

- варіаційні форми у перших партитурах із народно-оркестрового репертуару поділяються на прості і невеликі за формою перекладання хорових обробок народних пісень та дещо складніші і розгорнутіші оригінальні варіації на теми народних мелодій;
- для досягнення цілісності звучання твору автори обробок у партитурах вдавалися до групування варіацій за спільними ознаками та аркування, в результаті чого утворювалися структурно виразніші укрупнені розділи;
- з тією ж метою використовувався й прийом „розмивання” (вуалювання) форми, особливо це стосується варіацій на швидкі, динамічні теми;
- для досягнення стрункості і лаконічності у варіаційних формах використовувався прийом репризності;
- варіації сучасних композиторів відрізняються широким використанням прийомів розробки тематичного матеріалу аж до утворення розробкових розділів, що сприяють збільшенню обсягу структурних частин.

Таким чином розвиток варіаційних форм в обробках народної музики для народно-оркестрових колективів в останні десятиліття призвів до активного впровадження композиторських технологічних прийомів, властивих сучасній академічній музиці і поступовій трансформації обробок народної музики у самодостатні авторські твори.

Примітки

¹ Зокрема, йдеться про постійне повторення куплетів у пісенних чи танцювальних награваннях, а також репризи окремих побудов (періодів) у рамках розгорнутих сюїтних форм (гуцулок).

Джерельні приписи

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978.
2. Ревуцький Л. Повне зібрання творів в одинадцяти томах. Т.1. – К.: Музична Україна, 1981.
3. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1974.
4. Цуккерман В. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971.

Резюме

У статті аналізуються обробки народної музики, що використовуються в народно-оркестровому репертуарі. Окреслюються методи розвитку тематичного матеріалу та формування структури творів в еволюції від елементарних хорових перекладень обробок народних пісень до розгорнутих за формою оригінальних авторських творів.

Summary

Treatments of folk music, which are used in repertoire of folk-orchestra, are analysed in the article. The methods of development of thematic material and forming of structure of works are outlined in an evolution from the elementary choral settings to of treatments of folk songs to unfolded on a form original works.

УДК 78(477)

О.І. Коменда

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИЙ ДИСКУРС „ДВОХ ХОРІВ RUSTICO” ВІКТОРА ТИМОЖИНСЬКОГО

Творчість волинського композитора Віктора Тиможинського є одним із яскравих феноменів сучасного українського музичного мистецтва. Тому закономірним бачиться інтерес до неї музикознавців.

Панорамна характеристика творчості композитора здійснена у навчальному посібнику А.Єфіменко, О.Коменди „Волинський осередок Національної спілки композиторів України” [3]; проблематика окремих творів окреслена у статтях А.Єфіменко [4], В.Драганчук [2], О.Коменди [1; 5; 6]. Проте згадані праці є лише вступним етапом ґрунтовного дослідження творчості митця, що потребує доповнення, насамперед, шляхом вивчення провідного для композитора хорового жанру. Заповнити деякі прогалини у цій ділянці і покликана дана стаття.

Хоровий цикл В.Тиможинського „Два хори *rustico*” включає „Дощ іде” та „Ой не рости, кропцю” і продовжує неофольклорну лінію творчості композитора, представлену „Купайлом”, „Кривим танцем” тощо. Знайомство з циклом дає можливість зрозуміти, що жанрово-стилістичні засоби „хорів *rustico*” значно ширші поняття неофольклоризму, а інтонаційно-драматургічне вирішення циклу лежить за межами традиційних прийомів сучасного хорового письма. Розкриття того й іншого і є метою даної статті.

Мета висуває такі завдання: 1) здійснити дискурсивний аналіз¹ „Двох хорів *rustico*”; 2) виявити музично-інтонаційні властивості циклу; 3) запропонувати їх інтерпретацію як одного із можливих способів утворення жанрово-стилістичного дискурсу.

Не потрібно проводити глибокого аналізу циклу, щоб помітити значимість у ньому гнучкої варіантної роботи з матеріалом, тобто того прийому композиторської роботи, який має фольклорне походження.

Перший погляд на хорову партитуру „хорів *rustico*” створює враження, що його музична тканина склеєна із різноманітних сегментів – мелодико-гармонічних, ритмо-фактурних й ін. Мозаїчність музичного тексту, зумовлена його поспівковою будовою не призводить до фрагментарності, адже самі ці сегменти схожі між собою і знаходяться у динамічній рівновазі.

У циклі спостережено різноманітні ладо-мелодичні, метро-ритмічні, тембро-фактурні й ін. види поспівок, які, взаємодіючи із віршовими сегментами, з’являються у різних комбінаціях і варіантах. Беручи участь у створенні „розкішних звукових розсипів” „хорів *rustico*”, індивідуальної гостро-експресивної інтонаційної сфери циклу, вони взаємодіють один з одним, утворюючи оригінальні вертикальні і горизонтальні поєднання, збігаючись і розходячись у звукопросторі і звукочасі, резонуючи на відстані, підкреслюючи чи приховуючи своє ставлення до інваріанта.

Особливо важливим в цьому плані є усвідомлення рухливості, поліфонічності словесно-ритмічних варіантів. Враховуючи закономірності народнопісенної просодії², В.Тиможинський „повним ходом грається” варіюванням словесно-ритмічних акцентів³.

В „Ой не рости, кропцю”, наприклад, в умовах шестидольного спондея така гра полягає у просодичному і, як наслідок, метро-ритмічному варіюванні: „ой не рости кропцю” (т.1), „ще вище” (т. 12), „ще вище” (т. 8), „вище” (т. 2), „не рости” (т. 14), „не рости” (т.14), „старий” (т. 29), „старий” (т. 30) і т.д. Роль просодичної, ритмічної і пов’язаної з ними ладо-мелодичної варіантності в циклі настільки вагома, що претендує на значення концептуальної.

