

ЗАМІТКИ ПРО ТРАДИЦІЙНЕ ФОЛЬКЛОРНЕ ВИКОНАВСТВО

Анатолій Іваницький

УДК 781.6:784.4(477)

Виконання старовинних народних мелодій відрізняється вільним ставленням до інтонування III щабля від тоники. Цю терцію часто співають як широко, так і вузько. Солоїст може використовувати малу терцію, однак у момент вступу хору терція може переходити у велику. Так звана «нейтральна терція» в народному традиційному співі не вживається. Очевидно, це поняття лише теоретичне.

Ключові слова: український фольклор, інтонація, терція, спів, виконання.

Rendering of the age-old folk melodies is notable for free attitude to modulation of the third scale degree in relation to the tonic. This third is often sung both broadly and narrowly. A soloist can use the minor third, but at the moment a choir enters it can pass into a major one. The so-called neutral third in the folk old singing is not used. Apparently this is only a theoretical concept that is not confirmed in the folk singing.

Keywords: Ukrainian folklore, modulation, third, singing, rendering.

Не прагнучи теоретичних узагальнень, наведу деякі міркування щодо виконавства — інтонації та формотворення в народному співі з власних експедиційних спостережень та прослуховування аудіозаписів. Спостереження фольклориста доповнюються окремими аналогіями з життя професійних музикантів та описами в художній літературі. При цьому пам'ятаю, що поет сказав: «В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань...» (О. Пушкін, «Полтава»). Тому виклад подається у вигляді *есе*. Есе, крім певної свободи форми й логіки, передбачає висловлення *прovidної думки*, коли вона (незважаючи на абзаци, розраховані на фахівців) буде доступною для кожного зацікавленого читача.

У московській «Музыкальной енциклопедии» тлумачиться загальне поняття музичного ладу: «Лад у музично-теоретичному розумінні — системність висотних зв'язків, що об'єднуються центральним звуком або співзвуччям (зазвичай у вигляді звукоряду)» [10, с. 130–143]. Наводиться огляд етимології терміна *лад*. Відтак — справедливий загальний висновок: етимологія терміна «не зовсім погідна». Однак не тільки етимологія, але й музична сутність ладу досі не піддається задовільному формалізованому тлумаченню.

У західноєвропейській музичній теорії поняття ладу не має загальноприйнятого вживання і замінюється поняттям звукоряду. Це спричинено тим, що категорія «ладу» найменш опрацьована в музикознавстві та музичній фольклористиці (етномузикології) ділянка. У книзі «Українська музична фольклористика» з цього приводу я зазначав: «Справа в тому, що лад — це не просто послідовність звуків різної висоти. Відчуття ладової організації неможливе без урахування, по-перше, **ритмічного** виразу звуків мелодії, по-друге, без урахування об'єднань звуків у **поспівки**, по-третє, без з'ясування (навіть на інтуїтивному рівні) характеру **відношень** **поспівок** поміж собою у даному наспіві» [5, с. 237]. Лад не зводиться до звукоряду, тим більше темперованого. Звукоряд — лише умовна підміна *потаємної*¹ вертикально-горизонтальної *співдружності* звуків мелодії. Тому лад невіддільний від *інтонування*.

Систематизація ладів не опрацьована у вигляді загальноприйнятої теорії. На сторінці 206 згаданої праці «Українська музична фольклористика» наведено дві моделі ладу «Щедрика». Перша — *двовимірна*, де враховано і ритм, і звукоряд. Це приклад комплексного охоплення мелодії з погляду ладу. Однак така модель поки що не може

застосовуватися до наспівів з більшою кількістю звуків: вона, безумовно, наочна, але громіздка і головне — не вписується у звички п'ятилінійної нотації. А якщо мати справу з багатоголовою фактурою і розвиненими мелодіями, то врахування і ритміки, і висотності, і *зонності інтонування* переросте в складні види графіки.

