

УДК 784.4(477)

Олена Шевчук<https://orcid.org/0000-0002-0994-5858>

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 01001 Київ, Україна
тел. +380 67 336 4310, e-mail: olenashevchuk@ukr.net

Ще раз про українське народне багатоголосся (типи фактурного устрою)

У статті систематизовано типи українського народного багатоголосся (далі УНБ) та обгрунтовано їх поділ на різновиди на основі нових експедиційних знахідок та розгляду досліджень українських етномузикологів (В. Матвієнка, А. Іваницького, Л. Трубнікової, І. Пясковського, В. Осачої, О. Смоляка) і розвідок авторки. Підтверджено й розвинено концепцію київських етномузикологів (О. Мурзиної, Є. Єфремова). Конкретизовано значення поширених термінів, запропоновано нові. Узагальнено висвітлено географічну дислокацію типів/видів УНБ у регіонах. Характеризуються мало відомі артефакти орнаментованого октавного (і двохоктавного) співу на Наддністрянському Поділлі. Простежено ознаки розбіжностей і сходжень видів УНБ Нового часу, що дозволяє виявити в різних регіональних стилях загальнонаціональні риси як віддзеркалення закономірностей етномузичного мислення українців.

Ключові слова: українська народна пісенність, типи багатоголосся, гетерофонія, унісон, поліфонія, втора, функціонально-гармонічна фактура, кантова фактура

Багатоголосся – одна з найяскравіших питомих прикмет традиційної пісенної культури України, характерна для всіх її регіонів, при тому, що на українських етнічних землях поширені різні історичні типи багатоголосого співу. Будучи збереженим народною пам'яттю до нашого часу, хоча й помалу невідворотно відходячи в небуття з найстаршими співаками, українське народнопісенне багатоголосся (далі – УНБ) продовжує привертати увагу науковців. Природно, що особливу увагу його проблематиці приділяють етномузикологи здебільшого з наукових осередків Києва та міст Лівобережжя – земель, означених виразним полістадіальним нашаруванням багатоголосих традицій.

Погляди дослідників на історію та класифікацію типів УНБ розрізняються. Ця розвідка має за мету систематизувати основні його типи та різновиди на основі нових експедиційних знахідок та досліджень українських етномузикологів і автора*.

Окремими завданнями статті є 1) огляд низки праць 1990-х – 2010-х років; 2) аналіз типології форм УНБ, розробленої О. І. Мурзиною (2016); 3) конкретизація змісту спеціальної термінології і введення нової; 4) уточнення (за матеріалами останнього часу) щодо мало відомої подільсько-наддністрянської субрегіональної традиції; 5) встановлення спорідненості типів УНБ, що до-

зволяє співвіднести регіональну специфіку з національним народнопісенним стилем.

Етномузичні джерела цієї студії визначено пізнім етапом формування УНБ, його полістадіальним змістом, завдяки якому в народнопісенній культурі збережено як первісні, так і результуючі стильові форми, спостерігається вияв у XX – XXI століттях загальнонаціональних рис.

Методи дослідження. 1) Музикознавчий *аналіз* фактури зразків, заснованих на «функціональному одноголоссі» та «функціональному двоголоссі» (термін Є. Гіппіуса). 2) *Класифікація* різновидів кожного типу УНБ. 3) *Історико-порівняльний* підхід виявлено у встановленні послідовності формування та поширення видів УНБ на етнічних землях України; підтверджено й розвинено концепцію етномузикологів (О. Мурзина, Є. Єфремов); у формуванні пісенного стилю Нового часу істотно важливою визнано роль канту XVII – XVIII століть. 4) Запропоновано *узагальнення* щодо типології форм УНБ; а також інтонаційних засобів пізньої позаобрядової пісні та функціонального двоголосся як основи її фактури. 5) *Спостереження:* в українській народній пісенності не встановлено існування триголосся з трьома мелодично контрастними голосами (лише його елементи). 6) Із цього слідує *гіпотеза:* орнаментоване

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183850>

* Ідею загального огляду типів УНБ було реалізовано в 2000-х роках у текстах доповідей авторки на міжнародних конференціях за межами України.

підголоскове кантове триголосся ліричних пісень Лівобережжя сформувалося в ХХ столітті на основі внутрішньої слухової матриці функціонального двоголосся.

Слід відзначити два останні етапи в історії досліджень УНБ, здобутки яких дозволяють нині досягти нового рівня знань та хіба не вичерпної повноти уявлень щодо нього. Перший етап (1950-ті – 1980-ті роки), десь від другого повоєнного десятиліття до завершення радянської доби, характеризується, передусім, значною активізацією експедиційної діяльності співробітників київських установ: Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії (Володимир Матвієнко, Леопольд Яценко)¹, Київської державної консерваторії (В. Матвієнко, О. Мурзина)², Київського державного інституту культури³ (Анатолій Іваницький, Євген Єфремов), на Слобідщині того часу працювали Віра Осадча, Лариса Новикова та інші фахівці. Проведення перших (розвідкових) і повторних експедицій дозволило як зафіксувати загальнопоширену – пізню пісенність, так і «відкрити» окремі локуси з розквітлим, індивідуально неповторним багатоголоссям, створеним «ансамблями майстрів» (Є. Гіппіус). Згромадження пісенного матеріалу відразу спонукало науковців до його вивчення, унаслідок чого з'явилися наукові праці київських фольклористів у вигляді дисертації-монографії (Яценко, 1962), пісенного збірника «Українське народне багатоголосся» (1963), статті (Матвієнко, 1967), розділу навчального посібника та дисертації (Іваницький, 1990, с. 46–48, 56–58 та ін.).

Щасливою обставиною стали, зокрема, вчасні (до катастрофи 1986 року в Чорнобилі) польові дослідження Київського Полісся, проведені Є. Єфремовим, котрі встигли «застати» унікальну архаїчну традицію в її автохтонному вигляді. Ці записи склали основу дисертаційного дослідження (1989) і низки статей, присвячених поліському багатоголоссям (Єфремов, 2001, 2004, ін.).

У межах того самого етапу, починаючи з кінця 1970-х років, виник новий – *науково-етнографічний* – напрям діяльності міських фольклористичних гуртів (перший – київське «Древо», створений 1979 р., харківські «Слобожани», трохи згодом – кіровоградська «Гілка» та інші, про які уже доводилося писати). Емоційні враження від спілкування на теренах з талановитими народними співаками спонукали молодих етномузикологів до спроби самостійного відтворення зібраних народних пісень. Важливо, що всі

міські гурти виконували й виконують саме багатоголосі (обрядові й поза обрядові) сільські пісні (крім львівського «Родоводу», який з 1980-х культивує традиційний унісонний спів Галичини й Прикарпаття). Необхідність творчого освоєння УНБ потребувала від молодих ентузіастів постійного проведення польової роботи, обмірковування оригінальних особливостей знайдених артефактів народного співу з метою адекватного їх відтворення (див, зокр. Єфремов, Пономаренко, 1989), узагальнень щодо регіональної специфіки в навчальних програмах (Шевчук, 1999) і посібнику (Іваницький, 1990). У згаданих працях 1950–1980-х років вже сформовано бачення типології форм УНБ (Яценко, 1962; Матвієнко, 1967; Іваницький, 1990), яке можна вважати етапним, а дискусійні положення всіх праць підлягали подальшому осмисленню й уточненню.

Від 1991 року, у добу незалежної України почався наступний етап польової і наукової роботи етномузикологів. Окрім експедицій-розвідок було запроваджено послідовне індивідуальне дослідження регіонів (субрегіонів) України і здійснення в них фронтальних⁴ польових обстежень. Коло регіональних студій було розширене (Полісся Східне, Центральне й Західне з Підляшшям, Волинь, Середня Наддніпрянщина, Полтавщина й Слобідщина, Поділля Східне й Західне, Наддністрянщина (південь Поділля, Буковина (Покуття), Карпати, найзахідніші етнічні землі. Це дозволило поглибити знання про розвідані раніше ареальні традиції, згромадити достатню кількість аудіо- й відеозаписів оригінальних зразків етномузичної творчості локального побутування, вдатися до деталізованої комплексної характеристики низки регіональних стилів і показових типів багатоголосся Полтавщини (Сопілка, 1996), Центрального Полісся (Єфремов, 2001; 2004), Слобідщини (Осадча, 2001), Західного Поділля (Смоляк, 2008). Викладено розуміння сутності підголоскового співу (Трубнікова, 1992), аналіз історичних обставин формування протяжного стилю у розспіваних весільних піснях Середнього й Нижнього Подніпров'я (Мурзина, 1995). Урешті, здійснено низку мультирегіональних досліджень з метою узагальнюючої класифікації типів УНБ (Пясковський, 2004, Мурзина, 2009), висвітлення їх поширення на етнічних землях України та визначення часових змін у них (Мурзина, 2009, 2016).

Ще протягом першого десятиліття доби незалежності у працях визначилися розбіжності в поняттєво-термінологічному апараті щодо специфіки УНБ. Вітчизняні дослідники найчастіше зіставля-

¹ Нині Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАНУ (далі – ІМФЕ).

² Нині Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (далі – НМАУ).

³ Нині Київський національний університет культури і мистецтв.

⁴ Коли запису підлягають усі фольклорні зразки в усіх населених пунктах ареалу.

ють «гетерофонію» й «поліфонію» (останню ще розуміють як «підголосково-поліфонічний» чи «підголосковий» спів»); іноді віддають перевагу терміну «гетерофонія», деякі обох уникають. Для порівняння, у зарубіжній етномузикології склалася ситуація, за якої будь-яке багатоголосся, у тому числі різних історичних стадій і територіальних форм, частіше тлумачать як «поліфонію». До прикладу, йдеться про «п'ять форм грузинської народної поліфонії: бурдонна, остинатна, паралельна, синхронна та поліфонічна» (Gabizonia, 2001, с. 220) – хоча помітно, що не всі наведені визначення передбачають самостійність голосів. Натомість щодо болгарського народного співу, який має риси типологічної спорідненості з українським, інший дослідник ужив термін «гетерофонія» (проте виокремив із неї споріднені форми з бурдонами різного виду та специфічним голосоведенням локальних болгарських пісенних стилів (Rice, 2003, с. 251–252)⁵. Методи осмислення принципів багатоголосі музики й понятійний апарат зарубіжного етномузикознавства потребують окремого обмірковування з погляду можливості його застосування до типологічно подібних реалій УНБ.

Загальноприйняте й індивідуальне розуміння вітчизняними науковцями природи й співвідношення гетерофонії та поліфонії розрізняється, що буде уточнено далі. Для більшості дослідників загалом не підлягає сумніву, що гетерофонія охоплює ранні історичні жанрові пласти народно-музичної творчості – обрядові, натомість поліфонія – пізніші не обрядові.

Ліричні пісні Полісся, Центру, Лівобережжя найчастіше слушно характеризують як підголоскові. Судження щодо суті явища «підголосок» і похідного від нього «підголоскового співу» є неоднаковими. Термінами «підголоскова поліфонія», «підголоскове багатоголосся», «підголоскове мислення» активно скористалася харківська дослідниця Л. М. Трубнікова, уточнивши, що підголосковий склад «формується в результаті поєднання основної мелодії зі своїми підголосками» (курсив мій – Ол. Ш.) (Трубнікова, 1992, с. 296, 300)⁶. Наведена реляція передбачає, що багатоголоса тканина сумарно твориться сплетенням відмінних, але,

ймовірно, споріднених мелодичних ліній. З погляду Л. Трубнікової, функції підголосків є досить різноманітними – від подоби до контрасту («втора, доповнююча, розвиваюча, контрастуюча, педаль та остинато» (там само, с. 301)), а це передбачає різні результуючі види багатоголосся – як гетерофонію (цей термін у статті не вжито), так і поліфонію.

Суттєво, що дослідниця висловила за необхідність диференціації понять «підголосковий склад» і «народна поліфонія», так аргументуючи свою позицію: «Підголоскова поліфонія... все ж не вичерпує таке багатогранне явище як народна поліфонія, котра включає ще й непідголоскові зразки» (цю тезу, утім, не роз'яснено) (Трубнікова, 1992, с. 296). Згадаймо, що дослідники дійсно зрідка заводять мову про елементи не підголоскової, а «імітаційної поліфонії» (Матвієнко, 1967, с. 15). Утім, вона представлена поодинокими, досить пізніми зразками, тому в більшості праць поліфонічний склад пісень характеризується все ж як підголосковий.

Оригінальне розуміння емансипованої природи підголоска висловив київський учений І. Б. Пясковський, котрий означив *варіантно-підголоскову фактуру* як одну з найпоширеніших в УНБ (Пясковський, 2004, с. 44). Аналізуючи висотну дислокацію голосових ліній та ступінь їхньої спорідненості, науковець диференціював три функції голосів: провідну, дублюючу й супровідну. *Провідний* (те саме що «основний») – це голос заспівувача, який у варіантно-підголосковій фактурі є нижнім (тобто, належить до нижнього фактурного пласта – Ол. Ш.) і може бути також названий «басом». (Так постулюється думка, що заспівує зазвичай не «виводчик» – виконавець верхньої сольної «оздоблювальної» партії, а виконавець основного голосу.) Другу функцію – *дублювання* провідного голосу – реалізовано в різний спосіб: як *паралельним рухом* – в унісон, терцію, квінту, октаву, так і *непаралельним* – неоднаковими, проте *завжди консонантними* інтервалами (наприклад, є така характеристика: «середній голос *дублює* нижній у приму та терцію» (Пясковський, 2004, с. 45)). Тобто, автор розумів дублювання не як створення тотожного мелодичного рельєфу на певній відстані від провідної лінії, а як більш гнучке розгалуження-*divizi* неконтрастних голосів (у розумінні інших етномузикологів це – гетерофонний склад).

