

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:

***минуле, сучасне,
шляхи розвитку***

Збірник наукових праць

*Наукові записки
Рівненського державного гуманітарного університету*

Випуск 8

ББК 63.3(4Укр) -7
У45
УДК 94(477)

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Вип.8. – Рівне: РДГУ, 2003. – 147 с.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів та музейних установ переважно Рівненщини, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані музичного мистецтва.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою проблематикою.

Редакційна колегія:

Головний редактор: **Виткалов В.Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету

Арцишевський Р.А.	– доктор філософських наук, професор (Луцьк)
Афанасьєв Ю.Л.	– доктор філософських наук, професор (Київ)
Баканурський А.Г.	– доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
Бондарчук Я.В.	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Острог)
Захарчук-Чугай Р.В.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Іваницький А.І.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Ільченко О.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Кияновська Л.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
Овсійчук В.А.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Прокопович Т.Ю.	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне)
Ричков П.А.	– доктор архітектури, професор (Рівне)
Смирнова Т.Б.	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне)
Станішевський Ю.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Троян С.С.	– доктор історичних наук, професор (Рівне)
Федорук О.К.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Упорядник тому: проф. **Виткалов В.Г.**

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 2 від 26 вересня 2003 р.)

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства (постанова №2409/2 від 9.02.2000 р.).

ISBN 966–602–053–X

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2003

- /Ред.-сост. И.В.Мацневский. – М.: Советский композитор, 1988. – Ч. 2. – С. 48-77.
14. Федун І. Бойківський скрипаль Кузьма Воробець у контексті етнічного середовища: Дипломна робота. – Львів, 1996. – 67 с.
 15. Федун І. Деякі паралелі в традиційній інструментальній музиці Західного Полісся (Україна) і Литви //Фольклористичні візії (учні – вчителів І.В.Мацієвському з нагоди 60-річчя): Зб. статей і матеріалів /Ред.-упор. О.С.Смоляк, В.М.Коваль. – Тернопіль: Астон, 2001.
 16. Хай М. Традиційні інструменти українців в аспекті сучасно-політичного процесу //Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць. – К., 1998. – С. 178.
 17. Ярмола В. Скрипкова музика у фольклорній традиції Рівненського Полісся //Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Вип. III. – Рівне: Перспектива, 2003.

Резюме

На основі нових експедиційних музично-етнографічних матеріалів у пропонованій статті коротко охарактеризовані основні риси автентичного скрипкового виконавства на Західному Поліссі. Здійснено опис головних прийомів та способів гри на інструменті, котрі визначають оригінальні риси виконавського стилю досліджуваного регіону.

Summary

On the basis of new expedition musical-ethnographic materials in offered article gives brief characteristic of the basic features folks traditional violin performance by Western marshy woodland (Polissya). The author describes of the main ways of game on that instrument, which determine original features performance style of the researched region.

УДК І 398.8

Ю.П. Рибак

НЕЛОГІЧНІ ЦЕЗУРУВАННЯ У ПІСНЯХ ВЕРХНЬОПРИП'ЯТСЬКОЇ НИЗОВИНИ

Загальновідомо, що в музичній мові цезура слугує показником синтаксичного групування частин твору. У пісенних жанрах вона найчастіше відображає збіг мелодичних і словесних частин. За нечисленними винятками, головна цезура розмежовує строфи-періоди, другорядна – речення (і словесні, і мелодичні), третьорядна – силабогрупи (піввірші)-фрази. Відтак, цезурування є визначальним чинником не тільки для етнофонічних виконавських [3,97], а й для типологічних структуральних досліджень.

При детальнішій увазі диханню у народних піснях удається визначити велику кількість т.зв. нелогічних цезур, більшість із яких з'являється спорадично. Основні причини їхньої появи носять фізіологічний характер: похилий вік виконавців, нечасте практикування у співі, недостатнє володіння середовищним стилем виконавства. Внаслідок цього віддих може з'явитися у найнесподіваніших місцях, хоча грамотні виконавці уникають безпідставного порушення метричної пульсації і тому дихають за рахунок укорочення ритмічних тривалостей, а не понад часову міру. Інші мотивації нелогічного цезурування криються у психології народного виконавства, коли співак робить цезуру перед технічно складним місцем або ж інтонаційним стрибком у мелодії. І, нарешті, свої закони диктує гуртовий спів, у якому досить типовим є довільне, почергове дихання. Для колективного виконавства властива тенденція “загладжування швів” між елементами побудови, і тому стабільні нелогічні цезури можуть з'явитися лише за

умови їх композиційного або ж інтонаційно-виражального осмислення. Зокрема, це властиво для деяких випадків співвідношення сольної і гуртової партій у пісні, або ж при артикуляційному виділенні певної складової, що найчастіше супроводжується вокалізаціями голосних (“огласовками”).

Уперше і чи не востаннє спеціальну увагу дихальним цезурам (“віддиху”) у народних піснях приділив К. Квітка [4]. У загальних рисах він окреслив природу віддихів та визначив основне коло пов’язаних із цим проблем: необхідність належного відображення у нотаціях, опис способів нелогічних цезурувань (“інтерпункції”). Порухення координації в словесному і мелодичному членуванні К. Квітка називає “парадоксальним фразуванням” [4,75]. Шляхом аналізу кількох пісенних варіантів, учений констатував, що це явище містить під собою психологічне підґрунтя та часто демонструє композиторські старання народних виконавців. Крім того, він указав на можливі наслідки нелогічного цезурування, серед яких найважливішою є ритмічна трансформація: подовження або стягнення тривалостей, протилежне їм усічення.

У царині музично-фольклористичних досліджень етнофонічні напрацювання К. Квітки не знайшли активного продовження. Більшість наукових джерел містять побіжні зауваги з приводу нелогічних цезурувань і найчастіше тоді, коли ця проблема постає надто очевидною, як у випадку з великопольським пісенним репертуаром. Парадоксальне фразування у виконавській традиції цього регіону спричиняє трансформацію первинної структури, із чим постійно стикаються дослідники мелотипологічного напрямку. Особливо притаманне це явище для жанру т.зв. “жнива-голосіння” [5,68] – “загальнобілоруського” [11,55] типу жнивних наспівів, які частково поширюються і на українську територію. Принагідно цезурування описується, але, що первинно важливо, – точно нотується, у доробках З. Можейко [8], І. Клименко [5], Г. Кутирьової-Чубаля [7], О. Пашиної [12].

Загальні спостереження над нелогічними цезурами у польських піснях залишив Ф. Колесса. На основі матеріалів славнозвісної пінської експедиції [10], вчений, аналізуючи ритміку пісень, описує досить поширене тут явище “конкатенації”. З його слів – це прийом сполучення “строф чи й навіть ритмічних рядів за допомогою окремої вставки”, що гіпотетично запозичений з російського фольклору [10,33]. Двома роками пізніше Ф. Колесса лаконічніше описує це ж явище, але натомість згадує ще про одну виконавську властивість пінчуків – нелогічне цезурування без повтору групи слів: “Часом при співанні пісень у повільнішому темпі протяжний тон або група тонів, сполучена *legat*-ом, переривається віддихом або навіть короткою паузою” [6,419]. На жаль, у доданих до цих спостережень нотаціях дихальні цезури належно не відображені.

Нечисленні зауваги науковців минулого щодо специфіки віддиху в народних піснях ускладнюють досліди над цією проблемою у наш час. Малу ефективність, до того ж, виявляють неякісно підготовлені збірники з малограмотними нотаціями, де найчастіше зовсім не відображаються дихальні цезури. Більше того, попри зауваги К. Квітки, і донині в транскрипційній галузі не розроблені єдині правила точного зображення віддиху, що виправдовує дотримання різними дослідниками суб’єктивних підходів при зазначенні надмірної цезури (над нотоносцем): апостроф (’) – коротке дихання, “галочка” () – повне дихання, паузи відповідної тривалості, фермата над тактовою паузою чи тактовими рисками, взаємокомбінації названих елементів та інше. Розпочинати поглиблені досліди над дихальними цезуруваннями на основі сучасного виконавства також дуже складно, оскільки втрачено реальний контекст побутування більшості пісень, а фізичний стан добротних у минулому виконавців не дозволяє їм сьогодні належно відтворювати автентичну виконавську манеру.