Залишається сподіватися, що в недалекому майбутньому комп'ютерні технології зможуть подолати ці перепони, і мелодії будуть подаватися в системі вертикально-горизонтальної графіки (абсцис і ординат), за якою вони могли б бути й озвучені. У графіках «крива» ладу має не тільки засновуватися на звукоряді, але й враховувати ритм та інтонаційні *зони* кожного щабля ладу (як це чуємо у вокальному й скрипковому виконавстві — не кажучи вже про інтонаційну варіативність народного стародавнього співу).

Поки що доводиться обмежуватися *одновимірними* (лінійними) звукорядними моделями. У цих межах існують дві основні систематики ладів. Перша бере до уваги *кількісно-звукорядний* бік ладу (від двозвуків у секунді й до таких, що перевищують октаву). Друга враховує не тільки кількість музичних тонів, але і їхню *якісну* характеристику (ангемі-

тоніка, діатоніка, перехідні та гармонічні системи [5, с. 245, 253–255]).

У статті розглядаються переважно вузькоамбітусні ладозвукоряди, які ще інакше називаються *оліготонними* ². До них у музикознавстві зараховують насамперед терцієві й квартові звукоряди діатонічної будови ³.

Викладені далі спостереження засновані передусім на авторських експедиційних враженнях від живого співу старшого покоління (яке, на жаль, уже майже відійшло, а разом з ним і архаїчна традиція інтонування). Саме живий монодійно-гетерофонний спів з його неповторністю ладової колористики викликав незабутні враження й спричинив виникнення в мене ще кілька десятиліть тому не тільки естетичних, але й критичних питань, зокрема щодо правомірності теоретичного терміна «нейтральна терція». Інші залучені джерела, так би мовити, вторинного характеру (*нотні публікації*), слугували доповненням для думок, що виникли під враженням від живого співу, інструментальної гри та прослуховування фонограм.

Наведений зразок є одним із хрестоматійних з погляду варіативного інтонування терції [7, с. 78–79] (це взагалі хрестоматійний приклад *старовинного* ладоінтонаційного чуття):

♩ ≈ 132 **Parlando**

Усі *fz*

Одна *mf*

1. Не стой, вер - бо, над во - - до - ю,

хо - лод - на во - да пуд то - бо... Уй!

Цю пісню (у повоєнні 1940-і роки) співали замолоду жінки — весною на вулиці, на мості, понад річкою. За функцією пісня належить до веснянок-гуканок, якими «закликали весну». Ольга Макарівна Степанчук (68 р.) «брала горою», Варвара Ісаківна Дяковська (54 р.) та Феня Янківна Галецька (56 р.) «співали низ» (*бурдонили*). Запис було зроблено в липні 1982 року в с. Луб'янка Поліського району Київської області (нині — це зона чорнобильського відчуження).

Інтонування терції (III щабля) відбувалося в зоні від малої до великої терції. На моє прохання спів було повторено кількаразово. Річ у тім, що співали в хаті, і без кінцевого вигуку «Уї!». Я, знаючи місцеву традицію, припустив, що вигук «Уї!» було випущено (як потім співачки в розмові сказали, що хлопці починали сміятися, коли дівчата «гукали»⁴).

Такого типу «гуканки» — цінний релікт колишніх магічних вигуків, яким у язичництві надавали апотропеїчного (відлякувального або комунікативного) значення — під час спілкування з духами, русалками та водяниками [6, с. 62–63]⁵. Я попросив заспівати ще раз — так, як співали колись на мості, на повітрі (*не натякаючи при цьому на можливість існування «гуканки», а лиш указавши, що на мості співали, мабуть, інакше, як тепер у хаті*). І тоді звучність набагато посилася і з'явився фінальний вигук «Уї!». При повторних (на моє прохання) виконаннях зона інтонування терції поставала від малої «зменшеної» (наближеної до великої секунди від основного тону) до великої «збільшеної» (майже кварта). На магнітній плівці я нарахував 5–6 звуковисотних відтінків інтонування терції.