Мотив „Дощ іде” (те ж саме стосується і мотиву „Ой не рости, кропцю”, який то скорочується, то подовжується, то вступає на різні долі такту), наприклад, тільки в першому восьмитакті з’являється близько у 20 мелодико-ритмічних варіантах (див. Приклад 1).

Підлягаючи мелодичному, ритмічному, тембро-фактурному варіюванню, сегмент „дощ іде”, тим не менше, в кожному з утворюваних варіантів виявляється природнім, зручним, органічним в плані тривалості складу, висоти інтонування і т.ін. Усвідомлення цього дозволяє ствердити значущість мовленнєвої інтонації (просодії)⁴ як одного із важливих

стилістичних компонентів жанрово-стилістичного дискурсу даного тексту.

Приклад 1

Музична партитура для вокального ансамблю з восьми голосів. Партитура складається з восьми систем, кожна з яких містить партію одного голосу та відповідні ліри. Ліри написані українською мовою. Партитура починається з нотного знамення та ритмічного знамення (т. 4).

Голоси та їхні ліри:

- С I: Дош, дош, дош і - де
- Т II: дош і - де, дош і - де
- С I: дош і - де, дош, дош, дош, дош і - де
- А I: Дош, дош... Дош і - де, дош і - де
- Б I: Дош і - де, дош і - де
- Б I: дош і - де, дош і - де
- Б I: дош і - де, дош і - де
- Т I: дош і - де, дош і - де
- Т II: Дош і - де, дош і - де, дош і - де

Яким же чином видозмінюється мотив, наприклад, у „Дощі” (див. Приклад 1)? По-перше, серед його ритмічних варіантів є довгі (викладені чвертками, немов аргументовані) і короткі (розспівані восьмими, діменовані). Просодичний зміст мотиву при цьому не змінюється. Обидва різновиди є рівноправними, інваріанту як такого немає. Безупинний розвиток (*modere*, термін Б. Асаф'єва) ведеться від самого початку твору. Фаза експонування відсутня. У зв'язку з цим визрівання тематизму відбувається в процесі становлення і розвитку звукопростору. Якість тематизму несе на собі сліди безперервного руху, процесуальності. Образно кажучи, твір нагадує річкову течію, що складається з незліченних крапель, кожна з яких виблискує на сонці сама по собі, але одночасно є нероздільною з усіма іншими і разом із ними перебуває в постійному русі.

Зміст більшості варіантів мотиву, як показує вищенаведений приклад, є анапестовим: дві короткі тривалості (два ненаголошені склади) закінчуються однією довгою (наголошеним складом). Це є вдалою метро-ритмічною знахідкою, підкріпленою просодичними властивостями словесного тексту „дош іде”. Відбиваючи природній пульс мовленнєвої інтонації, цей метро-ритм, до того ж, відзначений внутрішньою **моторністю**, тобто по суті **танцювальністю** (це ж справедливо віднести і до хору „Ой не рости, кропцю”, силабо-просодичні та мелодико-ритмічні звороти якого акумулюють у собі **веснянкову моторику**). Проводячись остінато, цей вдало знайдений анапестовий танцювальний мотив пронизує твір „рухливими мікроімпульсами”, які виконують роль провідного динамічного начала. Танцювальність, як глибинну жанрову ознаку хору „Дош”, справедливо співвідносити і з танцювальною ритмікою **коломийкового вірша**.

ДОЩ ІДЕ / ДОЩ ІДЕ / ВІТЕР ПОВІВАЄ //
 НЕХАЙ МОЇ / ДІВЧИНОНЬКИ / НІХТО НЕ ЗАЙМАЄ ///
 ОЙ ХТО Ї ЗАЙМЕ / ТОГО ЛИХО НАЙДЕ //
 ВОНА ЙОГО / ЗАЧАРУЄ / ВІН ДОДОМУ НЕ ЗАЙДЕ //
 ЧАРУВАЛА / РУКИ НОГИ / КОНЯ ВОРОНОГО //
 І ЩЕ БУДЕ / ЧАРУВАТИ / ХЛОПЦЯ МОЛОДОГО ///

З іншого боку, звести танцювальність „Дощу” лише до коломийки, як і „Ой не рости, кропцю”, лише до веснянки – неможливо. Адже базовий ритмічний зворот, наприклад, „Дощу” може розглядатися і як характерний для польки, в її українському варіанті, а в „Ой не рости, кропцю”, при бажанні, можна відслідкувати риси фуріанта, які полягають у розбиванні тридольного метру дводольністю (див. т.т. 1-3, баси; 23-24 баси, тенори), чергуванні тридольних і дводольних тактів (т.т. 48-53) і ін. І в тому, і в іншому випадку слід робити висновок про опосередковано сумарне виявлення танцювальності як однієї з ключових жанрово-стилістичних знахідок даного тексту, пов’язано із фольклорними джерелами.

Впливом стилістики народного віршування, його просодичних властивостей пояснюється й те, що в музичному тексті обох творів циклу поєднані риси акцентного і часомірного метро-ритму. Про це свідчить і те, що мотиви вільно рухаються в межах тактів, переміщуючись із сильних долей на слабкі, при цьому набуваючи специфічної метро-ритмічної свободи, яка можлива тільки в умовах часокількісного ритму. Про такий синтез акцентності і часомірності свідчить і те, що протягом твору в „Дощі”, наприклад, розмір змінюється лише один раз (з 4/4 на 2/4 у т.т. 19-42), і то внаслідок цього порушення парності не відбувається, тобто на умови метро-ритмічного варіювання мотиву така зміна суттєвого впливу не робить.

В „Ой не рости, кропцю” зміни метру відбуваються значно частіше. Але й вони покликані підкреслити лише зміну просодичних акцентів (порів. т.т. 17, 19, 20, 21 або ж т.т. 35-42 і 60-63, т.т. 43 і 48-53 і т.т. 64-66; див. Приклад 2).