Зрозуміло, що лише за умови взаємоприйняттого подолання всіх вищезазначених умовностей, приділивши визначеній проблемі належну увагу, можна говорити про закономірні етнофонічні властивості в пісенному виконавстві, про стабільні й мобільні віддихи в різних традиціях, про залежність ритмічних трансформацій від цезурування. Навіть за нинішніх

ускладнених умов, необхідно активізувати вивчення специфіки дихальних цезур на основі компактних, стилістично однорідних етносередовищ.

Пробні результати дослідження характеризованого явища, на рівні констатації та опису типових властивостей, викладено в цій невеликій студії, здійсненій на основі новоздобутих матеріалів із теренів верхньоприп'ятського басейну. За 6 років (1996-2002) у цей та безпосередньо прилеглі райони, спільно із співробітниками Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (далі ПНДЛМЕ) при Львівській державній музичній академії ім. М. В. Лисенка, мною здійснено понад 20 експедицій, обстежено близько 200 населених пунктів та записано кілька тисяч народномузичних одиниць, задепонованих в архіві ПНДЛМЕ [1]. У контексті західнополіського регіону територія Верхньоприп'ятської низовини¹ відзначається багатоманіттям оригінальних етномузичних проявів, хоча й виконує роль контактної зони на стику кількох етнографічних областей. Безпосередньо в західній частині вона межує з Підляшшям, на півночі – з Берестейщиною, через триваліші перехідні смуги зі сходу до неї наближається Середнє Полісся та з півдня – Волинь.

В усіх чисельно представлених пісенних жанрах верхньоприп'ятської території виявлено стабільні нелогічні цезурування: у колядках, веснянках, сезонно-трудовах, весільних та деяких творах звичайного циклу. Їх домінування в обрядовій творчості підкріплюється суто поліською манерою співу – рубатність, гучний (на межі крику), відкритий звук, тривалі фермати, що сукупно ще донедавна сприяло вираженню магічного підтексту наспівів. Наявність парадоксального фразування виявляє себе тут як специфічний виконавський прийом, а не як типологічна властивість окремих форм, хоча й суттєво видозмінює декотрі з них. Складається враження, що музичний синтаксис перебуває тут у властивій для первісного мистецтва стадії стихійного творення: тривалість мелодичного речення залежить від об'єму набраного повітря – “єдиного дихання” [6,185]. Насправді ж, у верхньоприп'ятських піснях дихальна цезура хоча й розсікає зовсім нелогічно мелодичне речення, але зустрічається досить стабільно і за певних осмислених обставин, незалежно чи в гуртовому, чи в сольному відтворенні. Попри те, що в пристосованому до мелодії словесному тексті міжрядкові цезури абсолютно нівелюються, а мелоконструкція втрачає внутрішню симетричність, загальна композиційна структура не зазнає особливих змін.

Щодо смислово-інтонаційної природи такого цезурування, то, по-перше, віддих з абсолютним переважаанням припадає на другу частину або кінець періоду. Псевдокаданс на основному устої та наступний мелодичний зворот з утвердженням тої ж тоніки, дозволяє трактувати завершальний розспів як доповнення в періоді (строфічні форми), а інколи – до періоду (тирада). По-друге, дихальна цезура завжди розмежовує низхідні та висхідні інтонаційні звороти, у чому, водночас із фізіологічною потребою передиху, проявляється психологічна роль зупинки – перепочинок перед складнішим стрибком. По-третє, завдяки віддиху відбувається ланцюгове поєднання словесного й мелодичного речень, унаслідок чого долається міжрядкова цезура, а композиція стає монолітнішою. Цю останню тенденцію, услід за К. Квіткою [4,72], можна трактувати, напевне, як прояв композиторського таланту в народних виконавців.

За місцем розташування у цілій композиції дихальна цезура найчастіше присутня перед завершальною фразою: на початку другого речення у строфічних дворядкових композиціях, або ж у передостанньому реченні тирадної форми. Виняток становить її існування перед фінальним

¹ Визначення “Верхньоприп'ятська низовина” запозичено з “Атласу Волинської області” (К., 1991). На відміну від абстрактнішої щодо географічного окреслення назви “верхньоприп'ятський басейн”, ця геоморфологічна зона виявляє певний збіг з етнодіалектними кордонами в досліджуваному осередку та припадає на кілька адміністративних районів Волинської області: Шацький, Ратнівський, Камінь-Каширський, Любешівський, частково – Любомльський та Старовижівський.

устоем у жнивних піснях 14 і 16-складової структури (прикл. №№ 3, 7), щоправда, тут віддих не настільки глибокий як в інших випадках.

Стосовно позиції розмежувального віддиху безпосередньо в прикінцевій мелодичній фразі та відповідно до його функційного навантаження в періоді, у верхньопріп'ятській традиції визначається три різновиди нелогічних дихальних цезур (див. таблицю):

різновид А – початкова, запізнювальна міжрядкова;

різновид Б – прикінцева, випереджувальна середрядкова;

різновид В – кінцева, середрядкова.

Цезура першого різновиду (А) з'являється після двох (у деяких жнивних піснях – трьох) складів поетичного тексту в передостанній силабогрупі. На досліджуваній території цей запізнювальний віддих притаманний для двох типів сезонно-трудового циклу: жнивного зі структурою 63₂ та приуроченого до польових робіт типу пісень “літо” (66₂). У цих двох композиціях виразно проявляється невідповідність поєднання різних за природою поетичного й мелодичного текстів, а зміщена цезура лише загострює нелогічність взаємопоєднання складових елементів.

У жнивному типі розмежувальна пауза особливо глибока – вона з'являється після тривалої фермати на основному устої, який функційно прирівнюється до завершального (ПРИКЛАД № 1). Ці пісні за рубатною манерою та мелодикою виявляють приналежність до категорії наспівів “жниво-голосіння”, однак за структурою вони споріднені з поширеними у верхньопріп'ятському басейні обжинковими типами восьмискладової структури (53₂, див. приклад № 10 з аналогічною структурою у весільному типі). Опис генези такої форми потребує окремої спеціальної уваги. Тут констатується лише те, що гібридний тип виникає внаслідок складної комбінації віршової й мелодичної будови – рівноскладових, але по-різному цезурованих: 5+3 – у вірші, 4+4 – у мелодії. Відтак, у мелодії жнивного типу виникають складні інтонаційні зрушення, завуальовані розвиненою мелізматикою і тривалими ферматами. Постійно й досить виразно тут виділяється основний устій. Утвердження його на початку другого речення відбувається за посередництва розспіву другого (інколи третього) шабля. Водночас ця доля виконує роль інтонаційної зв'язки між двома реченнями, сполученими способом вторгнення.

Ще яскравіше спосіб ланцюгового поєднання рядків виявляється у другому типі з цезурою, приналежному до циклу наспівів “літо” (ПРИКЛАД № 2). Це єдиний з аналізованих тут типів, який приурочений до необрядових обставин. Найчастіше в традиції верхньопріп'ятської низовини ці наспіви належать до сінокісних робіт (“Ой сіно, сіно, попід сіном вода”), хоча аналогічні варіанти досить поширені й у родинно-обрядовій групі серед хрестильних (“родинних”) пісень (“Ой п'яна, п'яна, додому не зайду”). Із повним збігом музично-ритмічної й словесної будов твори подібної структури відомі серед ліричної творчості: (“Марино, Марино, чом по полю ходиш”). У даному ж випадку, найочевидніше, порушення конструкції спричиняє зіставлення 6-складового в основі вірша із семискладовою мелодичною схемою: . Як наслідок, у циклі “літо” ця оригінальна форма набуває різноманітних ритмічних інтерпретацій. Найчастіше в першій силабогрупі допускаються розширення до семи складів, що відповідає метричній основі мелодії, рідше (здебільшого в першій строфі) – скорочення до п'яти: . При семискладовій структурі першого такту композиційна структура набуває пропорційності в музично-ритмічній будові (aa' || a" a). “Загладжування швів” між рядками призводить до їх “ланцюгового” сполучення: початкова вісімка третього такту доповнює ритмічну будову першого речення і навпаки – остання тривалість першого речення є початком другого. В результаті вдається зберегти симетрію у двічі усіченій будові.