Врешті, третю функцію підголоску – *супровід* – І. Пясковський характеризує на основі відсутності паралелізму голосових ліній, тобто, виходячи з постійної зміни інтервальних відстаней між супроводом і основним голосом. Прикметно, що приклади супроводу, наведені в статті, стосуються артефактів різного історичного часу й стилю, це: 1) бас у кантовій фактурі, 2) гармонічно-

⁵ Є прецедент поширення зарубіжним науковцем поняття «гетерофонія» на звукові явища природного світу (див. «Заразлива гетерофонія...» (Brown, 2003)).

⁶ Відомо, що в УНБ виявити «основну мелодію» серед рівноправних варіантних голосових ліній неможливо. Та відповідно до змісту розгляданої статті це стає реальним, позаяк дослідниця розглядає вплив народно-музичного мислення на композиторську творчість. Судячи з викладу, у фактурі авторських творів ясно розрізняються індивідуалізована тема та «підголоски», зіставлені з нею в певний спосіб. Як встановлено, співвідношення одного й іншого базуються на закономірностях, властивих УНБ.

функціональний бас, «приєднаний» до варіантно-підголоскової фактури, 3) верхній голос варіантно-підголоскової фактури – але тільки той, у якому наявні ділянки з протилежним рухом стосовно провідного (наприклад: у каденції в провідному голосі домінує низхідний рух, у верхньому – висхідний (там само, с. 43–46); (у разі паралельного руху це був би, за І. Пясковським, «дублер», а не «супровід»).

Тож, І. Пясковським описано всі основні типи УНБ (у прийнятному розумінні): гетерофонний, поліфонічний і гомофонно-гармонічний. Якщо скористатися саме цими загальними поняттями, можна визначити наведені автором 1-й, 2-й і 3-й приклади «варіантно-підголоскової фактури» як зразки *функціонального двоголосся* з підголосковою фактурою, у яких вивід демонструє як часткову подібність рельєфу до нижнього голосу, так і деяку відмінність від нього (стверджує в каденціях свою самостійність опорою на октавний звук). Натомість нижні голоси в тих самих прикладах демонструють гетерофонні розгалуження. Як не дивно, у наведеному зразку поліської лірики науковець відзначив наявність *трьох* функцій голосів (Пясковський, 2004, с. 46), хоча вочевидь це функціональне двоголосся: «бас» (у гетерофонному сплетенні двох індивідуальних варіантних версій) та контрастний вивід.

Утім, І. Пясковський унікав у характеристиці фактури українських пісень зіставлення термінів «гетерофонія» та «поліфонія», ймовірно, вважаючи українську «варіантну підголосковість» цілісним, неподільним явищем. Формалізуючи ознаку інтервальної величини між голосами, автор не зазначав ступеня їх контрасту (чи вважав, що його як такого не існує?), тому назвав «варіантними підголосками» всі лінії, що створюють вертикальні розгалуження з провідним голосом – від тих, що йдуть в одній з ним теситурі, до октавних.

Сконцентрувавши увагу лише на варіантно-підголосковому й кантовому фактурних устроях, дослідник на додачу відзначив існування ще *чотирьох різновидів* УНБ. Це: а) *протягнений бурдон* (з комплементарно-ритмічним співвідношенням голосів) у вокально-інструментальній традиції; б) *репетиційний бурдон* (з еквіритмічним співвідношенням вокальних голосів); в) *спонтанна поліфонія* (наприклад, незалежний спів двох гуртів колядників або інших співочих груп з канонічно-варіаційним або контрастним співвідношенням голосів); г) *спонтанна гетерофонія* (з еквіритмічним або комплементарно-ритмічним співвідношенням голосів)» (Пясковський, 2004, с. 42).

Методологічна оригінальність переконань автора цієї класифікації полягає: 1) у диференціації

видів бурдонної діафонії залежно від специфіки ритму (хоча типологічно та історично бурдон – це один тип фактурного устрою); 2) у розумінні поліфонії як спонтанного поєднання *різних пісенних зразків* (!), а не іманентної властивості УНБ, створеного самостійними голосовими лініями, 3) у несумісності понять «гетерофонія» і «варіантна підголосковість», хоча в поданій вище характеристиці другої ніби унаочнено ознаки першої. Можна припустити, що власне гетерофонією — видом, відмінним від підголосковості, — І. Пясковський вважав унісонний спів з нечисельними спорадичними проміжними не унісонними вертикалями. Головна особливість викладеної індивідуальної концепції УНБ полягає в усамостійненні та наданні універсального значення поняттю «підголосковість» і в переконанні дослідника щодо його несумісності із сутністю явищ гетерофонії та поліфонії.

Позиція більшості українських етномузикологів, навпаки, передбачає прийнятність поняття «підголоскова поліфонія» (частково, щодо фактури ліричних пісень Полісся, Центру й Лівобережжя), хоча й з певними застереженнями та індивідуальною конкретизацією поняття «підголосок». Позаяк поліфонія передбачає поєднання голосів якщо не контрастних, то хоча би певною мірою відмінних за мелодичним рельєфом, то підголосок («підводку», «вивід», «горяк» тощо) належить розуміти саме як «верхній підголосок» (Єфремов, 2001, с. 67) чи «надголосок» (Пясковський, 2004, с. 43) – голос у вищому регістрі, похідний від нижнього, але відмінний від до нього більшою чи меншою мірою. «Надголосок» функціонального двоголосся «бас – вивід» має інші властивості, ніж підголосок як відгалуження від основного голосу *в єдиній із ним теситурі* (це ознака гетерофонії – функціонального одноголосся обрядових чи ранніх ліричних наспівів). Функціональне двоголосся якраз визначає мінімальну кількість голосів (два), необхідну для утворення підголосково-поліфонічної тканини української необрядової пісні. На чому базується контраст між басом і виводом, роз'яснено в статті щодо поліської лірики (Єфремов, 2001, с. 67).

Дискусійні питання щодо дефініції того чи іншого виду УНБ постають не лише стосовно тих регіонів, де поширені розвинена гетерофонія й підголоскова поліфонія (Полісся, Центральна Україна, Східне Поділля, Лівобережжя), а й щодо західних ареалів, Правобережжя. Так, у пісенному багатоголоссі Тернопільщини О. Смоляк вирізняв *гетерофонію*, «*просте октавне двоголосся*», «*просте терцієве двоголосся*» та «*просте акордово-гармонічне триголосся*» (прикметно, що 1–3 види показані автором на прикладах обрядових пісень) (Смоляк, 2008,

с. 17–35). Методологію О. Смоляка характеризує звужене розуміння гетерофонії, до якої віднесено лиш унісонний спів (майже суцільний) із поодинокими спорадичними *divizi* на терцію, зрідка в каденціях – на квінту та октаву (Смоляк, 2008: приклади 1–4). В одній шедрівці «терцієве поле» розростається посеред унісонного руху дещо ширше, не зачіпаючи, утім, зону каденції (там само: приклад 5). Усе це свідчить про унісонну генезу розглядаваної західно-подільської гетерофонії.

«Просте терцієве двоголосся» та «просте октавне двоголосся» дослідник не включає до складу гетерофонії, погоджуючись із тією тезою, що терцієва «втора є своєрідним прообразом гомофонно-гармонічної фактури» (Іваницький, 1990, с. 57). Натомість аналіз прикладів, наведених автором, засвідчує, що вплив функціонально-гармонічного мислення простежується не в усіх зразках із терцієвим устроєм, позаяк у них відсутній басовий голос, і домислювати його, виходячи з логіки мелодичного руху, не завжди природно. Тож, пісенні традиції західно-українських ареалів актуалізують необхідність аргументованої диференціації гетерофонії і стрічкових форм.

В. Матвієнко, розглядаючи пісні з різних регіонів, нараховував *шість видів* УНБ, це: *стрічки* різної інтервальної величини, *педадь*, *імітаційна поліфонія*, *гетерофонія*, *гомофонно-гармонічне багатоголосся* та *підголоскова поліфонія* (Матвієнко, 1967, с. 154–156).

У початковому розділі посібника А. Іваницького (1990), де також характеризується пісенність різних регіональних традицій, узагальнено описано *п'ять типів* УНБ (всі з різновидами) – «*гетерофонію*, *підголосково-поліфонічне* (чи *просто підголоскове*), *гомофонно-гармонічне*, *втору* і *мішане багатоголосся* (що поєднує окремі риси попередньо перерахованих типів)» (Іваницький, 1990, с. 46). Від класифікації В. Матвієнка бачення А. Іваницького відрізняється тим, що *педадь* (бурдонну діафонію) він вважає різновидом гетерофонії, *втора* представлена терцієвим паралелізмом (октавний та інші лишилися поза межами класифікації), *імітаційна поліфонія* відсутня.

Цікаво, що текст другої, жанрової частини посібника А. Іваницького охоплює значно ширше коло місцевих артефактів традиційного багатоголосся, які не знайшли відображення в класифікації у початковому розділі. Згадано про *унісон* (там само, с. 59), *октавний спів двох типів* (там само, с. 120), *триярусну фактуру* полтавських підголоскових пісень (там само, с. 60) та деякі перехідні форми фактурної організації.

Результативною, найзмістовнішою (водночас глибокою, майже вичерпною за змістом) є характеристика УНБ, подана останнім часом

О. Мурзиною в розділі «Народне багатоголосся» нового академічного видання «Історії української музики» (Мурзина, 2016), яка узагальнила й спостереження ранішого часу (Мурзина, 1995; 2009). Дослідницею послідовно (хоча без зведення в єдину схему) обґрунтовано існування *шістьох типів* УНБ. Це *монодія*, *гетерофонія*, *бурдонна діафонія*, *поліфонічне функціональне двоголосся* та *триголосся*, *гомофонно-гармонічна фактура*. Звернімо увагу, що в концепції В. Матвієнка та А. Іваницького поняття «підголоскова поліфонія» (у його загальному визначенні) не диференційоване на двоголосся та триголосся, хоча ці явища описані; у концепції О. Мурзиної таке бачення також знаходить продовження. У дослідженні також означено вплив гомофонно-гармонічної фактури на гетерофонну та підголоскову (у А. Іваницького – мішаний тип (Іваницький, 1990, с. 48)).

Узагальнення, викладені нашою колегою, підводять рису під багатолітніми дослідженнями «типологічних різновидів» УНБ (Мурзина, 2016, с. 341). Важливими новаторськими позиціями теорії О. Мурзиної є 1) деталізована внутрішня диференціація кожного з типів УНБ на різновиди (чи не найбільше видових розгалужень має гетерофонія), 2) чітке розмежування двох видів октавного співу, 3) надання розвиненій гетерофонії значення окремого «типу фактури» (там само, с. 349), 4) обґрунтування стильової межі між розвиненою гетерофонією, позначеною впливом функціонально-гармонічного мислення, та кантовою фактурою, 5) застосування термінів «функціональне двоголосся» (Є. Гіппіус) щодо підголоскового співу (Мурзина, 2016, с. 357, 364–366) та «функціональне одноголосся» щодо монодії та гетерофонії (Мурзина, 2009, с. 368), 6) визначення кількох музичних прикмет пізнього пісенного стилю, які дозволяють йому претендувати на статус загальнонаціонального. У розділі чимало цікавих міркувань щодо співвідношення, історичного часу, послідовності, взаємодії, місця формування та векторів територіального поширення типів/видів УНБ.

Здійснені останніми роками спостереження дозволяють підтвердити обґрунтованість теоретичних домінант О. Мурзиної та водночас надати деякі уточнення, розширивши загальну інформаційну картину. Поділ форм УНБ на шість типів логічно послідовно співвіднести з поняттєвим рядом «функціональне одноголосся», «функціональне двоголосся» та «функціональне триголосся», а також розглянути різновиди УНБ у межах материкових українських земель в координатах «периферія – центр». Обидва поняття взаємообумовлені та визначаються один відносно другого. Протиставність «центру» й «периферії» передбачає їх особ-

ливе співвідношення – координацію – як рівноправність. Це співвідношення об'єктивоване й творить оригінальний соціокультурний ландшафт країни відповідно до специфіки географії та історичних процесів. Поняття «периферія» аж ніяк не передбачає оцінкового підходу: загальмованість традиції на «периферії» не означає негативізму (навпаки, концентрацію культурних цінностей), так само як «центр» не завжди є осередком позитивних тенденцій і часом демонструє динаміку деградації новочасних пісенних стилів.

Доцільно простежити співвідношення форм УНБ з народномовним діалектним поділом українських земель на основні регіони. Їх етнолінгвістами визначено три: *північний* (Полісся Західне, Центральне й Східне) і два *південних*: південно-західний і південно-східний (Жилко, 1958 та ін). Північ і Захід, віддалені від «центру», є ареалами культивування архаїки. Чітке ландшафтне відмежування півночі України – Полісся (лісо-болотяної смуги) – від Центру обумовлює найліпше збереження в цьому регіоні мистецької архаїки. Інший регіон, Південно-Західний, є опріч Полісся ще одним «опозитом» Центру. Він також об'єднує кілька древніх субетнічних груп, зберігаючи їхні самотні традиції, яскраві говірки. Тож, етномузична «периферія» України, умовно, це окраїни, що обрамлюють її територію з Південного Заходу, Заходу й Півночі, утворюючи «підкову» неправильної форми, на вигині якої майже змикаються передгірський рельєф Карпат та болотяно-лісова місцевість Полісся-Підляшшя. І той, і інший ландшафт важко прохідні, а це певною мірою перешкоджало протягом століть внутрішнім міграціям населення та інтенсивному розвитку інтеретнічних контактів (у зіставленні з «центром»), сприяючи кращому збереженню первинних традицій. Першорядна цінність «периферії» якраз і полягає у консервації найархаїчніших шарів культурної спадщини⁷.