Приклад 2

15

S Ой не рос-ти, кропцю, ви - ше... Ой не рос - ти, кропцю, ви - ше.

A не рос - ти, не рос - ти. Ой не рос-ти, кропцю, ви - ше... Ой не рос - ти, кропцю, ви - ше.

T Ой кроп - цю. Ой не рос-ти, кропцю, ви - ше... Ой не рос - ти, кропцю, ви - ше.

B Ой ви - ше... Ой кроп - цю, не рос-ти, ви - - -

29

S ше ви - ше, ше ви - ше... Ой не рос-ти, кропцю, ви - ше о - го - рюцю.

A Ой не рос-ти, кропцю, ше Ой не рос-ти, кропцю. Ой не рос-ти, кропцю, ви - ше о - го - рюцю.

T ше ви - ше, ше ви - ше... не рос - ти, кроп - цю.

B ше ви - ше, ше ви - ше... Ой кроп - цюкроп - цю,

Усередині анапестового мотиву „Дощу”, як і всередині низки інших мотивів, відбуваються різноманітні видозміни (В цьому також полягає специфіка варіантного методу, дія якого проявляється на різних рівнях музичного тексту одночасно). Наприклад, один із мотивів-варіантів „Дощу” (т. 7, I сопрано), починаючись 2-ю, слабкою долею, закінчується половиною (з точки зору моделі, фактично ферматою), тоді як сукупно ритмічний зміст цілого такту (т. 7, I сопрано) являє собою пролонгований варіант т.зв. хоріямба (див. Приклад 1). Цікаво також як розспівується інший широко вживаний варіант даного мотиву, який вперше з’являється в т.5 (I альти). З одного боку, це анапест, загострений пунктирним зворотом усередині, що згладжується розспівом плавного мелодичного руху вверх або вниз, з іншого – хоріямб у діменуції. Поява і широке використання такого варіанту, об’єднуючи в собі властивості різних просодичних формул, не тільки посилює кінетику силабо-ритмічного (просодичного) руху мотиву, відповідно нарощуючи „рухливість” музичного тексту, але й сприяє інтонаційній цілісності твору, зводячи різноманітні мотиви у структуру варіантного гнізда.

Все сказане стосується і варіантності мотивів „Ой не рости, кропцю”, лише в перших тактах якого з’являються, наприклад, такі мотиви варіанти.

Приклад 3

The image shows a musical score for the song "Oy ne rosti, kropchuk" (Oy, do not grow, little dew). It consists of two systems of four staves each, labeled Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Ukrainian and are written below the notes. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The lyrics are:
 Soprano: *mp* Ой не рос-ти, кроп-цю. кроп - цю. ви - ше о - го - род - цю.
 Alto: *p* Ой не рос-ти. кроп-цю. ой не рос-ти, ви - ше, ой нерости, ви - ше,
 Tenor: Ой *p* кроп - цю, кроп-цю,
 Bass: *p* Ой не рос-ти, кроп - цю, ви - ше Ой не рос - ти, кропцю, ви - ше Ой не рос-ти, кроп - цю.
 System 2:
 S: Ой не рос - ту, кропцю, ви - ше, ше ви - ше, ви - ше, ви - ше о - го - родцю. Ой не рос-ти, кропцю,
 A: ой нерости, ви - ше, ви - ше, ше ви - ше, ви - ше, ше винце... Ой нерости, кропцю,
 T: не рос - ти, кропцю, ви - ше, ше ви - ше, ви - ше, ше винце... ви - ше,
 B: ви - ше о - город - цю. ви - ше, ше винце... ше ви - ше, ви - ше, ше винце... ше ви - ше, винце... ше ви - ше, ви - ше.

Прокоментувати, а також навести приклади варіювання усіх, чи хоча б більшості силабіко-просодичних, мелодико-ритмічних, тембро-фактурних мотивів-варіантів даного циклу в рамках статті не тільки неможливо, а й недоцільно. Тому, ще раз підкресливши їх величезну кількість і водночас вражаючу взаємопов’язаність, наголосими, що багатство просодичних, ритмічних, мелодичних, тембрових і ін. мотивів-варіантів „Двох хорів *rustico*” В. Тиможинського демонструє фундаментальну залежність інтонаційної системи циклу від специфіки фольклорного (поліваріантного) мислення.

Елементи політекстовості, що виникають як наслідок вільного розвитку кожної партії, спостерігаємо і в середині I частини „Дощу”. Починаючи від т. 19 в партитурі, накладаючись один на одного, наввипередки співзвучать мотиви „дощ”, „дощ іде”, „нехай мої дівчиноньки не займає”, „нехай ніхто”, „нехай ніхто не займає”, „не займає” і ін., нерідко (т.т. 19-21: сопрано / альти; сопрано / тенори) виписані інверсійно (див. Приклад 5).

В „Ой не рости, кропцю”, що має ознаки вільно трактованого двотемного фугато (обидві теми викладені на початку хору у басів і сопрано по черзі), поліфонічний виклад застосований ще більш послідовно. Безперечно, фугатність цього хору, зумовлена, в першу чергу, активною безперервною пульсацією чверток, що в темпі Presto, виступають головним еквівалентом і головним чинником „бігу” („fuga” – „бігти”) голосів, своєрідним ритмічним, а нерідко і мелодико-ритмічним (порів. т.т. 4, 5, 9, 10 у партії сопрано; т.т. 1, 4, 7-8 у басів) *ostinato* (Див. Приклад 3). Разом із тим, важливим показником фугатної форми є мелодико-ритмічна самостійність кожного голосу чотириголосної хорової партитури, а також – особлива рельєфність крайніх голосів, що і є формотворчими у даному фугато. Показовим для фугатної форми є також схожий на початок I ч. початок II ч. (від т. 27), в якому обидві теми проводяться у тенорів, сопрано та басів у T-D співвідношенні: h-moll_{гарм.}, e-moll_{нат.} і e-moll_{нат.} відповідно, проведення теми в II ч. (т. 46) басами в e-moll („По твоїх слідочках”). Варто також відзначити формотворчу роль імітацій у III ч. форми (т.т. 71-78).