Другий різновид нелогічного цезурування (Б) присутній в обрядових мелотипах семискладової структури: весільному, весняному та жнивному. Випереджувальна, у розумінні середстрофового цезурування, поява віддиху призводить до відсікання останнього складу в прикінцевому семискладнику, який інтонаційно пов'язує відповідну фразу з завершальною.

Виняток у цій групі становить жнивний семискладник дворядкової структури, де два

відмежовані склади припадають на завершення побудови (ПРИКЛАД № 3). Віддих тут не настільки значний, як в інших аналізованих тут формах, до того ж він зустрічається не в усіх наспівах жнивного типу. Надмірна цезура з'являється в більшості творів жнивного типу, мелодичний період яких komponується на зіставленні висхідної і низхідної фраз.

Весняний семискладовий тип на досліджуваній території представлений нечисленними варіантами (ПРИКЛАД № 4). У традиції ці пісні зуться “рогулейками”. Тут поява цезури в передостанньому реченні має не стільки випереджувальний, як надто запізнілий характер. Наявність зв'язуючого тону (четвертий або п'ятий щабель) “згладжує” інтонаційний стрибок між двома останніми реченнями, а відсутність попередньої міжрядкової цезури виправдовує її появу перед завершальною фразою як із фізіологічної, так і з психологічної точки зору.

У весільних семискладових наспівах цезура різновиду Б зустрічається регулярно (ПРИКЛАД № 5). Часто вона присутня також в інших весільних типах, у яких двічі повторюється кінцева семискладова група: цезурована структура 5577 існує як самостійний тип, або ж як друга частина модифікованого виду попереднього тирадного типу, у якому з'являються серединні п'ятискладові вставки – 7₃;5577.

Коллективний спосіб виконання весільних творів у верхньоприп'ятській традиції відзначається довільним, почерговим цезуруванням, що жодним чином не руйнує метричної основи композиції. Натомість прикінцева дихальна цезура робиться одночасно всіма виконавцями з артикуляційним підкресленням наступного зв'язуючого тону. Дві завершальні фрази, аналогічно як і у весняному типі, будуються за принципом повторності. Єдиною відмінністю весільних кінцевих семискладників від весняних є сполучення їх за допомогою оспівування терцевого, рідше квартового, щабля. Ця зв'язуюча складнота, як і в “рогулейках”, інтонаційно вже належить до наступної фрази, хоча поетичний склад ще завершує передостанню силабогрупу.

По-різному у весільних творах відбувається підготування цезурованої групи. У сімнадцятискладовій розширеній формі вона з'являється після інтонаційно контрастних (висхідна й низхідна лінія) п'ятискладників, а в тирадних семискладниках цезурована фраза протиставлена висхідному мелодичному реченню. Ідентично повторена кінцева семискладова група в обох аналізованих вище жанрах виступає як доповнення до періоду.

Третій різновид цезурування (В) – середрядковий або завершальний у фразі віддих – зустрічається після п'ятискладових груп у двох жанрах сезонно-трудового циклу (жнива і “полоття”), серед весільних наспівів, а також в одному типі колядок. Роль середрядкової цезури в усіх цих випадках неоднакова, але всюди характерно проявляє себе тенденція псевдокадансування у формі періода єдиного розвитку.

Зовсім не впливає на метричну канву поява віддиху у весільних піснях 13-складової структури (ПРИКЛАД № 6). Він робиться не надмірно, хоча й стабільно зміщено, а за рахунок укорочення кінцевої у п'ятискладовій групі чвертки. Однак міжрядкова межа все ж навмисно завуальовується, як і в попередніх прикладах. Долання смислової цезури заради ланцюгового поєднання рядків відбувається тут не стільки способом зміщення віддиху, як завдяки інтонаційному переосмисленню ладових опор. Як наслідок, передцезурований тон функційно прирівнюється до завершального.

Незначні трансформації ритмосхеми спричиняє нелогічне цезурування в обжинковому типі 53₂ (ПРИКЛАД № 7). В інших випадках укорочення останньої тривалості у першому рядку трактувалося б як звичайний агогічний прийом. Стабільне існування середрядкового віддиху в групі восьмискладових обжинкових типів (хоча й нечисельному за варіантами) та ще й у контексті верхньоприп'ятської традиції з активним поширенням парадоксальних фразувань, дозволяє віднести цю форму саме до категорії нелогічно цезурованих. Тут за посередництвом граничного для двох фраз зв'язуючого квартового щабля інтонаційна зупинка відтягується на кінець п'ятискладової групи. Значно сприяє в цьому укорочення останнього в першому реченні складу. На відміну від більшості досліджуваних тут форм, в обжинковому типі віддих робиться не після основного устою, а за рахунок недоспівування терцевого звуку, який водночас полегшує

інтонаційний стрибок.

Найефектніше в цій категорії дихальна цезура проявляється в наспівах 12-складового сезонно-трудоного типу “літо” (ПРИКЛАД № 8). Цей тип зустрічається також у жнивному обряді та серед звичайних пісень, хоча найчастіше виконавці визначають його приналежність до обробки полів (“полоття”) і збиральницьких лісових робіт (“ягоди”).

Як і в обжинкових творах семискладової структури, тут віддих притаманний не всім варіантам. Нелогічне цезурування зустрічається лише в тих піснях, мелодична лінія яких будується за принципом поєднання інтонаційно контрастних фраз: пасивної й активної в обох реченнях. Не менш цікаво композиційно вибудована друга категорія наспівів цього типу – без понаднормового віддиху. У них період формується з двох неподільних фраз-речень: висхідної і низхідної. Долання середрядкової смислової цезури спричиняє розщеплення останньої чвертки у п’ятискладнику: . Унаслідок цього, при незмінній віршовій структурі, одна вісімка відходить до наступної силабогрупи. Завдяки неподільності інтонаційної арки, дихання виконавцям вистачає до кінця строфи. До того ж, в окремих варіантах замість початкової п’ятискладової групи зустрічається чотирискладова.

У нелогічно цезурованих варіантах 12-складового циклу “літо” смислова зупинка, і в результаті глибокий віддих, робиться перед завершальною семискладовою групою. Увесь інтонаційний розвиток цих пісень позначений рубатним характером, завдяки чому значно легше досягається ефект ланцюгового поєднання рядків. Поруч зі стандартним для всіх аналізованих тут форм “загладжуванням швів” ритмічним способом, у цьому типі міжрядкова цезура долається ще й завдяки неподільності низхідного мелодичного звороту, початок якого припадає на кінець першого речення, а завершення – на початок другого.

Ще один випадок із нелогічним цезуруванням різновиду В властивий для колядок 13-складової структури (тип В за кодифікацією В.Гошовського [2,93]). У верхньопріп’ятській традиції цей тип існує в незначній кількості варіантів, з одним текстом церковного походження (ПРИКЛАД № 9). Масове поширення аналогічного ритмотипу в колядках інших традицій, а також часткове представлення у весільному жанрі досліджуваних теренів, дозволяє вбачати в ньому давніше коріння. Щодо способу парадоксального фразування, то, як і в кількох попередніх випадках, тут воно відбувається за рахунок вкорочення у першому реченні останньої тривалості, яка відразу ж компенсовується наприкінці п’ятискладової подовженої групи. Згодом, після повного дихання, доспіване речення завершується знову ж тривалою ферматою на основному устої.

Дещо нетипово, з розряду аналізованих випадків різновиду В, віддих виявляється наприкінці п’ятискладової (у нерозспіваному вірші) групи ще одного типу обрядових наспівів Верхньопріп’ятської низовини (ПРИКЛАД № 10). Цей весільний тип масово поширений у досліджуваному регіоні, але далеко не в усіх його виконаннях було присутнє нелогічне цезурування. Поява такого віддиху, очевидно, полягає в комбінуванні названого тут способу кінцевого перепочинку із властивим для різновиду Б відбиванням розмежувального складу. Тут, унаслідок вокалізації (“огласовки”), віддих розсікає завершальний у п’ятискладовій групі склад (“ко-ро-ва-я-га/”), або ж розмежовує нормативну силабогрупу з доданим складом (найчастіше “ой”). Інтонаційно цей розмежувальний склад уже належить до останньої фрази. Багато аналогічних випадків цезурування зустрічаються в традиції Берестейщини.