Показово те, що так званої «нейтральної терції» (наче б то посередньої між малою й великою) ні в цьому, ні в інших фонографічних зразках я не засвідчив. «Нейтральної терції» в народному виконанні, напевно, не існує: натомість простежується зона інтонування терції між II щаблем і квартою⁶. Крім іншого, ладова побудова пісні «Не стой, вербо» спирається на

великосекундову змінність між тонами соль (основним) і ля, що є характерним для архаїчного співу.

Ці спостереження (та інші з мого польового досвіду) вказують на явну *варіативність* (зонність) інтервалу терції. І це підтверджує професійна музика: ще у XVIII ст. Й.-С. Бах завершував фуги мінорного нахилу *великою терцією*. Отже, для великого музиканта мала терція не була досконалим консонансом, і, мабуть, ще не мала визнаного інтонаційного значення (як велика терція, кварта, квінта, октава).

Що вже говорити про народний побутовий музичний слух. Коротше кажучи, поняття мажору й мінору, зведені європейською теорією та практикою до абсолютизації тільки двох різновидів терції — не більше, ніж «*договірна*» категорія музичної естетики Нового часу. Вона спрацьовує в авторській музиці від пізнього середньовіччя, але не має стосунку до історії природного становлення музичного слуху, що й простежується у фольклорі. А що вже казати про лади східних музичних культур...

Вплив музики полягає не лише у виразності й точності інтонування (це мірило акустики), але й у тембрі та *живому почутті*. Недарма один із знаменитих піаністів першої половини XX ст. Й. Гофман говорив про свого вчителя й старшого сучасника А. Рубінштейна, що коли б він (Гофман) дозволив собі найменшу хибу на клавіатурі, слухачі того б не подарували. Водночас А. Рубінштейн «сипле» випадковими нотами іноді «як з рукава» — і нічого, публіка в захваті... Справа, так би мовити, проста: мірилом впливу на слухачів є сила *нездоланного* натхнення.

Європейський слух на догоду гомофонно-гармонічному стилю багато в чому втратив живе інтонаційно-модальне чуття музики. У консерваторіях (академіях музики) навчають співаків та інструменталістів інтонувати діатоніку й хроматину за умовним ладом (відштовхуючись від темперації). Але й у професійній музиці скрипаль чи вокаліст удається до *інтонаційної зонності*. Розповідають,

у декого з тих, хто слухав О. Скрябіна-піаніста, з'являлося відчуття, що виконавець намагається подолати темперований стрій фортепіано. А П. Чайковський для творчої праці взагалі волів замовляти настроювачу стрій фортепіано, у якому «хори» (дві або три струни однієї фортепіанної клавіші) були б налаштовані дещо «в розлив»: його внутрішній слух «вибирав» таку інтонацію, яка у відповідний момент більше відповідала його «інтонаційному чуттю»⁷.

Те саме простежуємо в народному співі. Зокрема, коли я прослуховував фонограму своїх записів від Параски Йосипівни Калакаї (1903 р. н., Меджибіж, сеанс 1973 року, неграмотна), протягом майже 20 записів сеансу вона витримала тональність співу від першої до останньої пісні. При цьому співачка робила переходи в однойменну й паралельну тональності, не втрачаючи чуття основного тону («тональності») близько двох годин. Показово, що спів чергувався з розмовами, запитаннями, і за цими розмовними паузами основного тонального рівня співу Параска Калакаї не втрачала. І це не поодинокий випадок у моїй польовій практиці.

Згадані кілька жінок, з якими я спілкувався, безумовно, мали видатні музичні здібності. Це — Ольга Макарівна Степанчук (68 р., сеанс 1982 р., с. Луб'янка Поліського р-ну Київської обл.), Настя Іванівна Зінченко (80 р., с. Товстий Ліс Чорнобильського р-ну Київської обл.), Агафія Федорівна Чередніченко (63 р., експ. 1983 р., с. Товстий

Ліс Чорнобильського р-ну Київської обл.). Останній було достатньо прослухати на патефонній платівці 20 пісень і запам'ятати їх на все життя. Я вже не кажу про Явдоху Зуїху з Вінниччини, від якої Гнат Танцюра записав майже тисячу пісень.