Свобода трактування поліфонічної форми „Ой не рости, кропцю” визначається безпрецедентно інтенсивним варіантним видозмінюванням та мотивним розвитком обох тем, завдяки чому дане фугато набуває рис варіаційно-остінатної симфонізованої форми. Одним із перших прикладів варіювання 1-ї теми може бути два її проведення підряд у партії сопрано (т.т. 13, 14) в a-moll та e-moll (Див. Приклад 7).

Приклад 7

Музична партитура для голосів (Soprano, Alto, Tenor, Bass) з українськими ліриями. Ліриї: ви-ще, ше ви-ще, ви-ще, ви-ще, ви-ще... Ой не рос-ти, кроп - цю, ви - ше о - го - род - цю. ви-ще, ви - ше, ви - ше, ви-ще, ви-ще... Ой кроп - цю, ви - ше не рос - ти, ви-ще, ви - ше, ше ви - ше, ше... не рос-ти, не рости, не рос-ти, ви-ще, ше ви - ше, ше, ви-ще, ви - ше. Ой кроп - цю.

Цікаво, що використане протискладнення басів також не є „інтонаційним новотворенням”, адже інтонація м. 2 – зб. 2 вже заявила про себе у т.т. 4 – 5 (тенори) (див. Приклад 3), відтак даний прийом у рамках вільної поліфонічної форми може бути потрактований і як „утримане протискладнення” (починаючи від т. 15, інтонація м.2 – зб.2 поступово проникає усі голоси хорової партитури, в т. ч. і в III ч., див.: від т. 58, що дає підстави розглядати її і як утримання протискладнення, і як засіб симфонізації твору одночасно). Але варто наголосити, що межа між фугато, варіаціями *ostinato* і вільною симфонізованою формою є практично невловимою.

Поряд з імітаційною поліфонією в циклі широко використовуються **прийоми підголоскової поліфонії**. Так, наприклад, наприкінці другого і третього речення I ч. „Дощу” (т.т.29-32; т.т. 37-39) розгалужена хорова фактура зводиться до октавно подвоєного звуку „е”, що, незважаючи на виразні ознаки модального мислення, функціонально асоціюється з половинним кадансом,

утворюючи таким чином „відкриту форму”. До речі, власне і II ч. (від т. 40) розпочинається таким самим октавним подвоєнням „е”, але на цей раз в поєднанні з анапестовою ритмікою мотиву „Дош іде” (див. Приклад 8).

Приклад 8

31
S ні - хто... Не-хай ні - хто, Не - хай нікто не зай - ма-є... не зай-ма-є... не зай-ма-є... не зай -
A ні - хто... Не-хай ні - хто, не зай-ма-є... не зай-ма - є... не зай-ма-є... не зай-ма-є... не зай -
T дівчи-ноньки не зай-ма-є. Ніхай мо - і дівчинонь-ки не зай - ма - є... не зай -
B не хай не зай-ма-є. Ніхай мо - і дівчинонь-ки не зай-ма-є... не зай-ма-є... не зай -

32
S ма-є... Ніхай дівчинонь-ки, ніхто не зай - ма - є... ні-хто не зай - ма-є...
A ма-є... Ніхай дівчинонь-ки не зай - ма - є... ні-хто не зай - ма-є...
T ма-є... Не зай-ма-є дівчиноньки не зай - ма - є... ні-хто не зай - ма-є...
B ма-є... Не зай-ма-є дівчинонь-ки не зай - ма - є... ні-хто не зай - ма-є...

39
S Дош і - де, дош і - де, Дош... Дошдош дош, дош, дош, дош, дош, дош, дош, дош і -
A Дош і - де, дош і - де, Дош... Дошдош дош, дош, дош, дош, дош... дош, дош і -
T Дош і - де, дош і - де, Дош... Дошдош дош, дош, дош, дош, дош... дош, дош і -
B Дош і - де, дош і - де, Дош... Дошдош дош, дош, дош, дош, дош... дош, дош і -

Таким чином „в’яжуться” два елементи музичного тексту: його початок і закінчення I ч. Даний неодноразово вживаний прийом, з одного боку – вносить у твір риси народної стилістики, з іншого – сприяє симфонізації хорового полотна.

Поза сумнівом, до прийомів поліфонічного походження варто віднести і широко застосований у III ч. „Дошу” прийом тембрового діалогу⁷. Починаючи від т. 68 і далі, 1-е і 2-е

сопрано на одному звуці h^1 по черзі виспівують „Дощ іде” *ostinato*. Ефект цікавий сам по собі, звертає на себе увагу ще й тим, що **одновисотний і по суті однотембровий діалог** ведеться на тлі *ostinato* 2-х тенорів, що озвучують репетицію „ h ” з текстом „чарувала”. Сопрано і другі тенори, таким чином, утворюють дві протягнуті лінії „ h ” на відстані октави – своєрідні звукові рівнини. Таке поєднання супроводжується грою ритміки (анапеста у сопрано і спондея і 2-х тенорів), а також політекстовістю („дощ іде” і „чарувала”). Між ними альти перші-другі та перші тенори-баси (попарно) проводять “тематичний” матеріал, в якому, власне, „відбуваються події”.