Два південних мовно-діалектних регіони розмежовані кордоном, котрий пролягає на Правобережжі, західніше русла Дніпра (між м. Фастів Київської області і м. Роздільна Одеської). Тобто, південно-східні говірки обіймають, крім лівого берега, ще й частину правого, відтак поняття «центр», яке в Україні асоціюють із Середньою Наддніпряниною, формально входить у зону південно-східних говірок, охоплюючи насправді значно більшу частину українських земель зі степовим і лісостеповим ландшафтом, частково «відкритим» на захід і необмежено – на схід (Залізняк, 1995).

Як Полісся, так і Карпати дають багатий матеріал для роздумів про історичну динаміку жан-

рово-стильових етномузичних процесів⁸. З огляду на обрану тему істотно важливо, що провідні архаїчні типи багатоголосся в них розрізняються⁹. Це, відповідно, *гетерофонія* й *унісонний спів* (кожен у кількох різновидах), які характеризують ранній обрядовий шар народної музики, але можуть відігравати значну роль і у фактурній організації пізніших, ліричних пісень.

Найдавнішу в Україні жанрово-стильову етномузичну традицію донині зберігає регіон, який межує з півднем Білорусі (і західним кутом Росії) – **Полісся**, де населення є автохтонним¹⁰. На Центральному Поліссі зафіксоване найархаїчніше явище в царині УНБ – **«невпорядкована» (дисонантна) гетерофонія** (її поглиблено дослідив Є. Єфремов на прикладі обрядової пісенності Київського Полісся включно з Чорнобильщиною). Такий склад ґрунтується на об'єднанні в одному голосовому регістрі відносно вільних (з дещо відмінним контуром) мелодично примітивних підголосків, які сплітаються в одну розгалужену лінію. Їх поєднання утворює як терції й унісоми (на опорних тонах), так і секундові «трона», дисонанси, особливо перед появою опор. Подібні явища спостережено в різних слов'янських традиційних народно-музичних культурах, які зберігають обрядову архаїку¹¹.

У давніх обрядових центрально- та східно-поліських піснях трапляється й такий тип фактури як еквіритмічна **бурдонна діафонія**. У давньому ритуальному музикуванні вона відіграла, ймовірно, вагому роль, об'єднуючи велику масу людей скандуванням тексту на основному тоні в ритмі пісенної формули, при цьому не утруднюючи співом мелодичного рельєфу. Можна міркувати, що саме загальне скандування формульного ритму посилювало експресію в розгортанні ритуальної дії (у різних народів з подібною метою задіяні ударні інструменти). Можливо, цей принцип значно давніший від часу історичного поділу багатоголосся на типи.

Щодо фактури обрядових наспівів Центрального Полісся, поєднання бурдонного тону й

⁸ Фольклор погранич досліджувала С. Грица (див., зокрема, (Грица, 2009)).

⁹ Натомість деякі елементи мовних діалектів Карпат і Полісся, Полісся й Придністров'я виявляють спорідненість.

¹⁰ За дослідженнями авторитетного вченого С. Сегеди, деякі групи населення Полісся й Волині зберегли незмінною антропологічну (зокрема, одонтологічну) специфіку з часів неоліту (Дніпро-Донецька культура V – IV тис. до н. е.) (Сегеда, 1995).

¹¹ У південній Росії ареал дисонантної гетерофонії охоплює Брянську, Курську, Білгородську області, російські села на Сумщині й Харківщині. Локуси гетерофонії, типологічно спорідненої з поліською, дотепер існують у Сербії та Болгарії.

⁷ Про міжетнічні контакти регіонів України див. (Залізняк, 1995).

наспіву-рельєфу, а також розгалужених голосів, які сплітають основний наспів, часто приводить до секундових, «мікрокластерних» вертикалей, що визначає і специфіку неупорядкованої гетерофонії (нотний приклад 1). Деякі вчені схильні до розуміння фактури з витриманим тоном як різновиду гетерофонної, а саме, як «*бурдонної гетерофонії*» (Іваницький, 1990, с. 46). Та незважаючи на подібність між ними, слід визнати, що основному принципу гетерофонії (рівноправ'я голосів) суперечить функціональна й музична нерівноправність і навіть контраст між рельєфом мелодії та однозвучною лінією бурдону. Остання сприймається як «супровід» основного наспіву, ладова «підтримка», «підспівування» тощо (див. зразки весільних із Чернігівської (Іваницький, 1990, с. 121) та Брестської областей (Матвієнко, 1967, с. 159–160)). Це дає підстави виокремити бурдонну фактуру із групи різновидів гетерофонії в окремий тип (Мурзина, 2016, с. 346). Вважаємо, що з-поміж усіх архаїчних типів УНБ бурдонний – єдиний, у якому реалізовано принцип контрасту голосових ліній. Усамотінення цього принципу в музичному мисленні дозволяє «додавати» бурдонний тон (зокрема, фрагментарно) до унісонної фактури, сольної мелодії, повноцінної гетерофонії, підголоскового співу. Елементи діафонії можуть виникати під час супроводу співу грою на дрибмі, лірі чи інших інструментах, що не затемнює основного наспіву, збагачуючи його акустично¹².

Ступінь мелодичної самостійності голосів підвищується в піснях з рясною орнаментациєю. *Орнаментика* – найпоказовіша стильова ознака пісень Центрального Полісся (на Наддніпрянщині, Лівобережжі Дніпра вона виявляється інакше й не так послідовно внаслідок активної міграції пісенних традицій). Багаточисельні мелізми в дрібному ритмі і різноманітних часових пропорціях (а саме, короткі форшлагги, короткі трелі, прохідні звороти, терцієві стрибки від опорного звуку в обох напрямках, пощаблеве заповнення інтервальних рухів мелодії, допоміжні звороти, предйоми однозвучні й дво-звучні, у вигляді шлейферів; морденти та ін.) та глісандування суттєво збагачують центрально-поліський мелодичний стиль. На слабкому часі всередині орнаментальних фігур, котрі є в усіх голосах, виникає мерехтіння інтерваліки, найрізноманітніші звукові поєднання. При цьому важливо, що в поліських орнаментованих піснях *горизонтальний» вектор оздоблення мелодії*

узгоджується з відчуттям вертикалі, тобто, на початку складонот (ритмічних одиниць, долей внутрішньоскладового розспіву) можна почути консонантні інтервали: терції, квінти, в кадансах ліричних пісень – октави (Єфремов, 2001, с. 73, 74, 77); у зіставленні бурдонного тону й мелодії помітні також квартали.

Цікаво, що в наш час «кластерні» форми гетерофонії співіснують на Центральному Поліссі з пізнішим явищем, також належним до функціонального одноголосся, – спорадичною *гетерофонією консонантного виду*. Висотні розщеплення в ній спираються в основному на «терцієвий паралелізм» шаблів (Єфремов, 2001, с. 69, 71). Досліджуючи ареал, учений виявив, по-перше, зв'язок між видом гетерофонії та іншими музичними ознаками наспівів (амбітус, кількість опор у наспіві), по-друге, територіальну дислокацію видів гетерофонії: якщо дисонантна домінує на півночі Центрального Полісся, то консонантна – у його південній частині (Єфремов, 2004, с. 69, 71). Благозвучна гетерофонія становить нині найпоширеніший вид фактури українських обрядових пісень (див. зразок зі Східного Полісся – Чернігівщини, у якому спорадичні секундові сполучення відсутні, нот. 2). Консонантна гетерофонія наявна також у підголосковій фактурі поліської ліричної пісні, зберігаючи свою роль як співвідношення варіантних ліній нижнього голосу – основного фактурного шару.

Виконання двома співаками водночас відмінних варіантів одного голосу – більше й менше прикрашеного – дало привід означити цей вид фактури як *орнаментальну гетерофонію* (Мурзина, 2016, с. 347–348). Цікаво, що такий самий ефект (і різновид) виникає під час виконання пісні під награвання інструменту (там само, с. 349), позаяк сольний інструментальний супровід поліських і карпатських пісень (обрядових і не обрядових) є найчастіше орнаментованим, більше розвиненим від вокальної лінії.

Друга периферійна група народно-музичних діалектів охоплює Карпатські землі та територіально прилеглі до них *західноукраїнські субрегіони*. Домінантне значення в локальних стилях обрядових пісень тут зберігає інший тип фактури – *одноголосся*, унісонний спів. На відміну від гетерофонії, консерватизм монофонії¹³ первісно не допускав введення іномелодійних голосів, які вийшли б за межі точно окресленого наспіву, оскільки його шаблі мають чітко визначені ладо-мелодичні функції (у рамках модальної чи перехідної модально-

¹² Бурдонна діафонія відома також в архаїчній традиційній інструментальній музиці різних народів Євразії (її по-різному реалізовано на рівні техніки у грі на струнних смичкових, щипкових та духових інструментах).

¹³ Терміни «монодія» й «монофонія» далі вжито як синоніми (перший більш поширений у працях медієвістів стосовно середньовічного богослужбового унісонного співу).

тональної системи) і тому не передбачають щаблів-«дублерів» на іншій висоті. Відтак розвиток гетерофонії на основі унісонного співу протягом століть не відбувався (ситуація змінилася нашого часу).

Мелодична функціональність монофонних пісень крайнього Заходу та Південного Заходу України розвинулася як замкнена самодостатня система, позаяк це первісне одноголосся дуже давнього формування¹⁴. Розвиток монофонії загалом відбувався виключно в спосіб концентрації її на самій собі, через черпання й розвиток внутрішніх можливостей специфічного комплексу стилістичних засобів лінійного розгортання.

Цей найпростіший (на перший погляд) вид УНБ водночас передбачає максимальну розвиненість пісенного мелосу в локусах. У найпишнішому вигляді орнаментальна мелодика подільсько-наддністрянських (також покутських, буковинських) обрядових пісень проглядає в *сольному виконанні* найстарших і найдосвідченіших співаків (такою була незабутня Марія Арсенівна Осаківська¹⁵; 1933–2007). Порівняння сольних версій колядок, записаних за останнє тридцятиліття від співачок наддністрянських сіл, свідчить про змінність орнаментальних фігур (їх набір спільний для цього стилю, подібно до словника музичних елементів, але вибір і комбінування індивідуальне). Очевидне й «хитання» складоритміки в індивідуальних версіях; так, рухливість «тактово-синтаксичного розміру» в сольному співі колядок пов'язана з можливістю 1) дещо подовжувати / скорочувати складоноти вихідного п'ятискладника та 2) перетворювати його в шестискладник додаванням як семантичної, так і несемантичної силиби (до прикладу, на місці вставного «ї» постає «із»). Попри варіантність сольних версій, гурти виконують такі колядки в унісон досить злагоджено.

Постає питання, чи завжди в музичному мисленні подільсько-наддністрянських співаків естетична досконалість гуртового звучання була пов'язана з абсолютним унісоном? За спогадами про спів ранішого часу досвідченої виконавиці М. В. Карватської (1950 р. н.)¹⁶, яка змолоду співала в сільському гурті разом зі старшими людьми, якраз навпаки: особливу принадність становила одночасна індивідуальна орнаментация. Особ-

ливість «гурту майстринь» полягала в тому, що кожна намагалася виділитися і варіювала на свій розсуд (по-своєму «виделувала кренделя»); протягали голоси «як виноград в'ється». Таку пісню було «тяжко виконувати» (на жаль, нині на часі здійснити запис такого співу вже неможливо).

У кількох локусах Наддністрянського Поділля стиль орнаментування розвинено на високому, по суті, професійному рівні (це явище зафіксовано також в окремих селах на Буковині (Ященко, 1963, с. 54, 87, 265 та ін.) та Хотинщині (Іваницький, 1990, с. 59; Іваницький, 2007, приклади 14, 15, 17, 69, 75)). Варіантні голосові лінії сходяться в унісон у точках, опорних для контуру мелодії: на початку взяття чи завершення складонот¹⁷, тоді як графіка орнаментальних фігур всередині розспіву силаб дещо розрізняється. Індивідуальні варіанти унісонного наспіву виконують одну й ту саму функцію, через що фактуру прикрашеного одноголосся можна вважати, услід за О. Мурзиною, *орнаментальною гетерофонією*. Як мовилося, цей термін добре «працює» щодо традицій Полісся й Карпат; проте, на відміну від поліської, орнаментация в південноподільському наддністрянському субрегіоні реалізується як розцвічування однієї й тієї ж унісонної мелодії, яка *не передбачає* можливого одночасного висотного *divizi* голосів. Тому означаємо таку фактуру в робочому порядку як *орнаментальну протогетерофонію унісонної генези* (без осмислення вертикально диференційованої компоненти).

Сучасне Наддністрянське Поділля зберігає й інші локальні форми співу архаїчного складу. Окрім співвідношення «унісон – орнаментальна протогетерофонія» прояснимо перехресні взаємозв'язки між 1) унісоном і октавним співом, 2) протогетерофонією та октавним співом, 3) унісоном і спорадичною консонантною гетерофонією.

Традиційним для багатьох локусів Поділля є співвідношення «унісон – октава», яке відображає найпростішу проекцію монодійної лінії у вертикальний вимір. Цілком слушно ще в 1960-х роках було зазначено, що унісонне виконання мелодії групою співаків фактично можна вважати багатоголоссям» (Матвієнко, 1967, с. 154). Практикування «октавного унісону» дослідники пояснювали гендерними, віковими й тембровими особливостями учасників змішаного гурту – одночасним співом чоловіків і жінок, дорослих і дітей тощо. «Якщо група складається з чоловіків, жінок та дітей, неодмінно виникає регістрова різниця голосів, у першу чергу, октавне подвоєння основної

¹⁴Так само, як пісенні традиції греків, угрів, тюркських і семітських етносів Середземномор'я. Близькі західнослов'янські території – Чехія, Моравія, Словаччина – теж демонструють в обрядовій пісенності «домінування унісону» (Миرونенко, 1993, с. 90–91).

¹⁵ Хмельницька обл., Новоушицький р-н, с. Зелені Курилівці. Висловлюю подяку дослідниці Подільсько-Наддністрянського регіону Ірині Телюх за надання цінної інформації.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Значний науковий інтерес представив би багатоканальний запис унісонного багатоголосого співу і зроблена на його основі зведена «партитура» індивідуальних версій.