Мої експедиційні спогади свідчать про незвичайний музичний хист наших селянок. Однак річ не лише в інтонуванні. Торкнувся ще раз так званої *музикальності*⁸. У грудні 1987 року в Москві відбувся Фольклорний фестиваль УРСР. На сцені Будинку композиторів співала Данія Чекур із села Старі Коні Заріченського району Рівненської області. Вона виконувала кустову пісню «Убиримо куста йу в(и) зельоні кльони» [7, с. 127–129]. Названа пісня — гуртова, але справжнім шедевром цього виконавського стилю можна вважати *спів Данії Чекур*. Він відзначався *характерним для гуртового виконавства* наповнено-закличним звучанням і закономірно викликав (я був разом із Софією Грицою ведучим того вечора в Москві) бурхливо-захоплену реакцію слухачів, нестримні овації.

У співі Данії Чекур мною зазначено *зоне* інтонування терції (тон *фа-дієз*, якщо за устїй брати *ре* першої октави). «Стрілочки» над нотою означають саме *зону* інтонування терції — такти 2–4 (нотна графіка не має позначок точніших). Інші «стрілочки» не мають ладово-означальної ролі (насамперед підвищений IV щабель, такти — 4, 11, 14 тощо)⁹.

♩ ≈ 68 **Ледь скандуючи, дзвінко**

1. У - би-ри-мо Кус - та йу в(и)зе- льо - ни - і кльо... (о) - ни,
4 по-ви-де-мо Кус-та до па-на йу в по - кой[i]. 2. По - ви-де-мо Кус - та
8 до па - на в по - ко - (о) - ї: "Ой ви- йди, па - ні!

Розвідки і матеріали

11

 14 Дай Кус-то - ви зо - ло - то[го]!" 3. У - бе - ри - мо Кус - та

17

 20 йу в зе - ле - не - є зі - (і)л - ле, по - ви - де - мо Кус - та

23

 26 да й на Кус - та по - ди - ви - са, - чи до - ло - ра - ми,

29

 32 чи зо - ло - то - м(и) роз - пла - ти[са]. 5.(и) Бо йу в Кус - та

34

 37 ні - жень - ки не - ве - лич - кі: тре - ба ку - пи - ти

40

 43 Кус - то - ви че - ре - вич[ки]." 6. Ой ко - ло Кус - та

46

 49 со - че - ви - чень - ка гу... (у) - ста,

52

 55 хто ж(е) їй ско - сить, то - й(і) Кус - та ж по - про[сить].

Загальною (з ладового погляду) є також «переливання» малої терції заспівувачки (соло) в наступну велику терцію зі вступом хору.

Наведу спершу приклад із власного одногослого запису: при цьому співачка, безумовно, відтворювала в інтонуванні *гуртову фактуру*:

$\text{♩} = 42$

1. Чом ти, ма - ти, не спи - та - еш - ся, чом ти, ма - ти, не спи -


 - та - еш - ся, ку - ди доч - ка со - би - ра - еть - [ся]?

Така *респонсія Solo – Coro* (як ладова колористика змінності малої та великої терцій) простежується і в багатьох гуртових версіях

[1, № 852]¹⁰. Ось гуртовий варіант з Чернігівської області в моїй транскрипції з фонограми, де сказане вище підтверджується [1, № 557]:

♩ = 72 Solo ♩ = 96 Coro

Стар-шасва-ха ла - са, стар-ша сва-ха ла са, вкра-ла ку-сок м'я-са,
на бо-яр за - ди - ви-лась, кост-кой по - да- ви[лась]. Гу-у-у!

