

Тарас ГОЛОВКО,

*аспірант кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
golovko.taras05@gmail.com*

Taras HOLOVKO,

*postgraduate student of the Department of Musicology and Music Art Methodology
at Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
golovko.taras05@gmail.com*

ТЕРЦІЄВА ВТОРА В НАРОДНОМУ БАГАТОГОЛОССІ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ

THE SECOND THIRD IN FOLK POLYPHONY OF TERNOPIL REGION

Український традиційний народний спів здавна привертав увагу як представників творчої інтелігенції, так і багатьох зарубіжних мандрівників своєю милозвучністю та різноманітністю виконання. Зате увагу дослідників народної музичної творчості він привернув лише в другій половині XIX століття, у часи формування музичної фольклористики як наукової дисципліни. У першу чергу на особливу увагу заслуговує й дослідження багатоголосого народного виконавства. Якщо на всеукраїнському рівні це питання в своїх наукових працях порушували вчені-етномузикознавці Климент Квітка [3], Леопольд Яценко [7], Микола Молдавін [4], Анатолій Іваницький [2], то на регіональному рівні воно до сьогодні мало досліджене. Особливо це стосується терену Тернопільщини. Хоча на побутування багатоголосого співу в цьому терені звертали увагу етномузикознавці Станіслав Людкевич [1], Степан Стельмашук [6], Олег Смоляк [5], зате їхні дослідницькі інтереси були не глибокими й загально описовими. Саме тому потреба дослідження багатоголосого співочої традиції Тернопільщини на сьогодні є актуальною й затребуваною в етномузикознавстві.

Мета дослідження – проаналізувати спосіб виконання обрядових пісень Тернопільщини засобом терцієвої втори та з'ясувати джерела її походження.

Терцієве двоголосся – найбільш поширена форма гуртового співу на Тернопільщині. Воно присутнє в найбільшій кількості народнопісенних зразків, які нам вдалося проаналізувати. Зауважимо, що такий спосіб виконання народних пісень активно побутує в досліджуваному терені й сьогодні. При аналізі транскрипцій народнопісенних зразків, що записані на Тернопільщині, можна припустити, що терцієве двоголосся спочатку було властиве виконанню звичайних (родинно-побутових і соціально-побутових) та напливових (пісень літературного походження) творів. Адже в піснях, притаманних цим жанрам, не було обмежень у способах музикування (вони були позбавлені обрядової сакральності). Але потрібно зауважити, що такий спосіб народного музикування, без сумніву, виник під впливом гармонічної академічної музики. Оскільки співакам недостатньо було задовольнятися

одноголосим співом через розширення його модальних рамок. Тому найбільш талановиті виконавці почали шукати способів його вертикального розширення. Найпростішим і найбільш оптимальним способом в ансамблевому співі виявилось накладання двох горизонтальних мелодійних ліній, які завдяки терцієвій вторі супроводять основну мелодію пісні. Саме такого роду двоголосий спів, за своєю природою, є косонансним та приємним і більш темброво багатим як для самих співаків, так і для слухачів. Саме про такий спів терцієвою второю говорить відомий український вчений-етномузикознавець Анатолій Іваницький: «Втора є своєрідним прообразом гомофонно-гармонічної фактури в народному багатоголосі. Підстроюючись до мелодії, яку веде група високих голосів (сопрано, тенори), альти, баритони і баси будують свою партію на основі терцієвого паралелізму над основним голосом. Ознаки лідера, заспівувача в такому співі практично відсутні. Голоси поділяються на низькі і високі. З темброво-регістрового боку використовуються і головний, і грудний регістри. Такий спів становить одну із істотних ознак західноукраїнських регіонів – Західного Поділля, Галичини, Волині, Закарпаття. Подібна манера зустрічається у східних областях, але переважно у міському побуті, в середовищі інтелігенції. Спів второю часто використовується в дуетах і, крім побуту, набрав поширення в самодіяльності» [12, с. 57-58].

Для входження простого терцієвого двоголосся в співочу практику на Тернопільщині найкращим прикладом може слугувати обрядовий фольклор, зокрема календарний, оскільки в ньому найвиразніше проявляються його ранні форми музикування. Адже, за своєю природою, він є найбільш консервативним і завдяки звукорядному обмеженню мелодичного контуру найменше піддається багатоголосому розспівуванню.

Цікаво проявляється терцієве двоголосся в щедрівках, які ще сьогодні виконуються на Тернопільщині. Зокрема, в щедрівці «Ластівонька ряба-біла», записаній провідними методистами Центру народної творчості Тернопільщини Іваном Виспінським та Богданою Синенькою в с. Загайці Шумського (тепер Кременецького) району Тернопільської області від жіночого дуету, терцієве двоголосся з'являється лише в другому такті, коли мелодія вийшла за межі секундового становлення, набравши стабільних ознак, і з'явилася можливість у співачки знайти спосіб терцієвого дублювання нижньої (основної) мелодичної лінії. У першому такті, коли мелодія, відбившись від нижнього V ступеня, починає «топтатися» на першому та другому ступенях, немає ніяких можливостей для двоголосого її дублювання. Лише, коли інтонаційний контур вийшов за межі секунди, тобто перейшов у терцієвий тон (у порівнянні з основним), аж тоді появилася можливість для її терцієвого дублювання. Треба зауважити, що терцієве зіставлення в цій пісні ще не є суцільним, а лише частковим, тобто не обрамлює мелодії від початку до кінця, а лише супроводжує її середину.