мелодії. ...Октава, після прими, є найбільш акустично завершеним інтервалом, і октавні стрічки довгий час не помічаються (самими виконавцями — *Ол. Ш.*)» (Матвієнко, 1967, с. 154). Наспів нижнього голосу, прикрашений помірно, виконується з точним дотриманням октавного паралелізму голосів (нот. 3). Цей подільсько-наддністрянський різновид унісонно-октавного співу можна назвати **октавним подвоєнням монодії**, «**октавним унісоном**» чи **монофонією з октавним фальцетним тончиком**: правомочні всі синоніми, що проголошують унісонну основу цього типу УНБ.

Дослідник західноподільської традиції продовжує думку про «просте октавне двоголосся», яке «виникає *стихійно* при спільному виконанні мелодії співаками різних вікових груп, кожна з яких намагається співати в зручнішому для себе регістрі» (Смоляк, 2008, с. 23). Проте, подальший виклад автора суперечить висловленому: «наявність фальцетного підголоска є *невипадковим явищем*, а усвідомленим *художнім прийомом*, тісно пов'язаним з певними пісненими жанрами (курсиви мої — *Ол. Ш.*)» (Смоляк, 2008, с. 24).

Лишаю обабіч постулат про обрядову природу древнього гуртового співу та особливу семантичну ритуально-магічну функцію пронизливого, заклично-дзвінкого верхнього регістру в умовах теситурної смислової двоєдності «верх — низ». Зазначу лиш невідповідність між запропонованою в посібнику дефініцією виду та її нотною ілюстрацією: назва «просте октавне двоголосся», за аналогією з «простим терцієвим двоголоссям», мала би передбачати строгий паралелізм, октавну стрічку. Та нотним зразком (Смоляк, 2008, приклад 8¹⁸) унаочнено насправді не дво-, а триголосся, оскільки пласт нижніх голосів включає терцієву втору. Фактично по вертикалі звучать тризвукові сполучення, тобто поданий приклад є ілюстрацією іншого різновиду октавного співу, основою якого є гетерофонне стрічкове розшарування (з ознакою пізнішого функціонально-гармонічного впливу — #VII у заключній каденції).

Зверну увагу, що два відмінних різновиди октавного співу розрізнув ще в посібнику 1990 р. А. Іваницький, хоч і не включив їх до своєї типології. Це: тончик¹⁹, «який іде ... в октаву до *одного з нижніх* голосів (коли є два яруси) або в октаву з основним наспівом (коли він унісонний)»

(Іваницький, 1990, с. 120). У концепції О. Мурзиної чітко диференційовано «*октавний унісон*» з правого берега Дніпра і повноцінну *розвинену гетерофонію з фальцетним тончиком* із Лівобережжя як явища різної генези (хоча наведено також один приклад їх сучасного зближення (Мурзина, 2016, с. 350, 351).

Такий різновид як «орнаментальна протогетерофонія — октава (дві октави)» виокремлюємо з-поміж споріднених видів, здається, уперше. Надзвичайно важливо, що у виконанні багатолюдного подільсько-наддністрянського співочого гурту (за спогадами, до кількох десятків осіб на колядуванні чи весіллі) раніше звучав не тільки октавний, а й **двохоктавний спів**, який виникав як суміщення в особливий спосіб чоловічого та жіночого октавних гуртів зі своїми тончиками.

Яким саме був розподіл голосів? За свідченнями вже згаданих М. Осаківської та М. Карватської²⁰, найнижчу голосову лінію вів в унісон чоловічий *гурт* (старші чоловіки) із супроводом — октавною сольною *підводкою* високим молодечим голосом; на одній висоті з чоловічою підводкою, своєю чергою, співав жіночий гурт, а вже до його основи октавою вище припасовувався сольний жіночий тончик (останніми десятиліттями його якраз виконувала М. Осаківська — легким, летючим і дзвінким фальцетним тембром, показовим для цього регіону²¹). Тож, сумарна відстань між чоловічими голосами та жіночим тончиком становила дві октави. Це свідчить про особливу наддністрянську **орнаментальну протогетерофонію, похідну від унісонного співу та подвоєну в октаву (дві октави)**. Зрозуміло, що в двоохктавному діапазоні звучали обрядові пісні тільки тих жанрів і в тих локальних осередках, які в ХХ столітті допускали синхронний спів чоловіків і жінок (колядки, частина весільних²²). Нині таке виконання вже не трапляється внаслідок поступового занепаду традиції, відходу старшого покоління співаків у кращий світ.

Загалом розвинена ритмо-мелодико-ладофункціональна основа монофонії Карпат і Наддністрянщини говорить про те, що цей зрілий унісонний мелодизм не може бути найдревнішим в Україні, а представляє вищу форму музичного мислення порівняно з музичними «примітивами» (такої самої думки дотримувалися й інші дослідники (Яценко, 1962, с. 44; Мурзина, 2016,

¹⁸ За структурою — петрівка («Ой ходила Марусенька по полю»), натомість автор зазначає, що октавне подвоєння нижнього голосу наявне у весільних, родильних, обжинкових піснях Тернопільщини (Смоляк, 2008, с. 23).

¹⁹ Термін А. Іваницького («тончик» (Іваницький, 1990, с. 47)).

²⁰ Хмельницька обл., Новоушицький р-н, с. Зелені Курилівці. Інформація надійшла від І. Телюх.

²¹ Опис такого тембру також див. (Іваницький, 1990, с. 59).

²² Зафіксовані в експедиції І. Телюх та Ол. Шевчук на Наддністрянщині (2000).

с. 343)). Можливо, це той етап довершення гетерофонії, на якому досягається нова якість організації фактури – перехід «різновзвучного функціонального одноголосся» в реальне одноголосся²³.

Співвідношення «унісон — консонантна гетерофонія». Важливо підкреслити, що історичний розвиток монофонії спирався на логіку лінійного розгортання та протягом багатьох століть спадкоємно не призводив до виникнення упорядкованої гетерофонії. Можна міркувати, що протягом довгого часу південно-західна гілка монофонії була тупиковою з погляду можливості переформування її у вертикально розгалужене багатоголосся. Розвиток лінійних форм спирався на іманентно властиві їм музично-стильові ресурси. Натомість у наш час відбувається зміна музичного сприйняття та звукоідеалу народних співаків середнього й молодшого покоління, унаслідок чого спостерігається інволюційна тенденція: перетворення давнього монофонного співу на гетерофонне поєднання консонантних інтервальних вертикалей. Усе сильнішим стає естетичне замилювання усталеним сьогодні в Україні «гармонічним» співом, і деякі виконавці час від часу пориваються допасовувати на слух до провідної мелодії терцієву втору.

Зразки обережного підходу до «терціювання» в густо орнаментованих унісонних весільних піснях було зафіксовано А. Іваницьким у 1980-х роках на Хотинщині. Так, у пісні, записаній від двох співачок (зразок із Чернівецької обл. див. (Мурзина, 2016, с. 346)), протягом строфи, виконаної в унісон, постає лише дві терції, які не змінюють провідного монофонного типу фактури. Абсолютне переважання монофонії дало привід означити це багатоголосся як *унісонно-гетерофонну версію гуртової монодії* (див. із прикладами веснянок і весільних із Бершадського р-ну Вінниччини (Мурзина, 2016, с. 343–344) і

весільних (Іваницький, 1990, с. 119)). Як на Поділлі, так і на окраїнах Степу трапляються простенькі одноголосі наспіви зі спорадичними терцієвими вертикалями, що слугують прикладами *епізодичної гетерофонії* (Мурзина, 2016, с. 342; Матвієнко, 1967, с. 158), поширеної аж до крайнього Сходу України. Ці зразки свідчать про зародження нової виконавської естетики, яка в інших локусах Правобережжя проявляється сильніше.

Якщо виконавці суттєво змінюють співвідношення горизонталь/вертикаль на користь останньої, це виявляє сучасну деградацію автотонного монодійного стилю. Деяке спрощення розлогих мелодичних ліній може компонуватися з намаганням прилаштувати побільше терцієвих «підпор» всередині унісонного руху, перетворюючи одноголосий спів на фрагментарну стрічку. У такий спосіб викривлюється питома одноголоса традиція²⁴.

Завершуючи характеристику найдавніших типів обрядового співу, які є різними формами функціонального одноголосся, слід приділити увагу його найпізнішій і найскладнішій формі — *розвиненій гетерофонії*. Зміна якості стилістики гетерофонного співу помітна в русі від Полісся на південь і схід: зникають схильність до дисонантності та деталізована орнаментальна розробка мелодій, голоси розгалужуються на терцієві й інші консонантні вертикалі, може збільшуватися масштаб строфи. Фактура може набувати вигляду вертикалі зі змінною кількістю звуків (до трьох). Незмінною ознакою старої епізодичної гетерофонії залишилося сходження голосів у кадансах в унісон. Цей різновид гетерофонії показовий для перехідної полісько-наддніпрянської зони, Лівобережжя (приклад із Чернігівщини див. (Мурзина, 2016, с. 349–350)).

У традиції Східного Поділля, яка виявляє багато спільного із Середньою Наддніпряниною, ступінь «гетерофонізації» обрядових мелодій зростає. Розвинена східноподільська гетерофонія вирізняється на тлі слабко виявленої епізодичної гетерофонії завдяки органічному узгодженню горизонтальної й вертикальної компонент. Переплітання більш і менш орнаментованих голосів поєднується як з їх упевненим вертикальним розмежуванням на початку складенот (на терції чи інші консонантні інтервали), так і з унісонним збігом. Інакше кажучи, варіантність мелодичного горизонту координується з підключенням консонантних вертикалей.

²³ На європейських теренах типологічно подібний перехід від гетерофонії до гуртової монодії міг відбуватися в різний час. Судячи з того, що давньогрецькі гімни й хородію з театральних п'єс було записано у вигляді одноголосих творів ще в V ст. до н. е., давньогрецька обрядова пісенність гетерофонного складу гіпотетично могла існувати в раніший час, у період «грецької архаїки», десь до VIII–VII ст. до н. е. (або продовжувала й надалі співіснувати з авторською творчістю в незафіксованому вигляді). Можливо й те, що записані одноголосі гімни виконувалися гуртом гетерофонно, але пізніша традиція фіксує виключно монофонний спів. Враховуючи історичні зв'язки Карпат, Придунав'я, Причорномор'я із Середземномор'ям (як і подібність деяких мистецьких не музичних форм, етнографічних ознак на цих землях), можна теоретично припустити, що монофонія Півдня й Заходу України є генетично спорідненою із європейськими Середземноморськими традиціями.

²⁴ Таке стилістично змінене виконання бачимо в сучасних записах колишніх унісонних колядок зі згаданого села Зелені Курилівці (див. виноску 20): https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK17100719

Обрядові жіночі наспіви гетерофонного складу пізнього формування постають на центрально- і східноукраїнських теренах у різному ладовому оформленні й зі своєю інтерпретацією канонічної складоритміки. Завдяки плавному, неспішному розгортанню, мелодії лірико-драматичних жіночих пісень (весільних, весняних) пограниччя Полісся / Наддніпрянищини й Лівобережжя можуть претендувати на звання «протяжного обрядового співу» (на тому, що протяжність — прикмета не лише лірики, наголошувала О. Мурзина). Нову якість розвиненої гетерофонії обрядових наспівів становить постійне роздвоєння основного голосу у вигляді терцієвої стрічки. Дослідники іноді формально відносять терцієвий паралелізм до загального ряду інших «стрічок» — октавних чи квінтових, але водночас слушно наголошують на його відмінності (Матвієнко, 1967, с. 154–155; Мурзина, 2016, с. 350–353).

Позаяк терція є недосконалим консонансом, то й терцієвий спів є відносно пізнім явищем, сформованим не в добу Середньовіччя, а в Новий час. Терцієві паралелізми – «не залишки стрічок, а свідоме дублювання верхнього голосу, терцієвий «супутник» у піснях, що виникають пізніше» (Матвієнко, 1967, с. 155), «втора» як окремих тип багатоголосся (Іваницький, 1990, с. 46). У роздвоєній терцієвій мелодії реалізована певна діалектична єдність-суперечність: вона цілком задовольняє потребу виконавців у двоголосому співі; на два голоси співають усвідомлено, хоча обидві лінії неконтрастні (ніби «потовщення» однієї). Тому можна розуміти *терцієву стрічку як неконтрастне протодвоголосся*, інакше — функціональне одноголосся у вигляді *терцієвої стрічкової гетерофонії*. У Новітній час цей різновид стає часткою складніших типів фактурного устрою.

Гетерофонія Центру й Лівобережжя, як і монодія Правобережжя, розвинула окремих різновид — *спів із сольним октавним тончиком*, основою якого є «повноцінна гетерофонна фактура» (Мурзина, 2016, с. 350). Смуга розповсюдження цього виду обіймає окремі локуси на Східному Поділлі й у Степу (Кропивниччина, Черкащина) та, перетинаючи Дніпро, переходить на Київщину, Полтавщину (Сопілка, 2004), почасти Слобідщину. Так розспівують жіночі весільні та весняно-літні пісні, на Лівобережжі подекуди й колядки. Фактично це стабільне триголосся (проте в кадансах і на серединних опорах завжди звучать октави). Нижні голоси демонструють терцієвий рух, зрідка переключаючись на інші консонанси; верхню лінію веде потужний *сольний середній голос*. Цікаво, що деякі виконавиці обрядових пісень іноді чітко відображають три різні функції голосів у народно-співочій

термінології: нижній голос «басує», перший підголосок (середній голос) «тягне», другий підголосок (верхній голос) — «виводить» (Мурзина, 2016, с. 353). Можна міркувати, що це підтверджує народно-музичне сприйняття терцієвої стрічки як *двоголосся*, до якого долучається вивід (загалом це октавно-стрічкова форма функціонального одноголосся).