Але змінність *малої* терції в заспіві та *великої* при вступі гурту, схоже, має іншу природу. У цьому разі не бачу іншої можливості, як вдатися до кардинально іншого пояснення причин *великотерцієвого* інтонування при вступі *гурту*, а саме: потребу залучити фактори психології та естетики.

За моїми польовими спостереженнями, заспівувачка іноді, можливо, відчуває деяку *ніяковість*. Вона не артистка і не прагне сьогочасного визнання її хисту. Тому (іншого пояснення цих «ладових» тонкощів у мене немає) заспівувачка *скромно*, без напруження, не так зачинає, як делікатно *ініціює* початок пісні (а далі початок наступних куплетів). Тут маємо справу з таємницями (у справжньому розумінні) *естетики і психології* традиційної творчості.

А коли вступає *гурт*, різко посилюється психічна (і разом із цим фізична) сила дихання. В експедиціях траплялося спостерігати такий різкий сплеск психічного імпульсу, що тональність співу зрушувалася *догори* (на тон або й терцію). Є чимало прикладів зрушення тональності співу. У виданих збірниках наявні транскрипції, які фіксують те, що *реально* звучить. Такі публікації дають підстави для міркувань про *природу* тональних зрушень. Але при них немає коментаря¹¹. Причиною є неувага етномузикологів до суміжних дисциплін — естетики, психології, етнографії та історії. Мабуть, це наслідок музикознавчого самообмеження: *моя хата скраю...*

Звернуся до думок професійного *мислителя-музиканта* Григорія Когана, котрий казав, що корисно розпочинати роботу з вивчення самої музики. Однак «найцінніші, багатообіцяючі “Америки” відкриваються поглядом зазвичай *за межами* явища, яке вивчається, — в музиці інших композиторів, в *сусідніх мистецтвах*, в *інших ділянках культури і в житті в цілому* [курсив автора. — А. І.]» [9, с. 91].

На моє переконання, ніякого свідомого зіставлення тональностей у старій фольклорній традиції немає і не було: є або *незручність тональності* (висотності співу), або (що особливо варте уваги) різкий сплеск *емоційного тону*, який підіймає висотну «планку» (тональний рівень) співу. До цих явищ належить, очевидно, і зіставлення малої терції в *заспівувача* з великою терцією в *хорі* (співочому гурті)¹².

Розглянемо ще один приклад традиційного інтонування — наспів «Льипа з(и) льипою похильилася»¹³. Означений зразок з погляду ладоінтонування складніший, ніж мелодія «Не стой, вербо, над водою». Проте складність його інтерпретації полягає не в наспіві, а в тому, що ця, безперечно, багатюща за збереженням традиційної стилістики мелодія (і пісня в цілому) була записана з одиночного виконання. Тому аналітик позбавлений можливості простежити в деталях *гетерофонні* варіанти як фактури, так і інтонування.

Пісня належить до родильно-хрестинних співів, про що свідчить не лише зміст, але й досить типова для родин-хрестин ритмоформула 11211 (іqіqі). В обрядовій традиції пісні співалися кількома жінками. І якщо в пісні «Не стой, вербо, над водою» ми маємо гуртовий варіант з багатьма стильовими його ознаками, то про пісню «Льипа з(и) льипою похильилася» мусимо розглядати за її одногосою версією. Однак і вона дає достатньо підстав для міркувань про традиційне інтонування — як воно існувало ще до впливів гомофонно-гармонічного мислення та церковного партесного співу.