При розгляді нелогічно цезурованих форм географічний чинник до уваги не брався, оскільки територіальні закономірності в поширенні певних різновидів виявляються невиразно. Ті чи інші нелогічні віддихи зустрічаються в усьому верхньопріп’ятському басейні, що зайвий раз свідчить про етнокультурну своєрідність та певну локальну однорідність цього середовища в контексті західнополіського масиву. Необхідно також урахувувати той вище зазначений факт, що надмірні віддихи мають значно розвиненіше побутування в

традиціях північно-західного напрямку. Однак наскільки відомо, на прилеглих територіях не простежується таке як у Верхньоприп'ятській низовині закономірне цезурування², чим, можливо, й пояснюється відсутність спеціальних із цього приводу досліджень. До того ж, порівняно з суміжними традиціями, для досліджуваного тут середовища притаманна найбільша концентрація різноманітних прийомів парадоксального фразування, що свідчить про особливий статус верхньоприп'ятського регіону у ракурсі поглиблених етнофонічних та загалом етномузикологічних студій.

Наразі ж, на основі проаналізованого матеріалу можна зробити такі загальні висновки.

У традиції Верхньоприп'ятської низовини третьюрядні віддихи проявляються як специфічна великопольська стильова риса, що виражає в більшості випадків намагання змістити звичайну цезуру і тим самим надати формі композиційної оригінальності. В окремих випадках це взаємопідсилюється невідповідністю усталеного поєднання в одній формі різних за природою віршового й мелодичного тексту (приклади №№ 1, 2).

Існування нелогічних цезур не залежить від жанрового фактора. Вони з'являються у певних мелоструктурах, переважно ранньотрадиційної приуроченості, де інтонаційний розвиток дозволяє зробити відхилення від норми. Ці мелотипи, в оригінальному мелодичному пристосуванні, можуть одночасно застосовуватися в різних обрядах (пор. весняний і весільний приклади №№ 4, 5), а в позаобрядовій музиці мігрують без жодних змін, як 12-складові структури циклу "літо".

Поява надмірного віддиху спричиняє трансформацію первинної структури. В одних випадках це – усічення завершальної у першому рядку ритмічної тривалості з можливою компенсацією її наприкінці наступного такту, в інших – додавання зайвих складів або інтонаційний середрядковий перерозподіл нормативних тривалостей способом відсікання. У формі, таким чином, з'являється псевдокаданс та наступне розширення в періоді. Навіть за відсутності будь-яких структуральних видозмін, стабільне зміщення цезури з її логічної позиції переважно здійснюється заради генеральної мети – ланцюгового поєднання рядків.

Дослідження одного з виконавських прийомів великопольської традиції загострює також увагу на кількох нагальних проблемах етномузикології. Запис музичного матеріалу, який згодом застосовуватиметься в наукових цілях, необхідно робити з голосу добротних виконавців, за максимально відповідного характеру й обставин (манера, кількість учасників). У транскрипціях, поряд з іншими морфологічними або, за можливості, фонетичними властивостями, має бути точно, зрозуміло для всіх відображена глибина віддиху.

Пізнання етнофонічних явищ розкриває суть багатьох мелотипологічних, мелогографічних, загальних етнографічних та культурологічних закономірностей, і тому необхідно синхронно звертатися до цієї галузі народного виконавства у різних наукових шуканнях. Наскільки можливо це в зруйнованій традиції сьогодення покаже найближчий час, коли запитань може виникнути набагато більше, аніж тих, хто дасть на це достатню відповідь.

Джерельні приписи

1. Архів ПНДЛМЕ при ЛДМА ім. М. В. Лисенка: Од. зб. ЕК: 158, 159, 160, 165, 166, 167, 168, 172, 174, 175, 176, 177, 180, 181, 182, 183, 195, 197, 198, 199, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209.
2. Гошовский В. Песни украинских зимних обрядовых празднеств // У истоков народной музыки

² Слід розрізняти визначені в цій статті різновиди цезурувань, що виражаються в подоланні нормативних синтаксичних граней, від "конкатенації" у первинному трактуванні Ф. Колесси, коли з'являються додаткові вставки-словообриви. Останній прийом дійсно найпоширеніший у північно-східних традиціях, зокрема, в Росії.

- славян. Очерки по музыкальному славяноведению. М.: Советский композитор, 1971. – С. 81-138.
3. Елатов В. У истоков музыкальной формы //Методы изучения фольклора: Сб. науч. трудов. – Ленинград, 1983. – С. 184-191.
 4. Квитка К. О природе пауз в народных напевах //Избранные труды: В 2-х т. /Сост. и коммент. В. Л. Гошовского. – Т. 2. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 66-77.
 5. Клименко І. Мелогографія жнивних наспівів басейну Прип'яті: Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Київ, 2001. – 197 с.
 6. Колесса Ф. Народна музика на Поліссі //Музикознавчі праці. – К.: Наук. думка, 1970. – С. 409-424.
 7. Кутырёва-Чубаля Г. Белорусский живной напев: Архетипы и инновации: Автореф. дисс. ... канд. искусств. – М.: 2002. – 29 с.
 8. Можейко З. Песни Белорусского Полесья: В 2-х вып. – М.: Сов. композитор. –1983. – Т. 1. – 184 с.; Т. 2, 1984. – 152 с.
 9. Мозиас А. Исследование народно-песенного исполнительства //Методы изучения фольклора: Сб. науч. трудов. – Ленинград, 1983. – С. 96-103.
 10. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського (Систематизація матеріалу, вступна стаття, пісенні паралелі Ф. Колесси) /Упор., прим., переклад з пол. С. Й. Грици. – Київ, 1995. – 432 с.
 11. Пашина О. Живные песни восточно-белорусского Полесья //Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян /Отв. ред. Б. Б. Ефименкова. – М.: Труды Гос. муз. пед. ин-та им. Гнесиных, 1987. – Т.91. – С. 51-75.
 12. Пашина О. Традиции живных песен русско-белорусского пограничья: Автореф. дисс. ... канд. искусств. – М., 1988. – 23 с.