Приклад 9

У рамках поліфонічного викладу значне місце відведено **виразному мелодичному розвитку**. Особливо показово в цьому плані є партія сопрано. Вже у т.т. 34-36 „Дощу” (Див. Приклад 8), приміром, зміст мелодії виходить за межі „суто вокального інтонування”: в ньому з’являються експресивні стрибки на кварту вверх (із захопленням „а” другої октави!), вниз; квінту, сексту і ін., набуваючи широкого дихання, об’ємності. Такий зміст мелодичного рельєфу є новим порівняно з попередніми, як вузько об’ємними послівками, так і широкими (за діапазоном) конструкціями гамоподібного характеру. Цікаво, що, слідкуючи за розширенням хорової теситури, В.Тиможинський поступово підіймає верхню межу сопрано, захоплюючи спочатку: „ as^{22} ” (т.10), потім – „ a^{22} ” (т. 34), потім – „ b^{22} ” (т. 44), яке і виявляється мелодичною вершиною всього твору⁸.

Важливу роль у поетиці та інтонаційній драматургії циклу відіграє **інтонація lamento** (мелодична і гармонічна). Вперше у своїй специфічній функції вона з’являється у „Дощі”, починаючи з т. 27 у партії сопрано. Виконуючи ключову роль у наступному розвитку (див.: т.т. 28-37 і далі, а особливо в середині форми (від т. 47, див. Приклади 8, 6), вона виступає одним із

засобів психологізації художнього образу та чинником пов'язування обох хорів у єдину композицію. До речі, саме в партії сопрано (мелодично), в першу чергу, закріплюється малосекундова інтонація (т.т. 36-37). В „Ой не рости, кропцю” особливо інтенсивна розробка малосекундової інтонації, а також звороту зб.2 – м.2 починається власне з 34 т. („Бо я тебе не злюбила”), що згодом знаходить підтвердження і закріплення у кінці II ч. (т.т. 47-57) та середині динамічної репризи (т.т. 73-78) (Див. Приклади 10 а, б, в).

Приклад 10а

33

piano mosso

S Ой не ходистарий, по мо - с - му двор - шю. Бо я те - бе.

A Ой старий, ста - рий, бо *mf* я те - бе, не злю - би - ла. Бо я те - бе, *f*

T Ой не ходистарий, по мо - с - му двор - шю. Ой те - бе - ста -

B рий, ста - рий, Ой... ой... ой... ой... ой... Бо те -

Приклад 10б

46

a tempo

S По тво - їх слідочках.. по тво - їх слідочках.. по тво -

A По тво - їх слідочках.. по тво - їх слідочках.. по тво -

T По тво - їх слідочках.. по тво -

B камінь я ко - ти - ла, ко - ти - ла. Ой... по тво -

53

S їх слідочках камінь я ко - ти - ла... камінь я ко - ти - ла... камінь ко - ти - ла. Ой! Ой...

A їх слідочках камінь я ко - ти - ла... камінь я ко - ти - ла... камінь ко - ти - ла. Ой! *tr* Ка - мінь, ка -

T їх слідочках камінь ко - ти - ла... камінь ко - ти - ла... камінь ко - ти - ла. Ой! Ка - мінь, ка -

B ко - ти - ла... камінь ко - ти - ла... камінь ко - ти - ла. Ой! Ой...

мелодичний спуск сопрано від септими до пріми D 7 (a-moll), що вже у наступному такті доповнюється протирухом альти, приводячи до багатократно скандованого S-квінтакорда („дощ, дощ, дощ, дощ іде”, т.т.61-62) і такої ж квінтакордової D до тональності III ч. – h-moll¹⁰ (т. 63).

Приклад 13

91

S: дощ, дощ, дощ... Дощ... Дощ...

A: дощ, дощ, дощ... *mf mp p pp tf rrr* Дощ... Дощ...

T: дощ, дощ, дощ... Дощ... Дощ...

B: дощ, дощ, дощ... Дощ... Дощ...

97

S: Дощ... Дощ і - де, дощ і - де, дощ і - де,

A: Дощ... Дощ *f* і - де, дощ і - де, дощ і - де,

T: Дощ... Дощ і - де, дощ і - де, дощ і - де,

B: Дощ... Дощ і - де, дощ і - де, дощ і - де,

Приклад 14

55 на

S: на його - за - ча - ру - є, він до - до - му не зай - де. Він додому не зайде. *mf*

A: на його за - ча - ру - є, він до - до - му не зай - де. Дощ, *f*

T: на його за - ча - ру - є, він до - до - му не зай - де. *mf*

B: на його - за - ча - ру - є, - він - до - до - му - не - зай - де. Дощ, - - -

на його за - ча - ру - є, він до - до - му не зай - де. Дощ,

S
 дощ і-де, дощ і-де, дощ, дощ, дощ, дощ і-де. Дощ... Ойхто і-і займе,
 A
 дощ і-де, дощ і-де, дощ, дощ, дощ, дощ і-де, Дощ... Ойхто і-і займе,
 T
 дощ, - - дощ, - - дощ, дощ, дощ, дощ і-де, - Дощ... Ойхто і-і займе,
 B
 дощ, дощ... дощ, дощ, дощ, дощ і-де, Дощ... Ойхто і-і займе,
 Ойхто і-і займе,
f
mf sub ppp

Гармонічна палітра хорів В.Тиможинського не вичерпується фонічною екзотикою складних акордових побудов. Її колористику створює широке оперування багатствами мажоро-мінору. Один із перших його проявів пов'язаний із партією альтів у „Дощі” (т.т. 23-28 „Нехай мої дівчиноньки”) (див. Приклад 8) і служить початком багато розвинутого прийому. Співставлення тональностей D-dur, F-dur, f-moll відбувається в умовах діатоніки з одночасним переплетенням ознак тонального і модального мислення. Схожий прийом зустрічаємо в тому ж хорі у використанні сфери As-dur. У І ч. (т. 10) (див. Приклад 12) As-dur співзвучить з B-dur, з'являючись у оточенні a-moll і g-moll. У II ч. відбувається ускладнення даного прийому: As-dur і чергується і співзвучить з A-dur¹¹, а також – з квартакордом „с-f-g-с”. Малосекундове співвідношення гармонічних комплексів A-dur/As-dur (II ч.); a-moll/As-dur (I ч.), до речі, може бути розглянене і як вертикалізація ламентозної інтонації.