Перше, що слід з'ясувати, — який тут опорний тон. На перший погляд, тон ля малої октави. Проте якщо взяти до уваги вміщені нижче варіації під цифрою 2, а також 3-й такт наспіву, то слід визнати: основний тон наспіву — соль малої октави. Прослухавши всі куплети, можна припустити: маємо справу з великосекундовою змінністю ля-соль. Великосекундова змінність, до речі, характерна риса багатьох карпатських коломийок. Це риса інтонаційної архаїки. У чоловічому виконанні гуцулів рецитація відбувається спершу на нижньому секундовому тоні дитоніки. Другий рядок рецитується на тон вище. І так далі. Кінцеві «з'їзди» та інші мовно-інтонаційні прикраси істотного значення не мають. Ритм — коломийковий (цю коломийку я записав від Івана Боднарчука, 80 р., у с. Чорнятин

поблизу Городенки 1984 року). Подаю схему великосекундової змінності:

На ноті Соль: Ой у полі край дороги виросла тополя.

На ноті Ля: Краще вжити файну дівку, як сім моргів поля.

Показово, що другий рядок на вищому тоні ля не є ладотональним ствердженням, а явно передбачає нестійкість, яка готує в наступному куплеті появу основного (ствердного) тону соль у наступному першому рядку чергового куплета. У такій музичній формі прозирається логіка причинно-наслідкових ладових зв'язків [3, с. 270–280]. У пісні «Льипа з(и) льипою похильилася» простежується аналогічна змінність опорних тонів соль і ля.

І тут виходимо на порівняння з інтонаціями наведеної мелодії «Не стой, вербо, над водою». В обох наспівах варіативною виявляється терція (варіанти сі — сі-бемоль).

У 3-му такті мелодії «Льипа з(и) льипою похильилася» мною зазначено альтернативний сі-бекар (в одному куплеті сі-бемоль, в інших вживано сі). Так, це в наспіві поодинокий випадок. Але, урахувавши зафіксовані варіації (і беручи до уваги значення підсвідомого впливу гуртової фактури, як у пісні «Чом ти, мати, не питаєшся»), немає сумніву у варіативності інтонування терції (від основного тону соль):

♩ = 104 Бадьоро, ритмічно

1.) 2.) 3.)

1. 4.) 2.) 1.)

2.) 3.) 2.) 2.) 3.) 4.)

1. Льи - па з(и) льи - по - ю по - хи - льи - ла - ся, ку - ма с ку - мо - н(і) - ком

по - сва - ри - ла - ся, по - сва - ри - ла - ся.

Пристаючи до есе, я не остаточно уявляю, у що «виллється» аналіз. Чіткою була тільки ідея: поєднати теоретичні дослідження з живим відчуттям музики виконавцями і спробувати хоч якось реалізувати думку Климента Квітки: «Слід прагнути до того, щоб професійні наукові працівники-етнографи стали самі майстрами слова та поєднали б з професійною точністю й відповідальністю фіксування фактів та явищ, безпосередньо ними простежуваних, з мистецтвом яскравого, образного, живого,

вражаючого опису» [8, с. 254]. Сам К. Квітка відмовляв собі в такому хисті. Я тим більше не можу претендувати на художній опис. Однак у науці варто *прагнути* долати теоретичну заформалізованість. Етномузикознавство має, по-перше, виходити на координацію із суміжними науками — історією, етнографією, археологією, психологією та історією культури), по-друге, подавати *висновки* власних досліджень як прийнятний матеріал для загальноісторичних поглядів на розвиток культури.

¹ Як не дивно, але лад, інтонування і мелодія, а в живому виконанні до цього ще додається *тембр*, — це дійсно таємниця не лише для логіки Сальєрі, але й для музики Моцарта (геній не творить за законами формальної логіки, а часто парадоксально, усупереч теорії, їх використовуює). Якщо, удаючись до Пушкіна, погодимося, що музику як *мистецтво* пізнати алгеброю неможливо, не більше може нас порадувати й дискурсивний (логіко-поняттєвий) аналіз інтуїції Моцарта.

² Від грецького *olygos* — малий, нечисленний.

³ Однак в оліготоніці бувають варіанти із субтонами (переважно субсекундами або субквартами) або деяким розширенням звукоряду. Для нашого завдання звукорядна шкала не має істотного значення: головним є архаїчний *характер інтонування*. Його ознаки — стабільність основного тону й вільне інтонування II та насамперед III щаблів — терції (що є наслідком впливу мовно-музичного *синкретизму*). У випадках розширення звукоряду змінності також можуть підлягати кварта й секста, квінта — тільки рідко.