Звичка східнопадільських співачок вдаватися до активного *divizi* та створення динамічно змінюваних (унісонних, терцієвих, квінтових) консонантних вертикалей позначилася на лінії фальцетного тончика в такий спосіб, що й він часом порушує принцип октавного паралелізму, відхиляючись вгору-вниз до інтервалів децими чи сексти відносно «басу» (нот. 4: зразок записано від дуєту жінок, третя приєднується в момент каденції). Цікавим є ладовий колорит цього зразка з ознаками висотного коливання нестійких звуків; виразною побічною опорою стає 4-й щабель, до якого «прихиляються» оточуючі: підвищується 3-й та понижується 5-й, унаслідок чого інтервальні вертикалі демонструють мікротонові коливання.

Ознаки певної самостійності сольного середнього голосу бачимо у фактурі жалісних весільних, записаних у самому серці Наддніпрянищини, на лівобережжі Київщини (Центр). В орнаментативності голосів помітні такі стилістичні ознаки, котрі добре знайомі за полтавським народнопісенним стилем, що говорить про цілісність лівобережної традиції²⁵ (вкорочені форшлаги-зойки, нахшлаги в допоміжних зворотах (у «коливанні» мелодії), антициповані (безакцентні) шлейфери в низхідних секундових ходах). Оздобленими (різною мірою) є всі голоси, при цьому помітне епізодичне синхронне прикрашення середини й верха, які тяжіють до поєднання в «стрічку», чи всіх трьох голосів (у вигляді паралельного руху), але середній голос більш орнаментований і виразніший від крайніх, тому набуває ознак провідного (нот. 5).

У жвавих, менше розспіваних піснях Лівобережжя з фальцетною підводкою ступінь орнаментативності знижується і фактура «стрункішає», наближаючись до постійного триголосся (фактично, це «терцієва втора з тончиком»). Контраст між голосами на рівні мелодики є незначним (нот. 6).

Завершуючи виклад про три типи фактурного устрою УНБ, належні до сфери функціонального одноголосся, — гетерофонію (спорадичну неупорядковану), бурдонну діафонію та монодію, слід акцентувати, що вони побутують в Україні в рамках чітко визначених історичних і

²⁵ У XIX – на початку XX ст. лівобережжя сучасної Київщини входило до складу Полтавської губернії.

географічних координат. Будучи сформованими в найдавнішому шарі пісенності – обрядовому, вони збереглися у віддалених від Центру регіонах України, загальнокультурне значення яких якраз і полягає в культивуванні архаїки. У ці історико-географічні координати ніби не «вписуються» гетерофонні наспіви консонантного виду, позаяк вони поширені повсюдно (крім крайнього Заходу). Але це не змінює загальної типологічної картини, оскільки цей вид відображає пізнішу стадію етномузичного мислення, за якої милозвучні гетерофонні наспіви співіснують у периферійних регіонах із історично ранішими автохтонними формами УНБ.

Переходячи до розгляду пізніших типів УНБ – *гомофонно-гармонічного* та *підголосково-поліфонічного*, потрапляємо до інших жанрових координат — сфери необрядової пісенності (у широкому розумінні — лірики). Питання про послідовність формування згаданих пізніх типів УНБ становило неабиякий інтерес для дослідників. У його вирішенні фольклористична думка пройшла два етапи й сформувала загалом дві концепції. Не зупиняючись на їхньому зіставленні, зазначу, що смисл другої полягає в тому, що в XVII – XVIII століттях на українських теренах поширився гомофонно-гармонічний спів, а значно пізніше, у XIX – XX, сформувався підголосковий (Іваницький, 1990, с. 180), хоча витoki останнього спостерігалися раніше, у XVIII ст. (Мурзіна, 2016, с. 364–365). Це означає, що з того часу вони підлягали розвитку водночас, завдяки чому в XX ст. сформувалися пісенні наспіви з ознаками обох типів УНБ (про це йдеться далі).

Геоісторичний контекст формування нових жанрово-стильових феноменів української пісенності демонструє певні особливості. На відміну від «периферійних» діалектних ареалів, ландшафт Центру (Середньої Наддніпряни) і всього Лівобережжя – це степ і лісостеп, без перешкод відкриті на схід, у безкінечний простір євразійських степів (Залізняк, 1995). Східна частина цих земель особливо постраждала в XIII – XIV століттях унаслідок татаро-монгольського нашествия та була спустошена. Нова історія України свідчить про переважно пізнє заселення (XVII – XVIII ст.) Сходу та, частково, Центру. Мають значення активна міграція людності, формування нової соціальної сили – козацтва, військові дії та постійні пересування військ (етнічно неоднорідних), послаблення соціального й національного рабства подалі від осердя імперії, планова колонізація лівобережжя Степу у XVIII ст., вплив на Лівобережжя російських переселенців з кінця XVII ст. Ці фактори впли-

нули на формування нового типу особистості і, як наслідок, появу нової пісенної традиції (Мурзіна, 1995). На перезаселених землях давніший календарний шар зберігся нерівномірно (весільний краще), а серцевину традицій складала лірика (приурочена до обряду та позаобрядова).

Якщо фактура обрядових пісень продовжує стійко зберігати гетерофонну основу, то для позаобрядових визначальним стає *поліфонічно-підголосковий* склад (іноді його скорочено іменують підголосковим) утім в обох може відчуватися вплив функціонально-гармонічного мислення. Цілком доречно було відзначено, що *чітке усвідомлення виконавцями гармонічних функцій не завжди передбачає власне гомофонію як провідну роль верхнього голосу* (Мурзіна, 2016, с. 353), тоді виразником нового музичного стилю і типу фактури стає один його елемент – басовий голос, а це дозволяє і гетерофонії, і підголосковості зберігати специфіку свого типу.

Першою з-поміж етнічних земель із *гомофонно-гармонічним стилем* «зустрілася» Західна Україна. Формування нового стильового шару може бути пояснене кількома причинами, почасти, розвитком інструментальної музики у XVIII столітті та міграцією танцювальних жанрів з рубіжних країв: Австро-Угорщини, Румунії й Молдови, Словаччини, Чехії²⁶ («буферна зона» між Західною Європою та українськими етнічними землями), розвитком хорового співу. Ідею Климентя Квітки щодо тогочасної європеїзації українців було підтримано дослідницею УНБ (Мурзіна, 2016, с. 354).

Монофонна пісенна культура Галичини, Підляшшя, Карпат і Наддніпряни, розгляdana вище, не була генетично схильна до місцевого формування гомофонії²⁷ та до «природного багатоголосся» в обрядових жанрах загалом (там само, с. 340). Тим не менше, при «зустрічі» європейських і західноукраїнських традицій виник певний синергійний резонанс, котрий сприяв інтенсивній місцевій адаптації рис функціонально-

²⁶ Ризикну припустити, що на ритмо-структурному рівні свою роль у засвоєнні європейських музично-класицистичних норм могла зіграти подібність поширеної в Карпатах коломиїкової форми та «квадрату» гомофонного періоду. Коломиїкова строфа – двічі повторений 14-складник у ритмі 1111+1111+111122 – творить, з погляду європейської класичної форми, правильний (квадратний) 8-тактовий період (в *alla breve* – 4-тактовий). Можливо, спільна генеза цих форм була пов'язана з танцем (при тому, що жанрово-функціональна палітра коломиїки надзвичайно багата й аж ніяк не зводиться до танцю).

²⁷ Такий стан склався, мабуть, і в Середземномор'ї та в Малій Азії у процесі часткової асиміляції гомофонно-гармонічної основи як ознаки західної музичної цивілізації.

гармонічного мислення. Узгодження можна простежити і на мелодичному, і на структурно-композиційному рівнях. Певну спільність між «старою монофонією» і «ноюю гомофонією» видно у принциповому пануванні мелодичного начала, провідній ролі мелодії в різному фактурному й ладовому контексті (таку думку висловлювала О. Мурзина).

Вплив з боку нової *української професійної церковної творчості* (партесного багатоголосся XVII – 1-ї пол. XVIII століть, згодом класичного хорового чотириголосого концерту кінця XVIII ст.) становив другий напрям привнесення європейських норм в етномузичне мислення. Мав значення також *паралітургійний* спів епох бароко та класицизму. Багатожанрова група творів напівпрофесійної писемної творчості XVII – XVIII століть, відома під загальною назвою *кант*, привернула увагу багатьох дослідників (тому немає потреби детально зупинятися на його опису; див. характеристику, бібліографічний список почасти в (Шевчук, 2013)). Прихід канту в усну традицію, його поширення у фольклорі мали революційне значення для подальшого формування всіх народно-музичних стилів.

Усна музична творчість передусім асимілювала триголосу конструкцію *кантової фактури* (відомо, що два верхніх голоси рухаються як терцієва стрічка, відмінний від них нижній – це функціонально-гармонічний бас, часто з ознаками мелодизації). Висловлено ідею, що саме в кантовому устрої провідним став верхній голос (Мурзина, 2016, с. 354), що дає змогу сприймати кантову фактуру як *окремий тип УНБ – гомофонно-гармонічний*.

Можна висловити сумнів щодо того, чи кантовий верх дійсно відчувався народними співаками як провідний, адже їхнє музичне мислення споконвічно базувалося на дислокації *основного голосу нижче від верхнього підголоска*. Питання про провідний голос терцієвої стрічки навряд чи вирішується однозначно щодо східних і західних українських традицій (і окремих зразків). Терцієва стрічка набуває в новочасному канті та похідних від нього формах такої якості, яка дозволяє сприймати кожен із двох верхніх голосів як провідний, через що твердження дослідників не позбавлені суб'єктивізму, крім того вони можуть не збігатися із засадами етномузичного мислення і ладово-фактурного відчуття народних виконавців.

Якщо вдатися до історичної аналогії в церковно-музичній професійній творчості, найяскравішим прикладом послужить триголосся Києво-Печерської лаври з типовим для нього кантовим складом, сформоване в такому аранжуванні десь

протягом одного-двох віків і записане в XIX столітті. Провідним у ньому є середній голос (другий тенор — колишній монодійний наспів пізньо-середньовічної традиції знаменного співу), натомість верхній (перший тенор) — це прилучена до основного «кантова» терція. Таке триголосся (збагачене елементами гетерофонного розгалуження в басах) існувало до виникнення на початку XX ст. чотириголосої редакції лаврського співу ієромонаха Флавіана, добре відомої з нотних видань 1910 і пізніших років. Відтоді сприйняття середнього голосу як провідного в лаврському співі не змінилося (хоча верхній є акустично яскравішим).

Слід узяти до уваги ту обставину, що триголосу кантову фактуру було поступово адаптовано на українських етнічних теренах в умовах повсюдного панування функціонального одноголосся (гетерофонії) та функціонального двоголосся (простої підголосковості, яка тільки-но починала формуватися). Можна припустити, що адаптація канту не могла швидко вплинути на одно-двоголосний внутрішній слуховий орієнтир народних співаків. Тому найімовірніше, що триголоси канту сприймалися як «двошаровий спів», виконуючи дві функції (одну — басовий голос, другу — «терцієвий стрічковий вивід кантової фактури»). Це видно з того, що в місцевих традиціях кантове триголосся часом і саме зазнавало «редукції» — зменшення числа голосів до двох без зміни гармонічно-функціональної основи. Можлива поява трьохзвучної вертикалі як варіанту двозвучної (цікавий приклад зі Слобідщини див. (Мурзина, 2016, с. 255-356)). У піснях із Західної України стійке двоголосся — власне, терцієва втора — може бути вираженням повноцінної функціонально-гармонічної фактури, якщо інтервали, наявні у вертикалях, дозволяють безпомилково домислювати гармонічні функції (Іваницький, 1990, с. 57; Смоляк, 2008, с. 32).

Універсальність функціонально-гармонічного мислення Нового часу проявилася, як відомо, у здатності до «проникнення» його елементів до пісень ранніх жанрів із визначальними гетерофонним і бурдонним типами фактури, причому, по обох берегах Дніпра. Ймовірно, що саме після засвоєння кантової традиції спорадична, непослідовно виражена гетерофонія обрядових пісень перетворювалася у регіонах навколо Дніпра (Східне Поділля – Центр – Лівобережжя) на послідовно розвинені терцієві стрічки (чи окремішні терцієві фрагменти, здатні до переходу в інші консонантні вертикалі з паралелізмом руху чи без нього).

Щодо еквіритмічного бурдону, в обрядових піснях перехідної зони на Лівобережжі (Полісся / Середня Наддніпрянина) він також підлягає

змінам, пов'язаним із впливом гармонічної функціональності. Відзначалося його висотне зрушення з основної опори на сусідні шаблі, у тому числі на #VII і V, що підкреслює напруженість співзвуч домінантової функції перед їх розв'язанням у тоніку ((Іваницький, 1990, с. 121), приклади петрівки й весільної із с. Крячківки на Полтавщині див. (Єфремов, Пономаренко, 1989, с. 10)). Загалом для фактури архаїчних наспівів Полісся зміщення бурдонної лінії з її ключового тону не типово, але на наддніпрянському Лівобережжі ця стильова ознака змінюється, завдяки чому первісна бурдонна фактура наближається до гетерофонної (зразки пісень із Сумщини й Полтавщини див. (Мурзина, 2016, с. 346–347)). Хоча пісні гетерофонного складу сформувалися значно раніше доби західноєвропейського впливу, а підголоскові — навпаки, пізніше, вплив гармонічної функціональності позначився на всіх шарах пісенності.