Резюме

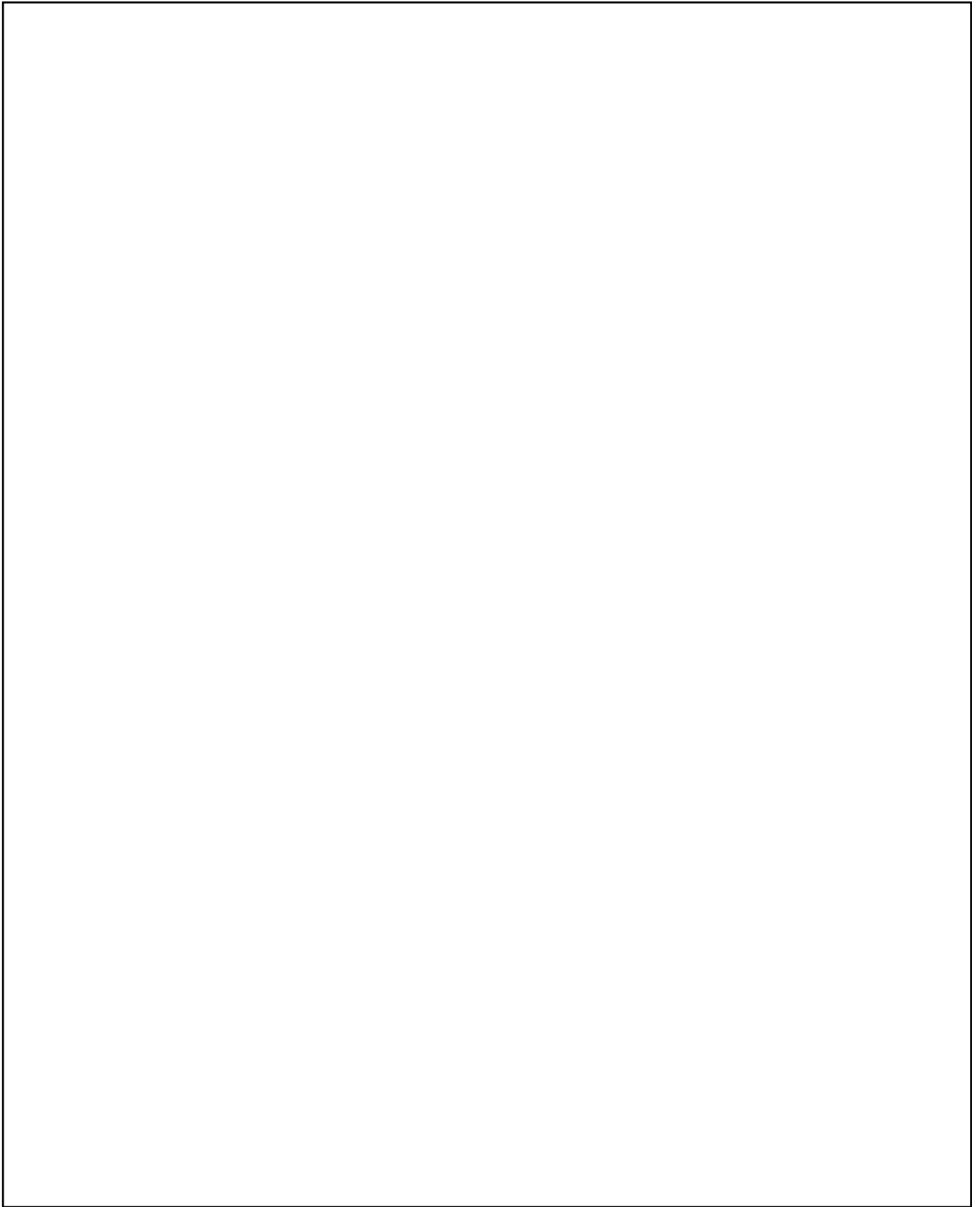
У статті досліджується одне з характерних поліських етнофонічних явищ – нелогічне цезурування – яке системно виявляється в пісенній традиції Верхньоприп'ятської низовини. Визначені три різновиди віддихів притаманні певним мелотипам із однорідними структурними ознаками. Унаслідок поширення цього виконавського прийому відбуваються трансформаційні зміни в ритмічній будові (усічення) а також виникають парадоксальні фразування в мелодиці, що загалом служить меті “ланцюгового” поєднання рядків.

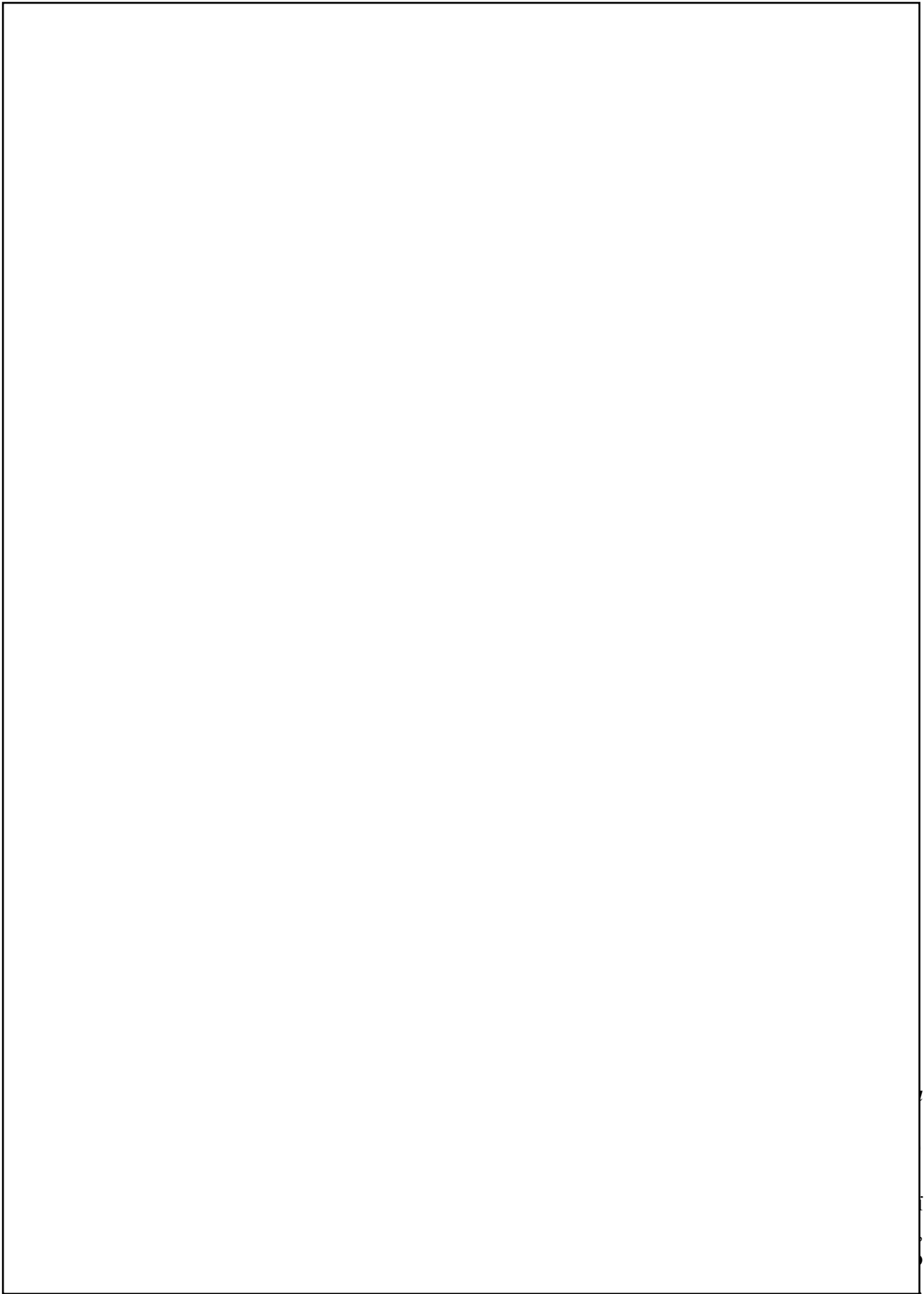
Summary

The article is devoted to the one of the distinctive ethno-phonic phenomenon by marchy woodlans (“Polissia”) – illogical appearance of a caesura – that is typical for the folk singing tradition by Lower Upper-Prypiat River basin. Three of the definition varieties by breath pause are peculiar to the some types of the song with the similar characteristic feature. As a result to spreading of this performing trick, the rhythmical construction to be conversion (cutting) and in the melodic structure appears paradoxical phrases, that totality to serve the purpose “chain-connection” of the musical sentences.

Таблиця

Різновиди нелогічних цезурувань





у творчості композиторів-професіоналів попередніх століть знайшла розмаїте висвітлення в етнографічних, музикознавчих та теоретичних працях спеціалістів [1,3,8,11,12], натомість у творчості композиторів нового стильового напрямку в Україні 60-70 років XX століття, зокрема однієї з найяскравіших представниць “неофольклоризму” – Лесі Дичко, поки що не знайшла належного висвітлення.

Композиторка піднімає найглибші пласти української обрядовості, народної пісні, що викликане внутрішньою потребою авторки проникнути в глибину віків, зрозуміти основи гармонічного єднання людини з природою, прагненням відобразити безконечний устрій життя, його зміну, розвиток, відродження. Оскільки у цих піснях закодовані знання людини про Землю та Всесвіт, і у них “виявилася прадавня світотворча віра предків наших як одвічний процес життя, в якому поєднується у безперервний плін минуле, теперішнє і майбутнє” [1, 5], вони стали об’єктом вивчення Лесі Дичко та трансформування у її творчості.

Художня концепція трактування народної пісні авторкою відходить від переважаючого традиційного використання народних зразків. Адже кожна епоха створювала власні естетико-стильові моделі однієї з найважливіших ідей християнства – народження Христа, а відтак перевтілювала і семантику колядок і щедрівок відповідно до духовних пріоритетів свого часу.