Я зараховую до так званої «оліготоніки» не лише вузькоамбітусні, але й деякі квінтово-секстові, насамперед *обрядові* наспіви, які слід оцінювати не за звукорядом, а за характером *поспівок*, не властивим партесній європейській авторській практиці й теорії. Власне кажучи, як у терцієвому, так і ширшому звукоряді визначальною для ладового нахилу є переважно терція. Кварта й секста (здебільшого як *підвищені*) вносять у мелодію суттєву колористику, не впливаючи при цьому на заявлений у нижній частині звукоряду «мінор» або змінний (переважно однойменний) мінор-мажор. Якщо ж додається низька септима (VII ст.), тоді виникає (для нашого «європеїзованого» слуху) ефект зіставлення з тональністю мінорної доміанти. Утім, це все умовності. Тер-

міни, які я вжив, не мають стосунку до ладового чуття селянина. З певністю можу наголошувати лише на одному: інтонація в традиційному співі дуже залежить від *емоційного стану* співаків. Вочевидь, це стосується терції.

⁴ Однак протягом останніх 20 років насамперед на фольклорних оглядах та фестивалях (явно під впливом *авторитету* освічених фольклористів) *зі сцени* «гуканки» лунають уже без упереджень. Але, будучи членом журі ряду оглядів, я запримітив і зворотний бік справи: зрідка (добре, що так) почали з'являтися «гуканки» у виконавстві *на сцені* у співаків з тих місцевостей, де їх у традиції не було (принаймні не засвідчені етномузикологами). Життя є життя: «гуканки» й ставлення до них — випадок переливання сакрального у профанне, як і в нашому громадському житті.

⁵ В іншому селі — Товстому Лісі Чорнобильського району Київської області — мені розповідала Агафія Федорівна Чередніченко про свою *зустріч з русалкою*, яка прибрала личину сусідки. А потім з'ясувалося, що сусідка лежала в той час дома немічна і аж ніяк не могла бути на леваді, де Агафія Чередніченко рвала траву для кролів. Співачка додала: «Вірте — не вірте, але таке було...». Узагалі в експедиціях, особливо на Поліссі, траплялося чути немало містичних історій.

⁶ У 1930-х роках Філарет Колесса, Зиновій Лисько та Станіслав Людкевич слухали фонограму. При цьому були присутні й інші особи, від яких описаний нижче факт поширився у Львівській консерваторії. Колесса і Лисько сперечалися з приводу інтонування одного зі звуків мелодії. Один наполягав, що там нота «на *чверть* тону завищено», другий — що «на *третину* тону». Людкевич слухав, слухав, а потім, не приставши до думки жодного, сказав: «Шляк би вас трафив з вашими слухами!» Ще й махнув при цьому рукою. І це так: лише за тонометром можна чітко

визначити герци, а отже, й висоту. Тому в статті я запобігаю вживанню «чверті тону, третини тону, нейтральної терції», а торкаюся лише *тенденції інтонування*.

⁷ Я не скрізь подаю бібліографічні посилання, в есе це обтяжило б текст. Я обговорюю *ідею виконавства, інтонації та ладу*. Для щирого і вдумливого шанувальника *справжньої* музики важливі не примітки до тексту, а *думка*.