Підголосковий склад, найбільше поширений у позаобрядових піснях, передбачає – незалежно від кількості співаків у гурті – поєднання щонайменше двох самостійних голосових ліній – *нижньої основної* («бас», у тому числі виконуваний жінками) та *верхньої підголоскової* (у народній термінології «вивід», «гора», «горяк», «тягло» та ін. (Іваницький, 1990, с. 57; Єфремов, 2001, с. 67; Мурзина, 2016, с. 357–359)). Позаяк ключові голоси вивідної фактури виконують дві різні функції, виправданим є використання поняття «функціональне двоголосся», введене Є. Гіппіусом (Мурзина, 2016, с. 364)). В. Матвієнко вважав, що підголоскова поліфонія «могла утворитися з ... обростання основного (звичайно середнього) голосу варіантами-підголосками, що мають іноді більш-менш самостійне значення», при цьому безпосереднім попередником поліфонії вважав «гетерофонічне розщеплення голосів» (Матвієнко, 1967, с. 160). Концептуальний погляд О. Мурзиної відрізняється: «Гетерофонія і підголосковий стиль – дві самостійні багатоголосі культури різного часу формування, які до половини ХХ ст. мали різну жанрову належність і окремі території поширення...» (Мурзина, 2016, с. 366).

У підголосковій пісенності всіх регіонів України (автохтонній чи наверстованій) наявний терцієвий паралелізм. Було звернуто увагу на те, що в центрально-поліських ліричних піснях терцієві розгалуження можуть бути виявлені на різних функціональних рівнях: як у гетерофонії нижніх голосів, так і у співвідношенні

підголоска з басом, що є одним із виявів загального принципу їх консонування (Єфремов, 2001, с. 74, 75). Якщо співає троє чи більше осіб, нижній, гуртовий голос завжди гетерофонно розщеплюється (там само, с. 68–69), що не впливає на двошарову структуру цілого.

Між нижніми й верхнім сольним голосами підголоскової фактури існує тембровий і фактурний контраст (гурт — соло), натомість ступінь мелодичної спорідненості обох ліній, розвиненості кожної з них може бути різним. Подібність основного й верхнього голосів найбільша в тому разі, коли їх рельєф стає подібним, нагадуючи *терцієву стрічку*, іноді з фрагментами квінтової і переходом на октави. Орнаментация кожного голосу в поліських піснях дещо «розмиває» вертикалі, унаслідок чого в розспіваних наспівах терцієвість помітна менше, ніж у стислих.

Натомість у зразках ліричних наспівів із лівобережної Наддніпрянщини (Центр), у яких кількість орнаментальних оздоблень значно менша, чіткий паралельний рух баса та верха прояснюється. Унаслідок гетерофонних розгалужень у нижньому пласті кількість звуків по вертикалі є перемінною (два-три). Обраний за зразок двоголосий (в основі) наспів є типовим для Наддніпрянщини: містить стрічки з терцієвим і октавним рухом, між якими помітні єдина квінта (як тризвук — з додатковим звуком гетерофонного розщеплення басу) та секста (секстакорд — так само) (нот. 7). Драматична манера виконання лірики київського Лівобережжя виразно нагадує не таку віддалену полтавську традицію.

Вершиною розвитку протяжного стилю та континуальності розспіву можна вважати «безкінечне» двоголосся, помітне в шедеврах ліричної пісенності Східного Поділля, Наддніпрянщини, Степу. Так, у двох ексклюзивних зразках протяжних пісень²⁸, записаних в експедиціях КДК на Черкащині у 1980-х роках, відомі тексти постають у масштабних мелодичних формах. У місцевій версії балади про вдову (записана від виконавиці родом з Корсунь-Шевченківського р-ну) характерним є терцієвий вивід, який повторює вигини розлогого основного голосу, зрідка переходячи на квінтови та

²⁸ Пісенні зразки для прикладів 8 і 9 узято з двох сеансів сольного запису. Кожна співачка виконала обидва голоси двоголової фактури: спочатку основний — нижній, згодом, на фоні його магнітофонного запису — верхній.

октавні (синтаксичні) опори (нот. 8)²⁹. Таке голосоведення можна умовно назвати «терцієвою стрічковою підголосковістю».

Одиничність, експериментальність сольної орнаментованої версії³⁰ східноподільської ліричної пісні «Кам'яна гора» полягає в нанизуванні квінтових стрічок, значно довших, гнучкіших і більше прикрашених мелізматикою, ніж у досі відомих зразках з інших теренів (нот. 9)³¹. Останнім часом квінтовий паралелізм фіксують дуже зрідка (відомий у деяких піснях на Берестейщині). Відомі зразки 1950-х – 1960-х років теж є рідкісними (Мурзіна, 2016, с. 351). У цій виконавській версії «Кам'яної гори» основним інтервалом для послідовного конструювання двоголосся є саме квінта³², хоча в чергуванні строф подекуди помітна варіантна заміна квінтових вертикалей на терцієві.

Зрозуміло, що ступінь самостійності підголоска, котрий іде за нижнім голосом і гнучко наслідує його рух протягом майже всієї строфи, є невисоким, а міра спорідненості голосів, навпаки, значною. Відтак непростим завданням для дослідника стає визначення того, який саме з двох типів фактури властивий тому чи іншому зразку: гетерофонія чи поліфонія. Ця дефініція визначається певною методологічною установкою. Подібність рисунків голосів обох функцій стає причиною уникання зазначених термінів у працях (про що вже йшлося) чи надання розширеного значення термінові «гетерофонія»³³. Так, знавець слобідської традиції Віра Осадча вважає розвиненою гетерофонією типову фактуру протяжних пісень, у якій чергуються низки паралельних терцій, квінт і октав та наявна завершальна октавна каденція, — унаслідок «інтонаційної врівноваженості голосових ліній (відсутність інтонаційної концентрації в будь-якому з голосів)» (Осадча, 2001, с. 85). Подібність

рельєфів паралельних голосів говорить сама за себе, критерій паралелізму (за І. Пяковським, верхній як «дублер» басу) є основним для визначення дослідницею фактури ліричної пісні як гетерофонної. Якщо «бас» і «вивід» двоголосої фактури не-контрастні, сковані терціями чи іншими інтервалами, вони ніби походять з основи функціонального одноголосся (за В. Матвієнком — із розвиненої гетерофонії); Та якщо прийняти до уваги відмінність між цілісними мелодичними рисунками підводки та основного голосу, можна вважати фактуру мало розвиненою підголосково-поліфонічною³⁴.

Ступінь контрасту / споріднення нижнього і верхнього голосів визначається індивідуальними особливостями стилю місцевих традицій та окремих співаків-солістів, а також мірою «протяжності» пісенних наспівів – розспіваних чи стислих. У нескладних ліричних піснях Середньої Наддніпряни, Полісся та Правобережжя — Поділля й Буковини (де двоголосся є пізнім стильовим нашаруванням) мелодичний контур підголоска може значно відрізнитися від нижнього голосу. Він виразний, легко запам'ятовується, його рух спирається на змінні інтервальні опорні вертикалі (терцієві, квінтові, октавні) (Ященко, 1963, с. 117, 119, 625, ін.).

Найпростіше підголоскове двоголосся (з функціонально-гармонічним елементом чи без нього), а також втора формують стиль пізнього шару необрядової пісенності, який нині отримав загальне поширення. Він представлений численними записами, зробленими в експедиціях по-всюдно. Всюдисущий репертуар (пізні ліричні, у тому числі долучені до обрядів, історичні, стройові, балади, романси, жартівливі й танцювальні пісні, жанрові міксти, кіч) оперує нескладними формами мелосу (на кшталт «Ой чий то кінь стоїть», «Ой під калиною», «Горіла сосна» тощо). Селекцію прикмет новітнього пісенного стилю³⁵ здійснено в них у спосіб при-

²⁹ Вірогідність похибки цього виконання є низькою, позаяк талановита співачка Є. Лісова, маючи добру пам'ять, згадала кілька десятків пісень, у тому числі з традиційним фактурним устроєм.

³⁰ У тому ж районі Черкаської області записано її простенькі силабічні версії (у яких кожна силаба розспівується одним звуком, рідше двома).

³¹ Доводом на користь автентичності індивідуального стилю обох співачок може бути однотипне виконання всієї пісні (без ознак «пригадування», «хитання» в початковій строфі).

³² Окреслюючи в лекціях наприкінці 1970-х років явище квінтового паралелізму голосів в українських ліричних піснях, В. О. Матвієнком завжди згадував практику середньовічних європейських паралельних органумів як його типологічний відповідник.

³³ Як уже було зазначено, прикладом смислового розширення поняття «поліфонія» є праці багатьох зарубіжних дослідників, котрі характеризують більшість форм багатоголосся саме так, натомість термін «гетерофонія» не вживають.

³⁴ Це питання здається ніби невирішуваним стосовно величезної кількості пісенних зразків із паралельним (чи переважно паралельним) рухом не-контрастних голосів. Якщо визначення спирається на вибір виконавцями інтервалу на останній складоті строфи (унісон чи октава), це може бути чіткішим критерієм, позаяк композиція рисунку верха змінюється в каденції порівняно з басом (у Пяковського – «супровід», а не «дублер»). Враховуючи відсутність мелодичного контрасту між лініями й наявність кінцевого унісону, визнаємо провідним гетерофонний склад (функціональне одноголосся). Натомість, зважаючи на певну самостійність рельєфу верхнього голосу, варіювання в ньому, кінцеву октаву, розуміємо устрій як підголосковий.

³⁵ Комплексу стильових ознак пізньої лірики у формуванні загальнонаціональної верстви пізньої пісен-

стосування традиційного двоголосого мелодизму лірики до «квадратної» (чи наближеної до неї) структури та / або функціонально-гармонічної основи (сполучення функціонального басу з виводом Є. Єфремов влучно означив як «підголосково-гармонічний» спів). Нівелювання локального різноманіття традицій О. Мурзина критично назвала «утилізацією багатоголосої фактури в побутовому співі. Це робить виконання популярних пісень доступним для значної маси людей і полегшує їх усне передання» (Мурзина, 2009, с. 364–365).

Зі Сходу й Центру України підголосковий спів поширився в ХХ столітті на Північ і Захід та адаптувався «на тих землях, які до того часу зберігали відданість монодії, а саме: на території Правобережжя – Центрального і Південно-Західного Поділля, Полісся, частково в зоні Карпат» (Мурзина, 2016, с. 367). У результаті ареали архаїчної монофонії в Західній Україні — Карпати, південно-західне Поділля, Наддніпрянина, Буковина, Галичина — засвідчують полістадіальне співіснування різних історичних форм УНБ, не лише суміжних за часом формування (унісон – гетерофонія), а й належних до тих верств традиційної музики, які в історії не контактували в часі та просторі. В одній місцевості разом з мелізматичними унісонними наспівами побутують нескладні терцієві з мало контрастним *підголоском* (це, умовно, «терцієва стрічкова підголосковість»), двоголосі в *гомофонно-гармонічній фактурі* («терцієва стрічкова гомофонія») ³⁶. Тож, у західноукраїнських місцевих традиціях унаочнився стильовий розрив між автотонним пісенним шаром і новітніми нашаруваннями пісенності підголоскового та гомофонного складу. Наверствоване багатоголосся презентоване в Західній Україні двома стильовими напливами, вектори імміграції яких протилежні: якщо підголосковий спів (засвоєний у спрощеному вигляді) прибув із Центру й Сходу — Наддніпрянини, то гомофонія — з європейського Заходу.

Найпізнішою й найбагатшою формою підголоскового стилю Лівобережжя (Полтавщина, Слобідщина) є *триголосся*. Після експедицій 1970-х років, організованих В. Матвієнком, став добре

ності великого значення надавала О. Мурзина. Він виявляється не лише в традиційній пісні, а й в авторській творчості сучасних композиторів-піснярів, котрі пишуть твори подібного стилю для самодіяльних і професійних народних хорів, аматорських вокальних гуртів тощо. Включення баяністів до складу клубних ансамблів особливо сприяло примітивізації музичної стилістики, приведенню її до єдиної функціонально-гармонічної основи, що уніфікує розмаїту картину локальних пісенних стилів.

³⁶ У наддніпрянській експедиції автора архаїчне одноголосся та «нове» двоголосся зафіксовано в репертуарі одних і тих самих виконавців.

відомим співочий гурт із уже згаданого села Крячківки Пирятинського р-ну Полтавської обл. ³⁷, на прикладі якого вже прослідковано головні особливості триголосої фактури (Єфремов, Пономаренко ³⁸, 1989, с. 9–13; Іваницький, 1990, с. 60–61, 262). Доцільно доповнити опис кількома спостереженнями.

Функцію провідного в гурті виконує *середній* сольний голос соковитого грудного тембру (співачки називають його «брало» (Єфремов, Пономаренко, 1989, с. 9)), який заспіває кожну строфу. Рух розгалужених ліній басових голосів творить гетерофонний склад, маркуючи переходи по щаблях різних функцій, зокрема, VII і V, що підкреслює ладові тяжіння ³⁹. Елементи гармонічної функціональності в басовому голосі, а також, іноді, фрагментів бурдону є типовими не лише для ліричних, а й для обрядових пісень Крячківки (перехідна зона Східне Полісся / Середня Наддніпрянина). Середина і верх крячківського триголосся переважно подібні за рельєфом, але можуть бути різного тембру. Сольний *вивід* («тягло») має яскраве темброве забарвлення: це дзвінкий опертий «відкритий» звук чи фальцет (мікст), який виконується, за виразом виконавиць, «голосом» (там само). Середній голос, який виконується «горлом», навпаки, завжди однаковий за гучним «округленим» тембром (типово полтавським), але не поступається верхові за виразністю й може перевершити його тонко нюансованими ладовими фарбами, ступенем орнаментування, динамікою дихальних атак. Звертає на себе увагу характерне для полтавської орнаментики прикрашання мелодій низхідними форшлагами (довгими й короткими), помітна хроматизація щаблів у тяжіннях (найчастіше b2→1, також b4→3 у мінорі, b5→4), що надає меліці надзвичайної емоційності та драматизму.

