославський, Л.Стадницька, С.Шаблевська, Б.Попівський [4], К.Войцицький [6], П.Чубинський [14], С.Людкевич [13], Верин [5], А.К. [1], З.Доленга-Ходаковський [15], С.Руданський [10]. Одним із невідомих дослідників Поділля був Євтим Сіцинський [17]. Усі вони були аматорами, тому у публікаціях та збірниках подавали лише словесні тексти або невдалі транскрипції пісень, деталізуючи опис обрядовості, особливу увагу приділяли паспортизації народномузичних творів. Попри всі недоліки їхній епістолярний спадок є цінним для етномузикологів, адже дає можливість простежити за трансформаційними процесами.

Мета статті – проаналізувати рукопис весілля Є.Сіцинського, дослідити трансформаційні процеси, що відбулися у пісенному фольклорі одного середовища (с.Мазники Деражнянського району Хмельницької області) в межах двох різночасових етнокультурних зрізів: 1879 р. та сучасних записів 2002-2003 років.

Євтим Йосипович Сіцинський – видатний український історик, дослідник Поділля, етнограф, мистецтвознавець, громадський діяч, протоієрей. Народився у 1859 р. в с. Мазники Летичівського повіту Подільської губернії (тепер Деражнянського району Хмельницької області). Навчався в Кам'янець-Подільському духовному училищі, духовній семінарії, ступінь кандидата богослов'я отримав у 1885 р. після закінчення Київської духовної академії. З 1889 р. Є.Сіцинський постійно проживав у Кам'янці-Подільському: працював священиком, викладачем технічного училища, доцентом державного українського університету.