Леся Дичко, як і всі представники “нової художньої хвилі” “не цитує у своїх творах українських пісень, черпаючи з них щось найглибше, найістотніше як стимул до власного самовизначення” [6, 6]. У цьому сенсі вона є спадкоємицею однієї з найглибше закорінених у національній свідомості традицій. Саме обрядова пісенна культура стала невичерпним джерелом творчого натхнення композиторів-професіоналів багатьох поколінь: “... пісенність – не як конкретний жанр, а як узагальнена естетична категорія, з її стійкими метафорами, символами, конкретними персонажами і сюжетними поворотами міцно увійшла як елемент професійного художнього мислення в українське мистецтво” [5, 6]. Композитори, звертаючись до глибинних шарів та інтонаційних джерел української музичної культури, народних поетичних текстів, творять на їх основі нові твори.

Звернення до фольклорних зразків, зокрема колядок та щедрівок, спостерігається в багатьох творах Лесі Дичко в різні періоди творчості в найрізноманітніших жанрах: камерна кантата “Чотири пори року” (1973 р.), хорова опера “Золотослов” (1992 р.), опера-ораторія “Різдвяне дійство” (“Вертеп”) (1998 р.), дитяча кантата “Барвінок”(1980 р.), хорові твори а cappella – Дві колядки (1996 р.).

У її творчому доробку можна виділити два типи втілення фольклору. Перший, переважаючий, формувався в руслі “нової фольклорної хвилі”, другий, до якого композиторка звернулася в останній період (1995-1996 р.р.) – обробки народних пісень, в якому помітні вже певні характерні ознаки постмодерністської естетики.

Спершу розглянемо твори першого напрямку, де композиторка, не використовуючи цитат, створює свої нові авторські мелодії, відповідно до традиції різдвяного обряду, трансформуючи фольклорні засади та базуючись на мелодико-інтонаційній та метро-ритмічній основі прадавніх народно-пісенних жанрів.

Часто Леся Дичко мислить різдвяні “моделі” як частину більшого циклу, символізуючи вічний колообіг природи. Наприклад, дві щедрівки: “Щедрий вечір, добрий вечір”, та “Ой із-за хмари, з-за туману” складають четверту частину камерної кантати “Чотири пори року” під загальною назвою “ЗИМА”. Ця заключна побудова завершує чотиричастинний цикл як у контексті форми, так і в образному плані: свято Зими знаменує народження нового Сонячного року і водночас – закінчення і календарно-замлеробського (року). В основу святкування Зимового сонцестояння лягла міфо-релігійна віра наших предків, “що в найдовшу зимову ніч Мати Сонця – Лада народжує Нове Сонце – Коляду...Це свято має кілька мотивів: воно присвячене славленню народження нового Сонця, поминання Духів предків, а також єдності Роду” [1, 33]. Його основна ідея, що сягає ще давньослов’янських вірувань – це мрія про добробут та очікування щастя,

побажання всім здоров'я, радості, багатства.

У “Щедрівці” композиторка вибудовує багатобарвну картину Різдвяних свят – похід колядників з молитвоспівами-колядками, це ніби драматургічно-театральна композиція певних картин та образів, реалізована в музичному плані на поєднанні кількох жанрових граней: пісні, гри, театального дійства. Під цим кутом зору вона перекликається з першою частиною кантати “Весна”: в обох частинах – талановите, своєрідне втілення відповідних картин та образів у драматургічно-театральну композицію. У “Щедрівці” авторка, зберігаючи давню традицію виконання колядок та щедрівок двома групами колядників, створює ефект просторового звучання, з допомогою почергового виступу різних хорових груп та використання органного пункту на темі “Щедрика” М.Леонтовича. У творі ніби зримо виступають групи щедрувальників, подекуди навіть кілька груп одночасно, що переходять селом від господи до господи, вітаючи всіх та обдаровуючи своїми піснями.

Розпочинається “Щедрівка” формулою побажання “Щедрий вечір, добрий вечір!” Це як елементи вербальної магії – відгомін архаїчної віри в силу слова. Ці магичні побажання рефреном повторюються упродовж усього твору. Адже у народній творчості взаємопереплелися риси прадавніх язичницьких вірувань із знаннями креативної будови Світу. “Витворюючи світ своєї власної культури, людина водночас пізнавала процес Божественного Творіння. Так в українській міфо-релігійній свідомості закарбувалася первинна міфологічна цілісність людського й Божественного, світу етнічної та вселюдської культури і Всесвіту” [1, 5].

Власне, ця словесна формула – “Щедрий вечір, добрий вечір!”, і вводить нас у загальну урочисту атмосферу свята. У музичному плані, це – короткий тритактовий вступ, що базується на зіставленні двох контрастних елементів (кількаакордова вертикаль та п'ятизвучна мелодична поспівка). Перший елемент вступу – це результативне утворення акордової вертикалі (кластерних поєднань) як наслідок горизонтального руху кожного голосу хору, причому кожен із них поділений на дві, три партії. Перший акорд виступає як вертикалізація цілого В-dur-ного звукоряду (мінус кварта); другий акорд – як політональне поєднання пентахордів С-dur-у та G-dur-у; третій – як D-dur-ний тризвук із доданим тоном у нижній терції. В загальному, рух кластерних поєднань із тональними опорами, що прослуховуються (В, С, D), можна характеризувати як висхідний по в.2. Другий елемент вступу – це а-moll-на тетрахордна висхідна поспівка з субквартою “е”. Третій елемент за принципами розвитку та виразовими засобами, нагадує перший: кластерні поєднання де прослуховуються подібні тональні опори: В-лід., пентахорди G/C, частини пентатонік – “e-h”, “cis-fis”. Перемінний неперіодично повторюваний розмір, складні та змішані метри і розміри, внутрітактові синкопи – характерні метроритмічні особливості, використані в частині, мають фольклорне походження.

У частині талановито змальовані дві яскраві взаємодоповнюючі картини – образи. Перша – заклик до згуртування щедрувальників: “Стиха, браття, приступаймо к сему двору високому” та експонування образів господаря та господині. У музично-інтонаційному відношенні, це – пентахордні поспівки; стосовно форми, це куплетно-варіаційна (5 куплетів). Двотактовим вступом до кожного варіантно-зміненого заспіву, а також його фоном служить остинатна поспівка – початковий мотив славнозвісного геніального “Щедрика” знаного в обробці М. Леонтовича. Вона звучить в одночасному поєднанні на віддалі в.2. з дзеркально-оберненим варіантом цього ж мотиву (мотив має чітко виражену опору – $t_{5/3}$ в а-moll-і – три перші куплети, та в е-moll-і – два наступні).

Під час використання нового мелодико-інтонаційного матеріалу в кожному заспіві та в повторюваному приспіві, композиторка вводить запозичену зі “Щедрика” ритмічну фігуру в аугментації.

Частково функцію серединного розділу виконує третій куплет, де відсутні слова (“М...” звучить на тлі остинатої поспівки “Щедрий вечір...” – тенори, басы), а також, замість теми заспіву, тут використана варіантно-змінена мелодична поспівка зі вступу, що проводиться переважно паралельними терціями з елементами підголосковості (сопрано, альти). У цьому

куплеті авторка влучно поєднує мелодичні інтонації вступу (сопрано II) з ритмічно-збільшеною фігурою “Щедрика” (сопрано I). Частина – тонально стійка – опорою є a-moll-мелодичний.

Четвертий куплет: – “А газдиня стелить скатерку шовкову...” – вирізняється особливою дисонантністю та терпкістю звучання – перше речення викладено переважно паралельними в.2., а друге – паралельними квартами та квінтами (чистими та збільшеними). Останнє проведення матеріалу – “Ой яких гостей чекають, через віконце їх виглядають” – п’ятий куплет – вносить просвітлення. Тема звучить паралельними терціями, тональною опорою є A-dur-лідійський. Побудована на матеріалі другого куплету тема – своєрідна арка.

Друга картина – сцена віншування, що доручена соло баса: – побажання гостей, що символізують “здоров’я, як лист дубовий,...радість у хату, щастя, веселість, добрую волю, для серця втіху, добра доволі!” Поряд із доповнюючою функцією цієї картини, вона виконує роль контрасту. В першу чергу, тут чується тембровий контраст – повному складу хору протиставляється соло баса, тенора, далі знову баса. З’являється нова тема: трирядкова строфа (a a₁ b) – у першому рядку оспівується витриманий опорний звук “fis” з субтерцією “dis”, у другому опора переходить на витримане “a” з субтерцією “fis”, третій рядок – підсумовуючий – секвенційне проведення варіантно зміненої мелодико-інтонаційної поспівки з попередніх рядків. У масштабно-структурному відношенні вона значно менша від попередньої частини (картини), але велике психологічне навантаження врівноважує її в загальній драматургії частини.