Важливим стильовим елементом у багатоголосі Крячківки є верхній фактурний пласт, створений паралельним (переважно) рухом згаданих сольних голосів – середини й верха. Подібність (і фрагментарна ідентичність) їх мелодичних рисунків свідчить, що основою для конструювання вертикалі слугує слухове відчуття *кантової фактури* (з можливою заміною паралельних терцій паралельними секстами, дуже

³⁷ Пізніше відомий як «Древо» з Крячківки.

³⁸ Перше дослідження пісенної традиції цього села здійснила у своїй дипломній роботі на початку 1980-х років випусниця КДК, фольклористка Валентина Пономаренко (клас В. Матвієнка).

³⁹ Натомість у ранніх наспівах основним носієм нестійкої функції є, як відомо, 2-й щабель – верхній увідний тон до основної опори.

зрідка з тимчасовим переходом на інше голосоведення). На опорних тонах типовим є розходження ліній в октави (у той спосіб, що середній голос рухається в каденціях вниз до унісону з басом). Разом з тим, деякі відмінності між лініями середини й верха, самостійність басу, розвиненість мелодики, різниця між неповторно яскравими тембрами спонукають вважати обидва верхніх голоси провідними, а крячківський стиль співу, умовно, – «кантовою поліфонією», збагаченою гетерофонними розшаруваннями, мелодизацією та елементами гармонічної функціональності. Тобто, це найскладніший з-поміж українських локальних стилів УНБ фактурний *мікст* на основі кантового триголосся. Відомо кілька осередків культивування схожих пісенних традицій на Полтавщині та Слобідщині.

Якщо в загально поширеному підголосковому двоголосі основним голосом є нижній (Єфремов, 2001, с. 67), то в кантово-пісенному триголосі Лівобережжя провідну мелодію представляє, як прийнято міркувати, середній голос, але більш імовірно, що її ведуть *обидва* верхні голоси. У будь-якому разі основний наспів у верхньому регістрі є ознакою гомофонії. Якщо триголосу фактуру такого типу за звичкою іменують підголосковою, це поняття може бути використане лише умовно, оскільки не відображає роль верхніх голосів як носіїв головного мелодичного змісту (оскільки «підголосок» має бути залежним від нижнього провідного). «Кантова поліфонія» якісно відрізняється від поширеного узвичаєного підголоскового двоголосся за функціями верхнього і нижнього шарів фактури. Вони міняються. Бас у «кантовому триголосі» остаточно втрачає значення мелодичної магістралі.

Важливо, що у фактурній організації окремих пісень Крячківки (і деяких інших полтавських сіл) кантове триголосся чергується в межах строфи із вкрапленнями *не кантової структури*, створюючи гнучкі взаємопереходи. Терцієвий паралелізм голосів тимчасово «зникає» завдяки їх орнаменталі, звільненню від інерції паралельного руху. Практикується переключення вертикалі на таке стійке співзвуччя як «тонічна квінта в октаві»: октавну рамку «тримають» бас і верх, а квінтового тон стає опорним у середньому голосі⁴⁰ (зокрема, на початку вербально-мелодичного рядка – «да що я сирота», див. також завершення попереднього рядка; нот. 10).

Важливу роль у поліфонізації музичної тканини відіграє *квартове співвідношення* між сере-

диною й верхом, яке виникає всередині «квінти в октаві». Воно абсолютно чуже для кантової стилістики, але нормативне для крячківської манери, у якій коливальний оспівувальний рух навколо квартового інтервалу приводить ще й до фрагментарних «квартових стрічок» (див. той самий приклад). Тож, триголосся Крячківки, віртуозно розвинене на кантовій основі, нею не обмежується, а демонструє особливий комплекс прийомів фактурної організації, у якій роль вертикалей з-поміж інших виконують досконалі консонантні інтервали й співзвуччя.

Наведу ще один, подібний зразок сполучення триголосі кантової і не кантової фактури. В останньому мелодичному рядку строфи інтервальна відстань середина / верх поступово збільшується: паралельні терції, кварта (повторюється на складах «да вона проклінала», нот. 11) та паралельні сексти наприкінці. Відповідно, збільшується обсяг і змінюється розташування акордів від вузького до широкого, драматизуючи завершальну каденцію й надаючи їй емоційної вагомості.

Слобідський дво- і триголосий спів – інший за стилістикою. Тут орнаментика може бути загалом відсутня або виявлена обмежено, але практикується тривале затягування в часі інтервалів і співзвуч (у нотних транскрипціях – половинні й цілі тривалості, часто з ферматами), які створюють ефект протягнутого й напруженого (буквально тягучого) співу, без вияву особливої рухливості голосів. У пізнішому триголосі Слобожанщини кантового складу, на думку фахівця, мелодію веде верх, домінування якого підкреслене акустично⁴¹ (див. із прикладами (Осадча, 2001, с. 85–88)).

Ускладнена форма триголосі фактури.

У видатних виконавців похилого віку з того таки села Крячківки, судячи з аудіозаписів 1970-х років, триголоса основа була збагачена додаванням в'юнких підголосків, які гнучко випліталися між опорними тонами нижньої пари голосів – басу й середини (своєрідні «зигзаги»). Наступне покоління співаків цю віртуозну техніку не успадкувало, і фактура триголосих пісень Крячківки, записаних від 1990-х років, цілком прояснилася до кантової основи.

Придивляючись до польових знахідок 1960-х – 2010-х років, бачимо, що вершинні художньо-музичні досягнення українського фольклору мають місцеве (внутрішньо-регіональне) походження. У високих здобутках піснярів-самородків

⁴⁰ Варто зазначити, що це акустично досконала, позиційно висока квінта в сольному голосі, яка робить «пусте» співзвуччя дзвінко-яскравим та акустично насиченим.

⁴¹ Як мовилося, музичне відчуття виконавців може спиратися на іншу слухову установку.

переосмислюється звична побутова аура звукового простору, яка спонукає геніїв до творчості. Традиція музичних локусів донедавна була невідомою загалу, «інтровертною», зверненою всередину власного місцевого звичаю, подібно до джерела, що бере початок у глибині надр і є надійно прихованим від тих, хто прямує повз. На основі місцевих форм регіональної культури постали справжні школи етномузичної майстерності – високого професіоналізму усної традиції, з якого нині (у добу спрощеного доступу до інформації) пересічний споживач може почерпнути «загальнозрозумілі», прості для сприйняття стильові елементи.

І за художнім рівнем, і за ступенем поширення «екстравертний» пісенний шар *media* не може бути порівняний з шедеврами регіональної пісенності. Та діалектика традиційної творчості парадоксально поєднує загальне та особливе (особистісне) на єдиній основі музичного мислення, навіть якщо вони здаються кардинально відмінними за стилем.

Висновки

На основі запропонованої етномузикологами та доповненої авторкою картини даних можна обґрунтувати гіпотетичну концепцію щодо історичної послідовності виникнення типів / видів УНБ від найдавнішого часу до ХХ століття та надати узагальнені дані щодо їх територіального поширення. Принцип розташування «від простого до складного», апробований у працях, лишається незмінним. 1-й і 2-й типи географічно ідентичні та відповідають найдавнішому історичному етапу. Перелік різновидів, які складають кожний тип, зрозуміло, не визначає послідовності їхнього формування.

1) *Невпорядкована дисонантна гетерофонія* та

2) *бурдонна діафонія* (Правобережжя: північ Центрального Полісся, Лівобережжя: Східне Полісся);

3) *монофонія* (Степове Правобережжя, Південно-Західне Поділля з Наддністрянщиною, Західні пограничні ареали):

- *унісон* (у силабічних формульних наспівах);

- орнаментальна *протогетерофонія унісонної генези* без осмислення вертикальної компоненти (у мелізматичних формульних наспівах; південь Поділля – Наддністрянщина);

- орнаментальна *протогетерофонія унісонної генези з фальцетним тончиком* в октавному (за суміщення жіночого й чоловічого гуртів – у двох-октавному) різновиді (там само).

Упорядкована консонантна гетерофонія як пізній вид гетерофонії:

- епізодична (спорадична) гетерофонія силабічних формульних наспівів з унісонною основою (повсюдно, у тому числі на півдні Центрального Полісся, з обмеженням на крайньому Заході України);

- розвинена гетерофонія силабічних і мелізматичних формульних наспівів, у тому числі терцієва стрічкова (перехідна зона Полісся / Наддніпрянина; Схід: Полтавщина, Слобідщина; крім Заходу);

- розвинена з *октавним фальцетним тончиком* з можливим виокремленням середнього голосу як провідного (Центр і Схід у вигляді неширокої смуги не суцільно: Східне Поділля – Середня Наддніпрянина – Полтавщина – Сумщина – Слобідщина).

4) *Кантове триголосся* (паралелізм терцій на тлі басу): гомофонно-гармонічний тип фактури; його окремі елементи, відповідно:

- *функціонально-гармонічний бас* (у можливому сполученні з гетерофонною чи поліфонічною фактурою),

- *терцієва стрічкова мелодія – втора* (повсюдно різною мірою).

5) *Підголосково-поліфонічне функціональне двоголосся* (повсюдно: у Центрі й на Сході України – як автохтонне явище, на Півночі й Заході – стильове наверствування).

- Змішані форми: підголосково-поліфонічне функціональне *двоголосся*, розвинена *гетерофонія* та функціонально-гармонічний бас (повсюдно різною мірою, крім Заходу);

6) *підголосковий триголосий спів*, похідний від кантової фактури, з варіантно-гетерофонною основою та (можливим) функціонально-гармонічним басом (локуси на Лівобережжі);

- *підголосковий триголосий спів із голосоведенням не кантового типу* (окремі фрагменти, поєднані з кантовою фактурою, – там само).

Погляд на сучасну українську народну пісенність переконує нас у тому, що три найвідоміші в Україні типи багатоголосся (гетерофонія, підголоскове функціональне двоголосся, гомофонія) є поширеними (як автохтонні чи наверстовані) майже повсюдно. Емпірично, за допомогою підбору матеріалу, це довести нескладно. Присутність «всього всюди» пояснюється міграційними процесами, активізованими протягом останніх віків, унаслідок чого різноманітні жанрові стилі асимілювалися й прижилися вдалині від місць їхнього формування. Уявлення про УНБ як полістадіальну поліфункціональну систему спонукає гіпотетично

вирішити питання, у який спосіб у ньому виявлено загальнонаціональні риси.

Прикмети єдності українських пісень різних жанрів і видів багатоголосся визначилися в інтонаційному фонді етномузичної мови в Новий і Новітній часи, коли нація активно формувалася. Тоді на українських землях 1) поживалися міграційні процеси, 2) прокотилися хвилі європейського стильового впливу, 3) відчутну роль у вітчизняній музиці усної традиції почало відігравати професійне церковне й напівпрофесійне пісенне багатоголосся, 4) у регіональних традиціях сформувалися жанрові стилі необрядової пісенності.

Революційну роль у XVII – XVIII століттях відіграло таке жанрово-стильове нововведення як *кант* (явище церковного і парацерковного співу) з його двома ключовими фактурними елементами: терцієвою стрічкою та функціонально-гармонічним (із можливою мелодизацією) басом. Часто порушуване питання щодо канту, «який голос із двох верхніх є головним», на погляд авторки, не підлягає однозначному вирішенню. Для аргументованої відповіді потрібне докладне роз'яснення історії і конструктивної логіки вітчизняного церковного багатоголосся нового стилю, яке складалося в той самий час (це дасть уявлення про типологію процесів); крім того, необхідно врахувати, що будь-яка теоретизація може не збігатися з реальними слуховими відчуттями й засадами етномузичного мислення носіїв усної традиції як давнини, так і сучасності.

Найважливіший результат асиміляції канту – нове естетичне сприйняття триголосого звучання, насолода його милозвучністю, усвідомлення можливості заспівати мелодичну лінію як стрічку. Можна припустити, що саме після засвоєння кантової фактури спорадична, слабо виражена гетерофонія обрядових пісень у регіонах навколо Дніпра (Східне Поділля – Центр – Лівобережжя) переформувалася на послідовне терцієве розгалуження. Конструювання двоголосся у вигляді терцієвих стрічок стало принципово новою якістю УНБ: в історичній ретроспективі становлення етномузичного мислення воно найвиразніше протистоїть (як опозит) найдавнішому не паралельному «двоголосю» – бурдонному та невпорядкованому гетерофонному⁴².

Тому не підлягає сумніву, що такі ніби подібні фактурні феномени обрядових пісень як *октавні* й *терцієві стрічки* (їх традиція схре-

щується на Поділлі й Наддністрянщині) належать до різних історичних стадій розвитку УНБ. Якщо «октавний унісон» є темброво-акустичним різновидом давньої монофонії (часто неусвідомленим виконавцями), то терцієвий паралелізм є явищем Нового часу. Це різновиди, відповідно, монофонії та гетерофонії, які по-різному втілюють принцип функціонального одноголосся.

Неповторне поліфонічне триголосся кантової генези (бас+стрічка), локально розвинене на Сході, надзвичайно збагатило стильову палітру вітчизняної пісенності. Та при цьому істотно важливо, що загальною засадою народно-музичного мислення українців лишилося вподобання *двоголосого співу*. Для УНБ показові різні його форми. У пісенності Нового часу терцієві стрічки адаптувалися в різних етномузичних стильових контекстах, ставши складовими елементами *трьох* провідних для УНБ типів фактури. Диференціюємо їх (у робочому порядку). У розвинених обрядових наспівах можна відзначити «*терцієву стрічкову гетерофонію*» (на основі функціонального одноголосся), коли розгалужується один голос. Натомість у піснях підголоскового складу (з функціональним двоголоссям) терцієвий рух проявляється двояко: 1) всередині основного – нижнього голосу (як генетично «запрограмована» гетерофонія) та 2) як інтервальна відстань для поєднання ліній «бас – підголосок» (це, умовно, «*терцієва стрічкова підголосковість*»). У гомофонно-гармонічному типі фактури двоголосі пісні презентують «*терцієву стрічкову гомофонію*». У триголосі Лівобережжя, сформованому на основі кантової фактури, терцієве сполучення також зберігається, але зміщується з рівня «бас – підголосок» вгору, на рівень сполучення «перший сольний голос – другий сольний голос» («*терцієвий стрічковий вивід кантової фактури*»), тоді як бас «вивільняється» для озвучення шаблів різних функцій. У гетерофонній і кантовій (у тому числі мелодизованій) фактурі народнопісенних творів вважаємо стрічку формою виконавської інтерпретації одного фонічно розгалуженого голосу-пласта, натомість у підголосковій – двох. Тож, як гетерофонія, так і підголосковий і гомофонний фактурні типи можуть бути втілені засобами двоголосого співу, у тому числі терцієвої втори.