У щедрівці «Ой добрий вечір, пан господарю» (записана Богданою Синенькою від учасників фольклорно-етнографічного ансамблю з с. Бриків Шумського (тепер Кременецького) району Тернопільської області) відчутне перенасичення терцієвим втруванням (у цій пісні домінує навіть деяка

штучність у способі музикування). Це насамперед пов'язано з тим, що пісня виконувалася під час запису від учасників фольклорно-етнографічного ансамблю з с. Бриків Шумського району Тернопільської області, які використовували фольклоризований (вторинний) спосіб відтворення народнопісенного твору і тут, без сумніву, втрутився керівник ансамблю у музикування цієї пісні, інтенсифікувавши її терцієвим втруванням. Адже алогічним є заповнення терціями ходу I–III–V ступенів, коли цей хід, за своєю природою, є одноголосим. Так само відчувається нелогічність двоголового заповнення у другому, четвертому та шостому тактах цієї щедрівки. Адже структура мелодії в щедрівках, за своїм принципом становлення, належить до давнього пласта і тому важко піддається двоголошому терцієвому втруванню. (Див. Приклад 1).

1.

3 Ой, доб-рий ве-чір, пан-го-спо-да-рю, до
6 те-бе, ой, од-чинь, од-чинь тай во-рі-
8 теч-ка до се-бе.

Ряд щедрівок, записаних на Тернопільщині, представляють лише терцієве двоголосся. Серед них «А я знаю, що пан дома» (с. Млинівці Кременецького району), «Мур при дорозі» (с. Бриків Шумського (тепер Кременецького) району), «Ти, Йордане, отворися», «Там на річці, на Йордані» (с. Постоливка Гусятинського (тепер Чортківського району), «Ой купалася чорна галочка» (с. Городниця Підволочиського (тепер Тернопільського) району) та ін. Більшість із них виконуються способом терцієвого зіставлення голосів і таким же самим способом інтонуються протягом цілого твору. Але оскільки щедрівкові мелодії мають властивість до збереження досить давнього способу модального мислення, то в них нечасто мелодія може від початку до кінця суцільно супроводжуватися терцієвим втруванням.

Отже, терцієве втрування в народному багатоголосі Тернопільщини – це другий етап (після гетерофонії) переходу місцевого традиційного співу від монодії у гомофонію. Він, зазвичай, зумовлений впливами церковного самоліткового співу та академічною професійною музикою. Два останні явища стали основою терцієвого втрування в народному ансамблевому співі і важливим чинником його тембрового багатства. А, водночас таким цікавим явищем в народній музиці, як паралельне зіставлення під час народного співу іонійського та еолійського модусів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Йосипом Роздольським. Списав і зредагував С.Людкевич. Львів, З друк. НТШ, 1906, Т. 21. 121 с.

2. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: Посібник для вищ. та серед. учб. закладів. Київ, Музична Україна, 1990. 336 с.
3. Квітка К. Порфирій Демущий. Квітка К. В. Вибрані статті. Частина друга. Упорядкування та коментарі А.І.Іваницького. Київ, Музична Україна, 1986. С. 78–120.
4. Молдавін М. Народний підголосковий спів. Київ, Музична Україна, 1980. 88 с.
5. Смоляк О. Український музичний фольклор Тернопільщини. Підручник-хрестоматія. Тернопіль, Астон, 2011. 140 с.
6. Стельмащук С. Сто пісень села Скородинці на Тернопільщині. Київ, Музична Україна, 1967. 104 с.
7. Ященко Л. І. Українське народне багатоголосся. Київ, АН УРСР, 1962. 236 с.



Тетяна ЗАДОРЖНА,

*асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,
аспірантка Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
taniaz2903@gmail.com*

Tetyana ZADOROZNA,

*assistant professor of the department of musicology and methods of musical art,
postgraduate student of Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University in
Ternopil, Ukraine
taniaz2903@gmail.com*

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПЕРЕТИНИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ

GENRE-STYLE INTERSECTIONS OF MODERN UKRAINIAN ACADEMIC SONG

Дослідницька парадигма «концептосфера української академічної пісні» мимоволі торкається проблематики, що пов'язана з метапростором української естрадної (в сенсі «розважальної») культури, щодо якої на межі ХХ–ХХІ ст. вникають доволі цікаві й перспективні спостереження: стилістичний ресурс та поетика української академічної пісні віднайшли своє продовження та трансформацію у, здавалося б, непитомому середовищі так званої «масової культури». Більше того, подекуди саме сучасна українська естрадна «лірика» відроджує класичні засади української академічної пісні з її щиросердним мелодизмом та вишуканістю стилістики. Адже ще у «модерній» ситуації культуротворення український солоспів пережив свою трансформацію у так званий «вірш з музикою» (наприклад, у солоспівах В. Барвінського) – з мінімумом мелодичного розспіву, який замінила монотонна мелодекламація та посилена виразова участь «інструментальної тканини», на яку покладався сенс композиційно-драматургічного розвитку. Згадаймо також «ситуацію», коли у