Як арка з початковим вступом в образно-виразовому навантаженні сприймається невеличке заключення (Зт.), де помітні ж гармонічні та мелодико-інтонаційні звороти, лише в іншому зіставленні.

Наведемо схему першої “Щедрівки”. Меншими цифрами виписано проведення остинатної мелодичної поспівки “Щедрий вечір...”, а цифрами в дужках показані моменти структурного накладання (зчеплення) частин.

I картина

II картина

Друга “Щедрівка” – “Ой із-за хмари, з-за туману...” – завершує мікроцикл четвертої частини “Зима”, а водночас, це фінал цілої кантати. Вона ніби перекидає міст з архаїчних часів у сьогодення. “Для художника кінця ХХ століття *Фольклор* стає втіленням культурного космосу від найдавніших значень – до більш наближених до нас пластів народної творчості” [7, 136]. Якщо

звучить лише заспів з повторенням початку другого рядка: (z+z+z, a+b+b₁). Далі текст осучаснюється: “В інтонаційній лексиці й емоційному змісті музики відчутний вплив сучасної народної і масової пісенності” [1, 63].

У заключній частині авторка знову повертається до мелодико-інтонаційного матеріалу (з тою ж ритмічною організацією), що звучав у вступі та у фіналі попередньої “Щедрівки”,

а також нагадує тему з другої “Петрівочки”. Таким чином, “арки”, перекинуті від частини до частини на рівні макро – та мікроциклу є цементуючою ланкою в усій драматургії кантати на різних рівнях.

Схема другої “Щедрівки” представлена таким чином:

Кантата “Чотири пори року”, і зокрема дві “Щедрівки”, як її невід’ємний органічний компонент, репрезентують містично-обрядову доміанту в трансформації фольклорного первеня. В емоційно-особистісному ставленні переважає зачарованість фольклорними скарбами рідної землі, через призму піднесеного стану душі відбувається індивідуальне осмислення

ю. В цій
ої мови:
учасною

образно-
“Чотири
ній опері

відомої щедрівки “Ой сивая зозуленька”) з оригінальним музичним втіленням.

Оскільки одним із мотивів священнодійств зимового циклу є прославлення та об’єднання роду, то саме ця тема лягла в основу даної щедрівки: а саме, віншування та побажання всіх гараздів господарю, господині та їхній сім’ї. Тут, як і в багатьох творах цього жанру, використовуються вже вкорінені у віках епітети та порівняння: господар – це “ясен місяць”, господиня – “красне сонце”, їхні діти – “дрібні зірочки”. Поетично-лірична розповідь, насичена символічними образами, реалізована композиторкою у куплетно-варіаційній формі, з постійною варіантною зміною як заспіву, так і приспіву. У “Щедрівці” Леся Дичко використала дуже давній принцип колядницької традиції: коли заспів виконує соліст (“Береза”), а приспів виконує хор. На елементах приспіву (на поетичному і на музичному рівнях) побудовані розгорнуті вступ та завершення кода. Своєрідною “аркою” служить повторення першого експозиційного куплету наприкінці твору. Загальний святковий настрій створює повторювана поетична формула-побажання “Щедрий вечір! Добрий вечір!” (аналогічний прийом використаний у “Щедрівці” з кантати “Чотири пори року”) передана кількома консонантними акордами, що ускладнені доданими тонами (це плагальна послідовність T-IV-S-T по H-dur-y), на закінчення якої накладається органний пункт (“g-d”, як VI низька H-dur-y).

Заспів першого куплету “Ой сивая, та й зозуленька...”, репрезентований архаїчною мелодією (тетрахорд з субкварою, опора “g”, мінорний ладовий нахил, далі – у другому, “Усі сади облетіла...” – фригійський), дорученою соло альтів. Приспів – “Щедрий вечір, добрий вечір, добрим людям на здоров’я!”, базується на органному проведенні трихордної поспівки (перший такт) з секундово-терцевим співвідношенням хорових партій (у кожній партії ди-, три-, тетра-хордні, незмінні по горизонталі поспівки). У всіх наступних дев’яти куплетах – варіантно-варіаційні мелодико-інтонаційні зрушення, метроритмічна організація – четверть, три вісімки – незміна. Третій “А в тім саду...” та п’ятий “А в другому ясен місяць...” заспиви доручені, відповідно, тенорам та басам з опорами “с” та “as”. Четвертий заспів, у якому

створений образ господині “А в першому красне сонце..” – виконує соло сопран і тема подана в оберненні. Отже, слідкуючи за розвитком “сюжету”, спостерігається в кожному наступному куплеті тонально-ладові зміни шляхом зпівставлення, збагачення хорової фактури додаванням нових органних пунктів, складних кластерних співзвуч у каденціях. У творі виявляється тонке відчуття художньо-виражальних можливостей кожної групи хору.

Завершується твір розширеною кодою (25т.), розвиток якої побудований на матеріалі вступу в дзеркальному проведенні тем: спочатку секудово-терцеві поєднання, а потім консонантні акорди з доданими тонами. Як зв’язка з наступною частиною, та закінчення попередньої, звучить рефрен-прикликання “Ой, Ти, Боже, Боже, ти Дажбоже” на інтонаціях заспіву. Це як свідчення того, що міфо-релігійні корені зимових священнодійств тісно переплетені, і як вважає О.Шокало, “...колядування можна вважати формою богослужіння...”.

“Щедрівка” з дитячої кантати “Барвінок” (1980 р.) – це “відображення” давнього обряду “першого полазника”, тобто першого відвідувача уранці 1 січня, оскільки, як вважали в давнину, діти та тварини могли впливати на позитивний перебіг подій. У дитячих колядках та щедрівках, а зокрема й у пропонованій “Щедрівці” Лесі Дичко, присутні відголоски як ініціальної, так і вербальної магії. У простій куплетно-варіаційній формі, з елементами тричастинності (експонування образу, дія-розвиток, висновки-заключення) авторка стисло та вичерпно передає сюжет твору: “Ой, дзвенить щедрівочка..., Я несучу щедрівочку у будинки, сію, вію житечко із торбинки,... хай добром проміниться кожна хата,... навколо радістю світ повніе”. Інструментальним вступом та заключенням до твору служить доволі об’ємна побудова з рисами тричастинності (дві контрастні різнохарактерні теми); ці ж теми використані як вступи перед кожним куплетом. Таким чином, у творі вимальовуються риси рондальності в поєднанні з тричастинністю, отже, символ кола, круга, що носить символічне навантаження, присутній і на жанровому рівні.

Оскільки твір написаний для дітей, для виконання хоровими дитячими колективами, то і виразові засоби не є дуже ускладненими: чітка мажоро-мінорна основа (лише серединні інструментальні побудови ґрунтуються на пентатончних поспівках з октавними дублюваннями, при кварто-квінтовому поділі октави), хорові партії (I, II сопран та I, II альтів) розсвічуються перемінними лише консонантними (в терцію, сексту чи октаву) проведеннями, інструментальний супровід повторює одну з хорових партій, дисонантні поєднання: секундові грона та політональні співзвуччя зустрічаються лише епізодично та в заключній каденції.

Отже, у “Щедрівці”, на рівні поетичного слова та на жанровому, ми спостерігаємо риси “неофольклоризму”. Мелодико-інтонаційною та метро-ритмічною опорою у цьому творі, як і в дитячій кантаті “Весна”, стає здебільшого дитяча популярна пісня того періоду, “переінтонована” у фольклорному ключі.

Кожна частина в кантатах чи опері, що присвячена священнодійствам зимового календарного циклу, виконує певну драматургічну функцію, є ланкою, на основі якої складається логічна послідовність номерів фольклорного обряду, їх відносна залежність чи самостійність на рівні мікроциклів, та їхнє місце в макроциклі. Фольклорні обряди, в яких втілена ідея ритуалу, танцю, гри, театрального дійства є дієво-наскрізними в своїй основі, переносять специфіку форми і на авторський твір.