Починаючи з т. 78, на перший план знову виходить „гра” однотерцієвими тональностями, яка вже спостерігалася у І ч. „Дошу” (a-moll-As-dur-a-moll), в т. ч. чергування однойменних тональностей з фонізмом зб. і зм. 5₃ (т. 84, напр.), але, як і раніше, вони не є „чистими”, тому що виступають компонентом політонального утворення з органічним пунктом B-dur. І те, й інше не послаблює значення головного тонального центру твору C-dur.

Важливою рисою інтонаційної структури даного циклу є синтетична (синкретична) єдність її вертикального і горизонтального компонентів. Приміром, шестиразово повторене співзвуччя (від т. 89) (див. Приклад 13), що включає в себе тривуки C-dur, As-dur і B-dur, може інтерпретуватися і як поліакорд, і як наслідок вище згаданих політональних лінійних поєднань. Не менш важливо й те, що такий комплекс не просто „береться”, він послідовно готується: упереджуюче експонування даного співзвуччя можна прослідкувати у т. 84, його прообрази – у т.т. 78-81, пошуки – у т. 45.

Прийоми структурування музичного тексту не вичерпується засобами „відкритої”, як у т.т. 38-39 чи „закритої”, як у т.т. 45-46 форми. Цікавим (і не тільки в цьому циклі, але і в „Кривому танці”) є прийом несподіваного переключення в іншу, полярно віддалену жанрову сферу. Таким є абсолютно непередбачувана „раптова модуляція” „Дошу” зі сфери *lamento* у сферу *scherzo* (від т. 55 і далі), завдяки якому напружено-драматична ситуація („ой хто її займе, того лихо найде”) „не розв'язується”, а фактично „знімається” (див. Приклади 11, 14).

Такий прийом кореспондує до раптової зміни кадру у кіно, завдяки чому відбувається переключення від однієї сюжетної лінії до іншої. Особливо цікавим у застосуванні даного прийому є те, що в словесному ряду „Дошу” подібного переключення не відбувається, текст і, відповідно, сюжет розповіді „не рветься”, причинно-наслідкові зв'язки не порушуються („ОЙ ХТО ЇЇ ЗАЙМЕ, ТОГО ЛИХО НАЙДЕ. ВОНА ЙОГО ЗАЧАРУЄ, ВІН ДОДОМУ НЕ ЗАЙДЕ”). Таким чином окрім поліфонічного викладу, який „в'яже” в єдине ціле інтонаційно самостійні лінії хорової партитури, в циклі активно діє й інший чинник полі-, що реалізується на рівні взаємодії поетичного і музичного текстів. Таке, очевидно, можна розглядати і з точки зору втілення просодичних закономірностей вищого рівня.

Незважаючи на зовнішню контрастність „Дощу” і „Ой не рости, кропцю”, як мажору і мінору, акордового і поліфонічного викладу і т.ін., драматургія циклу бачиться уособленням принципу „єдиного в мінливому”. Про безперечну інтонаційну спорідненість „Ой не рости, кропцю” з „Дощем” свідчать рівнозначне застосування кварто-квінтових діатонічних послівок, кварто-квінтакордів, ключова роль малосекундової інтонації (*lamento*). Як і в „Дощі”, у „Ой не рости, кропцю” важливу роль відіграє прийом *ostinato*, широко вживається мелодичне, ритмічне та гармонічне варіювання мотивів. Цікаво, наприклад, що вже у перших тактах „Ой не рости, кропцю” обидві теми фугато експонують і мелодичну кварту (баси) і мелодичну квінту (сопрано), тобто ті важливі інтонації, які до того часу вже зайняли ключові вертикальні позиції у „Дощі”, в т.ч. утворивши згадані кварто-квінтакорди. Як у першій, так і другій темі фугато (баси-сопрано) важлива зв'язуюча роль відведена секунді – скріплюючому засобу мелодичної конструкції. Починаючи з 4 т. „Ой не рости, кропцю” крізь діатонічний контекст тетракордно-пентакордних послівок поступово „проростає” хроматична секунда, на „ламентациях” якої побудована власне партія тенора, утворюючи з іншими голосами політональне нашарування (*h-moll||d-moll*) (див. Приклад 3). Як наслідок, виразне „тональне перечення” („*a-ais*”, див.: сопрано-тенори від т. 4 і далі)¹², як і в першому творі, між іншим, поступово переходить із вертикальної у горизонтальну площину, тобто зі звуків, належних різним ладо-тональностям, які проходять у різних голосах, переміщається у один голос, утворюючи специфічну із наявним розщепленим тоном ладо-тональність, що стане помітним особливо при переході у III ч. і власне у III ч. (див. сопрано від т. 60 і далі).

Необхідно відзначити, що перехід до репризи (т.т. 57-58) відбувається за допомогою гамоподібного висхідного руху – в'їзду по звуках *d-moll* з *IIb*, та *Vb*. А далі виникає показовий тритактовий мелодичний зворот, який запановує до кінця твору, виконуючи роль інтонаційної константи. Повторюючись багато разів, він недвозначно апелює до ладової моделі Шостаковича – мінору з *IIb IVb*. Вперше повністю він викладений у т.т. 60-62, цей зворот представляє собою хвилеподібну мелодію у *h-moll* з *IIb, IVb*, але також і розщепленою квінтою (натуральною *i*), що з'являється і мелодично, і гармонічно. Вказана ладо-мелодична конструкція утримується аж до 72 т. включно. Її відголосок з'являється також у завершенні хору (85-88 т.т., див. Приклади 15 а, б).

Як і в „Дощі”, в „Ой не рости, кропцю” горизонтальні конструкції переходять у вертикальний вимір. Так стається і з вказаним знаком Д.Шостаковича: починаючи з т. 79 співзвуччя із розщепленим тоном¹³ односпрямовано, але не одночасно в усіх голосах, повзуть униз,¹⁴ утворюючи жорсткі гармонічні дисонанси.