⁸ Для тих, хто має смак до читання, пропоную перечитати воістину приголомшливий вірєць опису народного співу. Цитую за оригіналом: «Помнится, я видел однажды, вечером, во время олива, на плоском песчаном берегу моря, грозно и тяжело шумевшего вдали, большую белую чайку: она сидела неподвижно, подставив шелковистую грудь алому сиянию зари, и только изредка медленно расширяла свои длинные крылья навстречу знакомому морю, навстречу низкому, багровому солнцу: я вспомнил о ней, слушая Якова. Он пел, совершенно забыв и своего соперника, и всех нас, но, видимо, поднимаемый, как бодрый пловец волнами, нашим молчаливым, страстным участием... Мы все стояли, как оцепенелые» [12, с. 255–256]. Додам: Лев Жемчужников (художник-ілюстратор «Козьмы Прутков»), слухаючи Остапа Вересая, *плакав*. Жоден великий артист Європи, за його словами, не зворушував його так.

⁹ До речі, «загострене» інтонування IV шабля, як і VI, потребує окремого дослідження. Дуже цікаві зразки такого інтонування засвідчені мною в записі співу Пантелеймона Семенкова, 80 р. [4, № 225], а також у голосінні [4, с. 237–238]. Тритон від основного устою зафіксовано в «Співанках-хроніках» [11, с. 439].

¹⁰ Див. там само зразки гуртової фактури [1, № 324, 432, 445, 557, 795, 858 та ін.].

¹¹ Приклади з нового збірника Л. О. Єфремової «Народні пісні Житомирщини» [2]: 1, 34, 145, 166, 212, 213 та ін. Транскриптор має право подавати буквально те, що чує на півці. Але зрушення тональностей має різну природу. І тут транскриптор (а тим більше записувач) мав би поділитися власними думками з цього приводу. Якщо це прості «технічні» зрушення, то про це слід сказати в «Передмові» (і назвати для прикладу номери). А якщо це явища іншого порядку, їх слід прокоментувати (у примітках). Щодо № 1 у Л. Єфремової вказано: повторне виконання. Проте в № 34 між заспівом і першою строфою (насправді «заспів» – це перша строфа) відбувається зрушення не тільки висотності, але й темпу. Це – колядка церковна, не традиційна. Однак і тут не завадило б прокоментувати, чим викликані зміни темпу й тональності. Викликають питання № 212, № 213 та ін.

¹² Наведу один парадокс як приклад до розуміння сенсу музичної виразовості. У філармонії виконували вокальний опус Бориса Лятошинського. Він сидів у залі, поруч – музикознавець, котрий нахилився до Бориса Миколайовича і стиха промовив: «А ось тут співачка сфальшувала!» (на високій ноті). Лятошинський спокійно відповів: «У мене там зазначено довільне [зоне] інтонування...».

¹³ Диск «Зелений шум Полісся», «Арт екзистенція». – К., 2002. – № 16. Погориння, с. Рудня Дубровицького р-ну Рівненської обл. Виконавиця – Мотрона Романівна Тверда, 1919 р. н. Співають на хрестинах. Записала І. В. Клименко 28.05.1991 р. Транскрибував А. І. Іваницький.

1. Весільні пісні : у 2 кн. / упоряд. М. М. Шубравська, А. І. Іваницький. – К., 1982. – Кн. 1.

2. Єфремова Л. О. Народні пісні Житомирщини. – К., 2012.

3. Іваницький А. І. Великосекундова змінність // Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. – Вінниця, 2009.

4. Іваницький А. І. Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник фольклору. – Вінниця, 2007.

5. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика. Методологія і методика. – К., 1997.

6. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. – Вінниця, 2004.

7. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментаріями) : навч. посіб. для ВНЗ культури і мистецтв. – Вінниця : Нова Книга, 2008. – 520 с.

8. Квитка К. К. К изучению украинской народной инструментальной музыки // Квитка К. Избранные труды : в 2 т. / сост. и коммент. В. Л. Гошовского. – М., 1973. – Т. 2.

9. Коган Г. Как делается научная работа // Коган Г. Избранные статьи. – М., 1972. – Вып. 2.

10. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1976. – Т. 3.

11. Співанки-хроніки / упоряд. С. Й. Грица, О. І. Дей. – К., 1972.

12. Тургенев И. С. Записки охотника / Певцы. – М., 1954. – С. 240–259.