Звернення до такого жанру як обробка народних пісень, у творчості Лесі Дичко скоріше виняток, який є представлений парою творів: це – **Дві колядки (1996р.)** – **“Веселая нам новина” та “Свічі воскові”**. Обидві колядки, присвячені народженню Дівою Марією Сина Божого, Ісуса Христа. Ці вірування прийшли поступово, з поширенням християнства, на зміну древньоязичниць міфо-релігійним уявленням про народження Матір’ю-Колядою Нового Сонця (за О.Шокало “Український хоровий спів”).

Обидві колядки для мішного хору вирішені в куплетно-варіаційній формі. Цікавим є використання у колядці – “Веселая нам новина” тем із двох відомих творів: у заспіві – мелодії з “Бог Предвічний”, у приспіві – з **“Веселая нам новина”**. Короткий урочистий вступ (4т.)

є ніби експонуванням початкового широкого та величного мотиву (низхідний рух від “Т” до субкварти) із заспіву колядки “Бог Предвічний”. Майже неловимою світотінню сприймається вкраплення мінору (в другому такті), при акордово-гармонічному викладі послідовностей у мажорі (F). Далі, на тій же мелодії звучить у тенорів та басів “Алилуйя” – “Хваліть Господа”. Динамізації розвитку в наступних куплетах композиторка досягає шляхом нашарування хорової фактури (до одноголосся додається терцева втора, далі голоси рухаються паралельними тризвуками, септакордами, цікаві поєднання двох терцій на віддалі кварта) та додавання органних пунктів, що подекуди служать контрапунктом до теми. Але основним засобом, що спричиняє нестандартне звучання колядки є ладово-тональна гра: модуляції шляхом співставлення далеких тональностей на межі куплетів, між заспівом та приспівом та між дрібнішими побудовами. Це підтверджено наступною схемою:

Схема колядки “Веселая нам новина”:

Заключна частина – кода – збагачує твір використанням імітаційних елементів – стретне проведення початкового мотиву зі вступу чи заспіву. Починаючи з басів, поступово до сопрано, кожне нове проведення звучить на терцію вище, при поділі кожної партії (I, II), композиторка досягає восьмиголосного звучання хору, завершуючи колядку на домінанті до основної

ці “Свічі
ношення
).
ворчості
духовне
ановито
реважно,
рядів та
вше двох

(п’яти) тисяч років, їх корені сягають періоду язичництва, а церковній музиці вже виповнилося тисячоліття), донесли “донині первинну “міфо-релігійну свідомість” (О. Шокало) та історичну пам’ять народу” (1, 5). Використання Лесею Дичко величезного художнього завоювання народу – пісень календарного циклу у своїх творах, це великий внесок в українську хорову музику.

Джерельні приписи

1. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Лисенко. Життя і творчість. – К.: Музична Україна, 1992. – С.101.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навчальний посібник. – К., 2002.– 433с.
3. Гордійчук М. Леонтович. – К.: Музична Україна, 1974. – С. 51-52.
4. Гордійчук М. Музика і час. Розвідки й статті // Леся Дичко. – К.: Музична Україна, 1984. – С. 200-203.

5. Гошовский В. У истоков народной музыки славян // Очерки по музыкальному славяноведению. – М.: Советский композитор, 1971. – 302с.
6. Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К.: Музична Україна, 1990. – 329с.
7. Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1970. – С.368-198.
8. Корній Л. Історія української музики. – Ч.3. – Київ – Нью-Йорк: вид. М.П. Коць, 2001. – С.367-170.
9. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX –XX ст. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339с.
10. Павлишин С. Путь к народному // Советская музыка, 1969. – №12. – С. 4-9.
11. Пархоменко Л. К.Г. Стеценко. – К.: Музична Україна, 1973. – С.46-58.
12. Пархоменко Л. Петро Ніщинський. – К.: Музична Україна, 1989. – С.24.
13. Черкашина Л., Пушкіна М. Символіка дохристиянських вірувань українців на її втілення у кантаті Лесі Дичко “Чотири пори року” // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип.19, кн.3: Леся Дичко: Грані творчості: Збірка статей. – С. 136-143, НМАУ.

Резюме

Фольклорні зразки зимового календаря, зокрема колядки та щедрівки, знайшли талановите відтворення у творах Лесі Дичко в найрізноманітніших жанрах: камерна кантата “Чотири пори року” (1973), хорова опера “Золотослов” (1992), дитяча кантата “Барвінок”(1980), хорові твори а cappella –Дві колядки (1996). Творчо переосмислюючи фольклорну основу, поєднуючи з новаторськими виразовими засобами своєї музичної мови композиторка знаходить власне художнє вирішення поетичної фольклорної образності.

Summary

Lesia Dychko recreates folklore patterns of winter calendar, for example koliadky and shedrivky skilfully. Have warkes are made in different styles. ”Four seasons” (1973), choir opera “Zolotoslov” (1992), child song “Barvinok” (1980), choir workes a cappella – Two koliadkas (1996). Having creatively reconsidered the folklore foundation and combined it with the innovative musical expression techniks, the composer find her own artistic solution of poetic folklore figurativeness.

УДК 787.3 (477) Барвінський

Г.В. Жук

В.БАРВІНСЬКИЙ – ТВОРЕЦЬ ЖАНРУ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНІ

Творча постать Василя Барвінського, визначного композитора, педагога, громадського діяча, науковця, піаніста-виконавця та акомпаніатора є знаковою для західноукраїнського музичного мистецтва. Його життя, громадська і мистецька діяльність відобразили складну переломну епоху, а художні устремління були спрямовані на ті ділянки музичної культури, що потребували особливої уваги у становленні і розвитку.

Будучи за характером обдарування витонченим ліриком-романтиком, композитор тяжів у своїй творчості до камерності вислову, тому однією з найістотніших галузей його творчого доробку була сфера камерно-інструментальних жанрів.

Дослідницьких робіт, присвячених творчості В.Барвінського в українському музикознавстві радянської доби є надзвичайно мало. Як слушно зазначає Л.Філоненко: ”Тривалий час ім’я

ЗМІСТ

Від упорядника	3
-----------------------------	---

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ

Г.В. Охріменко, Н.В. Кубицька. Археологічні пам'ятки та традиції керамічного виробництва району Шацьких озер	4
Н.В. Кубицька. Гончарські осередки північних районів Волинського Полісся	11
Т.О. Пономарьова. В.Г. Короленко в мистецькій культурі XIX – першої половини XX століття	19
О. Лагутенко. Графіка у творчості Василя Кричевського	26
Н.М. Канишина. “Новий реалізм” Казимира Малевича у контексті українського авангардного мистецтва	32
О. Лагутенко. Графічні образи Павла Ковжуна	37
О.В. Граб. Витоки національного руху та інакомислення у культурологічній спадщині України (західноукраїнський регіон)	44
Л.М. Зеленська. Ното-музичні видання Наддніпрянщини другої половини XIX – початку XX століття: спроба систематизації	56

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

І. Чернова-Строй. Музичне виконавство і постмодернізм (до постановки проблеми)	65
Т.А. Зінов'єва. Походження українського лялькового вертепного театру: народницька концепція	71
О. Панчук. Тематика та мотиви щедрівок Волині	78
В. Тринчук. Виконавські особливості Поліської скрипкової музики	82
Ю.П. Рибак. Нелогічні цензурування у піснях Верхньоприп'ятської низовини	87
О.Б. Письменна. Трансформація обрядових форм фольклору у творчості Лесі Дичко	97
Г.В. Жук. В.Барвінський – творець жанру віолончельної музики в Україні	104
Т.Ю. Прокопович. Творча діяльність В.Витвицького в українському вимірі	111
Д. Бернадська. Особливості перетворення історичних форм хореографічного мистецтва в Україні кінця XIX – початку XX ст.	116
Т.С. Павлюк. Балетмейстерські інтерпретації спадщини С.Прокоф'єва і проблеми утвердження танцювальної образності в українському балетному театрі	121
Т.Ю. Прокопович. Трансформація національної традиції у культурі української західної діаспори	129

Розділ III. РЕЦЕНЦІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Ю.П. Рибак. Видання пісень Західно поліського села	135
В.Т. Посвалюк. До питання становлення та розвитку гри на трубі в Україні	140