Приклад 15а

Музичний нотний зразок (Приклад 15а) показує вокальні партії чотирьох голосів (Soprano, Alto, Tenor, Bass) з українськими ліриками. Лірика: Бо я те-бе, ста-рий, дав-но не зло-би-ла. По тво-їх слі-доч- мін-я ко-ти-ла. Бо я те-бе, ста-рий, дав-но не зло-би-ла. По тво-їх слі-доч- мін-я ко-ти-ла. Бо те-бе, ста-рий, дав-но не зло-би-ла. По тво-їх слі-доч- Бо те-бе, ста-рий, не зло-би-ла. По тво-їх слі-доч-.

Приклад 156

82

S за - ги - ну... На ві - ки... Ой! на - ві -

A за - ги - ну... Ой! на - - - - ві -

T за - ги - ну... На ві - ки... Ой! на - ві -

B на - ві - ки... на - ві - ки за - ги - ну... на - ві - ки... на - - - - ві -

Виходячи із сказаного, очевидним є те, що хоровий цикл „Два хори *rustico*” В.Тиможинського синтезує риси багатьох фольклорних і професійних жанрів, давніх і сучасних стилістичних моделей, різноманітних поліфонічних і акордово-гармонічних форм, які, взаємодіючи між собою, утворюють багатоплановий музично-інтонаційний, жанрово-стилістичний дискурс, що охоплює знакові явища далеких, взаємовиключних на перший погляд, епох. Так, специфічність фольклорного мислення знайшла відображення у циклі завдяки широкому застосуванню прийомів варіантності, використанню властивостей часомірного ритму, опорі на жанрові особливості танцювальних пісень, а також формульних обрядових жанрів.

Величезна роль, відведена в циклі поліфонічному викладу, а особливо імітаційній та контрастній поліфонії і, як наслідок, застосування найрізноманітніших феноменів полі-вказує на закономірну і органічну їх пов'язаність із багатоміковою поліфонічною традицією – починаючи від західноєвропейського мотету і мадригалу, через барокову фуґу, а також – слов'янськими різновидами хорової поліфонії – партесного і хорового концерту XVII-XVIII ст.

Не можна не відзначити вагомість театралізуючих чинників циклу, що виникають шляхом застосування прийомів діалогу. Таке апелює до веснянкових хороводів, мадригальних комедій, містерій, врешті-решт хорового театру та сценічної кантати (Не випадково диригент Київського муніципального хору „Хрещатик”, який уже виступав із „хорами *rustico*” на сценах багатьох країн світу, інтерпретує їх як видовищне театральне дійство).

Амплітуда інтонаційно-стилістичних знаків і значень циклу є навіть ширшою, ніж, власне, жанрово-стильових. Головні позиції серед таких займають архаїчні тетра- та пента-хорди, барокові *lamento* та *ostinato*, мажоро-мінор і „емансипований тритон” романтизму, притаманні стилістиці XX ст. квінтакорди і окремо виділений – індивідуальний знак одного з найвидатніших майстрів симфонічного жанру XX століття Д.Шостаковича. Головним засобом об'єднання усіх цих різножанрових і різностилістичних явищ в одне ціле виступає специфічна дискурсивна практика, заснована на генералізуючій дії симфонічного розвитку, завдяки якій „хори *rustico*” Віктора Тиможинського постають оригінально-індивідуальним, полісемантичним уособленням „єдиного в мінливому” і вічного у миттєвому.

Примітки

¹ Наше розуміння дискурсивного аналізу (франц. *discours* – промова, виступ) спирається на інтерпретацію поняття, вироблену науковцями французької школи (М.Фуко, Л.Альтюссер, Ж.Дерріда, Ж.Лакан). У його основу покладене розуміння того, що у формуванні уявлень про предмет бере участь сукупність мовних (в даному випадку музично-інтонаційних) практик, метою чого є пошук не стільки, власне, денотативних значень, скільки тих, що мають на увазі, проте залишаються невисловленими безпосередньо, а існують, немов „причаївшись за фасадом

сказаного”, що актуалізує проблему аналізу тексту з урахуванням позамовних (позамузичних, наприклад поетичних, театральних і т.ін.) умов його виникнення, які сприяли, хоча і не гарантували його появу.

² Просодія – (др. гр.) – акцент, наголос, в античній граматиці вчення про акценти, співвідношення складів по тривалості і пов’язаних з цим незначних підвищеннях і пониженнях голосних, які визначають „музикальність” мови. На основі др.-гр. просодії виникла екфонетична нотація, яка існувала в сирійських, давньоєврейських, візантійських, давньоруських, вірменських і грузинських рукописах Біблії [7].

³ На нашу думку, можливість такого обумовлена варіативністю просодії українського мовлення, правила якого дозволяють хиріти і хиріти, притьмом і притьмом, плисти і плисти, діалог і діалог і багато ін. [8], а також специфічністю наголосів одного й того ж слова у регіональному мовленні, як наприклад, – ходжу (на Волині) і ходжу (на Галичині).

⁴ З-поміж артикуляційних знахідок твору, спрямованих на посилення ролі просодії, варто згадати також прийоми *Sprechstimme* (т.т. 1-2, 64-67).

⁵ Одночасно використовується політональне нашарування (d-moll – басы / a-moll – тенори / C-dur – альти / C-dur-a-moll / сопрано). Риси політональності спостерігаємо також у т.т. 25-28 партитури, де a-moll (сопрано, тенори, басы) співзвучить із f-moll (альти), у „Ой не рости, кропцю” – в II ч., починаючи від т. 35, де на c-moll (басів) накладається es-moll сопрано, а дещо згодом і h-moll тенорів.

⁶ Інший поліфункційний комплекс зустрічаємо у останніх тактах „Дошу” (т.т. 89-90; 103-104) „Дошу”, де ВЗб.7 від звуку „as” звучить на тлі квінти у басів „b-f” або обернення ММВ 9 у верхніх голосах (d-f-a-c-e) – на тлі септими басів „g-f”.

⁷ Спочатку на звуці „h¹” такий діалог ведеться потактно, потім на звуці „d²” – попівтактно. Семантика полі- (багато) знаходить вираження і у застосуванні як звичайного (т.т. 11-13; 42-43), так і „рельєфного” (зигзагоподібного) хорового гліссандо, що використовується у циклі всього двічі – вкінці II ч. „Дошу” (т. 67), а також після суворого октавного викладу заключної тоніки „Ой не рости, кропцю” (т. 92).

⁸ Вищого звуку, ніж „b²” в „Дощі” немає, твір закінчується „a²”, в III ч. ця вершина „завойовується” двічі, перший раз за допомогою хорового *glissando* (т. 82).

⁹ Ця ж інтонація, до речі, перейде і в „Дощ іде” III ч. (т.т. 78-79, 81).

¹⁰ До речі, як і у випадку з межею I-II ч.ч. тональність III ч. h-moll закріплюється вже наприкінці II ч. (т.т. 64-67) у хоровому *Sprechstimme*, що, в свою чергу, створює темброво-інтонаційну арку із початком хору.

¹¹ До речі, особлива роль сфери A-dur у II ч. „Дошу” підкреслена неординарністю її появи і зникнення: *glissand*’ним в’їздом від октави „e” у т. 43 і єдиний раз в усьому циклі (!) тривалою консонансною гармонічною педаллю (половинна A-dur 5₃) без політональних нашарувань у т.46.

¹² У т.т. 39-42 зм.8 з’являється у вигляді тризвуків (септакордів) з розщепленою квінтою, терцією тощо.

¹³ Даний розщеплений тон можна розглядати і як похідний енгармонізму хроматичної секунди, мелодичної і гармонічної, що відіграє важливу конструктивну роль і в „Дощі”, і в „Ой не рости, кропцю”.

¹⁴ Подібний прийом, до речі, вже застосовувався у закінченні II ч. (a tempo), щоправда там роль дисонантного чинника виконували тритони.

Джерельні приписи

1. Дем’янчук О., Коменда О. Деякі аспекти жанрово-стильового діалогу в сучасному українському органному мистецтві // Музикознавчі студії Ін-ту мистецтв ВДУ ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П.Чайковського. Збірник наукових праць. Вип. 1. – Луцьк: РВВ „Вежа” ВДУ ім. Лесі Українки. – 2007. – С. 64-70.

2. Драганчук В. Триптих В.Тиможинського „Світ, розглянутий по частинах” на вірші українських поетів XVII століття в контексті дослідження проявів національної ментальності в

музиці // Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство. – Випуск 4. – Львів: Вид-во Львівського нац. ун-ту ім. І.Франка, 2004. – С. 77-85.

3. Єфіменко А., Коменда О. Волинський осередок Національної спілки композиторів України. Навчальний посібник. Луцьк: РВВ „Вежа” ВДУ ім. Лесі Українки, 2006. – 214 с.

4. Єфіменко А. Сильові ретросдекції в творчості Віктора Тиможинського // Вісн. Львів. нац. ун-ту. – Вип. 4.– Л., 2004.– С. 86-94.

5. Коменда О., Дужич-Ніколайчук В. Музика, поезія і танець у хореодрамі Віктора Тиможинського „Неминуча” // Студії мистецтвознавчі. – Число 2 (18). Театр. Музика. Кіно. – К.: Вид-во ІМФЕ, 2007. – С. 58-65.

6. Коменда О. Традиції І.Стравінського у творчості Віктора Тиможинського // Проблеми педагогічних технологій. Вип. 2-4 (31-33). – Луцьк: Твердиня, 2006. – С. 33-38.

7. Просодия и Экфонетическая нотация // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 443, 652.

8. Українська літературна вимова і наголос. Словник-довідник. – К.: Наукова думка, 1973. – 724 с.

Резюме

У статті запропоновано дискурсивний аналіз „Двох хорів rustico”, В.Тиможинського, за допомогою якого виявляється полісемантична оригінальність циклу, здобута шляхом взаємодії жанрово-стилістичних властивостей мотету, мадригалу, хорового концерту, містерії, сценічної кантати, хорової фуґи та симфонії.

Summary

In the clause is offered the discourser analysis of „Two choruses rustico” by V.Tymozynsky. In opinion of the author the polysemantic originality of a cycle is by result of interaction of genres and stylistic features of a motet, a madrigal, a choral concert, a mysteries, a scenic cantata, a fuga and symphony.

УДК 37.(477)

В.Охманюк

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ КОД БАЛАД ЧЕРКАСЬКОЇ ЗВЕНИГОРОДЩИНИ (за матеріалами експедицій О.Ошуркевича)

Кодування у фольклорі подібне до передачі ДНК у генетиці і є запорукою відтворення етносу, його історичної пам'яті та збереження його культурної цінності. Механізми цього процесу вияскраплюються в міграціях етнічних груп, котрі за будь-яких умов та просторової дистанції зберігають базовий етнокультурний код у стосунку до материнської культури в різних проявах життєвої і творчої діяльності.

С. Грица. Фольклор у просторі та часі [2]

Роль української народної пісні у творчості Т.Шевченка переоцінити неможливо. Прекрасний музикант, співак, знавець фольклору, вихований на естетиці народної пісні, Т.Шевченко наснажив свою творчість глибинним духом українців, образним змістом української пісні, її мужнім і одночасно тужливим пафосом. Поетичне слово Кобзаря увібрало в себе стилістику народного співу, а його твори змережали згадки про народні пісні і самі мотиви тих пісень, які він добре знав, полюбивши їх ще з дитячих років¹. Саме звідси походить ідея проведення експедицій на