Висловлю аналогію між епізодичною гетерофонією та второю: подібно до того, як епізодична гетерофонія передбачає тимчасові «відхилення» від унісону, втора може допускати такі самі «відхилення» від паралелізму терцій до ширших консонантних вертикалей чи до «згортання» в

⁴² Маю на увазі двоголосі виконання пісень цих первісних типів УНБ.

унісон. Чергування в межах строфи терцієвого двоголосся з іншими консонансами проявляється у всіх основних типах УНБ.

Двоголосся виявилось справжньою «лабораторією» новацій, пов'язаних з історичним розвитком, поширенням і взаємодією етномузичних стилів і відповідних типів УНБ. На пізньому етапі розвиток стрічкової гетерофонії, ймовірно, проторував шлях до усамостійнення верхньої лінії та формування з неї більш рельєфного виводу. Меліка тих позаобрядових пісенних жанрів Новітнього часу, котрі не мають потреби в широких розспівах (пізні ліричні, наративні: історичні та балади; жартівливі, стройові, танцювальні, романси тощо) легко освоєє рух в терцію, природно пов'язуючи його з іншими інтервалами консонантної вертикалі. У такий спосіб двоголоса новочасна пісня формує легкий для запам'ятання виразний рельєф верхнього голосу, ясну симетричну структуру (у стройових і танцювальних піснях – «квадрат»), іноді долучає гармонічно-функціональний бас. У результаті створюється проста *підголосково-поліфонічна* або (за Є. Єфремовим) *підголосково-гармонічна* фактура. Саме нескладні двоголосі пісні стали загально поширеними, у тому числі в ареалах

давньої монофонії та невпорядкованої гетерофонії (як стильове нашарування).

Прадавня пісенна монофонія Півдня й Південного Заходу України виявляє в наш час тенденцію до переформування на двоголосу гетерофонну. Це визначає кризовий етап існування локального збереженого унісонного співу, але є неминучим у контексті сучасної загально стильової уніфікації УНБ.

Щодо співу на три голоси слід висловити таке спостереження, що в українській пісенності *не існує триголосся з трьома мелодично контрастними лініями*, відомого деяким іншим етномузичним культурам. Є лиш окремі приклади короткочасового подолання інерції принципу «втори» у сольних голосах. Кантова генеза триголосих пісень Лівобережжя визначає відправну мелодичну спорідненість середини й верха, а контраст між ними не так мелодичний, як тембровий, регістровий, визначений варіантністю деталей. Тож, урахувуючи закорінену в музичній свідомості українців схильність до двоголосого співу, можна гіпотетично припустити, що розкішне підголоскове триголосся кантового складу локальних традицій Лівобережжя сформувалося в ХХ столітті на основі внутрішньої слухової матриці функціонального двоголосся.

Список використаної літератури і джерел

- Грица, С. (2009). Сходження та опозиції в словесному фольклорі етнічних погранич. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 80: Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи*, сс. 337–359. Київ.
- Єфремов, Є. В. (2001). Про традиційну фактурну будову поліських ліричних пісень. *Фольклористичні візії (учні – вчителі І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя): Зб-к статей і матеріалів*, сс. 65–81. Тернопіль: Астон.
- Єфремов, Є. (2004). Музика і ритуал: взаємокоординація звуковисотних чинників та виконавської стилістики в обрядових піснях Центрального Полісся. *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. Число 4 (8)*, 50–57. Київ: ІМФЕ.
- Єфремов, Є., Пономаренко, В. (1989). Дослідження локальної народнопісенної традиції як основа діяльності вторинного фольклорного ансамблю. *Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. Вип. 24*, 5–16. Київ.
- Жилко, Ф. (1958). *Говори української мови*. Київ: Рад. школа. 172 с.
- Залізняк, Л. (1995). Полісся в системі культурно-історичних регіонів України (за даними археології). *Полісся: мова, культура, історія: М-ли міжн. конф.*, сс. 182–188. Київ.
- Іваницький, А. (1990). *Українська народна музична творчість*. Київ: Музична Україна, 1990. 336 с.
- Іваницький, А. (2007). *Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник фольклору*. Вінниця: Нова книга. 576 с.
- Матвієнко, В. (1967). Про деякі особливості українського народного багатоголосся. *Українське музикознавство. Вип. 2*, 152–166. Київ.
- Мироненко, Я. (1993). Музичний фольклор галицько-володимирських земель у контексті слов'янських культур (до проблеми контекстуального дослідження фольклору). *Четверта конференція дослідників народної музики червонорусських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали*, сс. 90–91. Львів.
- Мурзина, О. (1995). Українська протяжна пісня в аспекті історичного часу. *Збірник наукових і науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії*, сс. 13–30. Київ: КДІК.
- Мурзина, О. (2009). Минуле та сьогодення українського традиційного багатоголосся. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 80: Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи*, сс. 361–377. Київ.
- Мурзина, О. (2016). Народне багатоголосся. *Історія української музики: У 7 томах. Том 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Книга 1: Народна музика*, сс. 340–368. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського.

- Осадча, В. (2001). Ритмоінтонаційна активність і манера виконання у процесі творення слобожанського «протяжного» розспіву. *Фольклористичні візії (учні – вчителі І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя: Зб-к статей і матеріалів*, сс. 82–90. Тернопіль: Астон.
- Пясковський, І. (2004). До питання класифікації багатоголосся в українських народних піснях. *Проблеми етномузикології. Вип. 2*, 42–57. Київ.
- Сегеда, С. (1995). Антрополого-одонтологічні та дерматогліфічні дослідження населення Українського Полісся. *Полісся: мова, історія, культура: М-ли міжн. конф.*, сс. 201–206. Київ.
- Смоляк, О. (2008). *Народне багатоголосся Тернопільщини: історія і типологія: Навчальний посібник*. Тернопіль: Астон. 171 с.
- Сопілка, Т. (1996). *Ранні форми розвиненого багатоголосся на середньодніпровському Лівобережжі (на матеріалі весільних пісень Полтавщини)*. (Дипломна робота). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Кафедра музичної фольклористики. Київ.
- Трубнікова, Л. (1992). Підголосковість у системі композиторського стилю. *Музична Харківщина: зб-к наук. праць*, сс. 296–304. Харків.
- Шевчук, О. Ю. (1999). *Стилістичні особливості українського народного музичного виконавства: Робоча програма*. Київ: КНУКіМ. 24 с.
- Шевчук, Е. Ю. (2001). Види многоголосия в украинском народно-песенном и церковно-певческом творчестве XVII в. *Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music: Reports of the International Scientific Conference Dedicated to the 3000th Anniversary of Georgia's Statehood and the 2000th Anniversary of Christ's Birth*, pp. 196–208. Tbilisi: V. Saradjishvili State Conservatoire. (22nd–28th of October, 2000).
- Шевчук, Е. Ю. (2012). Кант. *Православная энциклопедия. Т. XXX*, сс. 484–502. Москва.
- Яценко, Л. (1962). *Українське народне багатоголосся*. Київ: Вид-во АН УРСР. 236 с.
- Яценко, Л. (Упоряд.). (1963). *Буковинські народні пісні: збірник*. Київ: Вид-во АН УРСР. 680 с.
- Brown, Steven. (2003). Contagious Heterophony: A New Theory about the Origins of Music. *The First International Symposium on Traditional Polyphony*. Tbilisi: V. Saradjishvili State Conservatoire, p. 66–78 [in English].
- Gabizonia, Tamaz. (2001). Some Aspects of Relation between Georgian Church Hymns and Georgian Folk Songs. *Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music: Reports of the International Scientific Conference Dedicated to the 3000th Anniversary of Georgia's Statehood and the 2000th Anniversary of Christ's Birth*. Tbilisi, 22nd–28th of October, 2000. Tbilisi: V. Saradjishvili State Conservatoire, 2001. P. 220–222 [in English].
- Rice, Timothy. (2003). The Geographical Distribution on Part-Singing Styles in Bulgaria. *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, pp. 251–265. Tbilisi State Conservatoire, [in English].

References

- Brown, S. (2003). Contagious Heterophony: A New Theory about the Origins of Music. *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, pp. 66–78 Tbilisi: V. Saradjishvili State Conservatoire. [in English].
- Gabizonia, T. (2001) Some Aspects of Relation between Georgian Church Hymns and Georgian Folk Songs. *Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music: Reports of the International Scientific Conference Dedicated to the 3000th Anniversary of Georgia's Statehood and the 2000th Anniversary of Christ's Birth*, pp. 220–222. Tbilisi: V. Saradjishvili State Conservatoire. (Tbilisi, 22nd–28th of October, 2000). [in English].
- Hrytsa, S. (2009). Skhodzhennya ta opozytsiyi v slovesnomu fol'klori etnichnykh pohranych [Similarities and Oppositions in Verbally-Musical Folklore of Ethnic Borders]. *Naukovyy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovsk'koho [Scientific Researches: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Iss. 80: Musicology today: Problems and Perspectives]*, pp. 337–359. Kyiv. [in Ukrainian].
- Ivanytskyj, A. (1990). *Ukrayinska narodna muzychna tvorchist [Ukrainian Folk Music Art]*. Kyiv. 336 p. [in Ukrainian].
- Ivanytskyj, A. (2007). *Istorychna Khotynshchyna. Muzychno-etnografichne doslidzhennya. Zbirnyk fol'kloru [Historic Khotyn region. Musical and Ethnographic Research. Collection of Folklore]*. Vinnytsya. 576 p. [in Ukrainian].
- Matvienko, V. (1967). Pro deyaki osoblyvosti ukrayins'koho narodnoho bahatoholossya [On Some Features of the Ukrainian Folk Part-Singing], *Ukrainske muzykoznavstvo [Ukrainian musicology]*, Iss. 2, pp. 152–166. Kyiv. [in Ukrainian].
- Myronenko, Ya. (1993). Muzychnyy folklor halyts'ko-volodymyrskykh zemel u konteksti slov'yans'kykh kul'tur (do problemy kontekstual'noho doslidzhennya fol'kloru) [Musical Folklore of the Galician-Vladimir Lands in the Context of Slavic Cultures (to the Problem of Contextual Study of Folklore)]. *Chetverta konferenciya doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (Galytsko-Volodymyrskykh ta sumizhnykh zemel [The Fourth Conference for Researchers of Folk Music in Red Rus' and Adjacent Lands]*, pp. 90–91. Lviv. [in Ukrainian].
- Murzina, O. (1995). Ukrainska protiazhna pisnia v aspekti istorychnoho chasu [Ukrainian Long Song in the Aspect of Historical Time]. *Zbirnyk naukovykh i naukovo-metodychnykh prats' kafedry fol'kloru ta etnografii [Collection of Scientific and Scientific-Methodic Works of the Department of Folklore and Ethnography]*, pp. 13–30. Kyiv State Institute of Culture. [in Ukrainian].
- Murzina, O. (1995). Mynule ta s'ohodennya ukrayins'koho tradytsiynoho bahatoholossya [Past and Present of the Ukrainian Tradition Multipart Singing]. *Naukovyy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovsk'koho [Scientific Researches: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Iss. 80: Musicology today: Problems and Perspectives]*, pp. 361–377. Kyiv. [in Ukrainian].
- Murzina, O. (2016). Narodne bahatoholossya [Folk Part Singing]. *Istoriya ukrayins'koyi muzyky: U 7 tomah. Tom 1: Vid naydavnishnykh chasiv do XVIII stolittya. Knyha 1: Narodna muzyka [History of Ukrainian Music: In 7 volumes. Volume 1: From Ancient times to the 18th century, Book 1: Folk Music]*, pp. 340–368. Kyiv: M. T.

- Rylskyi Institute of Art, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian].
- Osadcha, V. (2001). Rytmointonatsiyna aktyvnist' i manera vykonannya u protsesi tvorennia slobozhans'koho «protyazhnoho» rozspivu [Rhythmical-Intonation Activeness and Performance Manner in the Creating Process of a Slobozhan «long» Singing]. *Fol'klorystychni vizii (uchni – vchytel'evi I. V. Matsiyevs'komu z nahody 60-richchya): Zbirnyk statey i materialiv*. [Folkloristic Visions (Pupils – to Teacher I. V. Matsievsky on the Occasion of the 60th Anniversary): Collection of articles and materials], pp. 82–90. Ternopil. [in Ukrainian].
- Piaskovsky, I. (2004). Do pytannya klasyfikatsiyi bahatoholosyia v ukrayinskykh narodnykh pisnyakh [On the Question of the Polyphony Classification in Ukrainian Folk Songs]. *Problemy etnomuzykoloohyi [Problems of Music Ethnology]*. Iss. 2, pp. 42–47. Kyiv. [in Ukrainian].
- Rice, T. (2003). The Geographical Distribution on Part-Singing Styles in Bulgaria. *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, pp. 251–265. Tbilisi State Conservatoire. [in English].
- Segeda, S. (1995). Antropoloho-odontolohichni ta dermatohlifichni doslidzhennya naseleennya Ukrayins'koho Polissyia [Anthropological-Odontological and Dermatoglyphic Studies of the Ukrainian Polissyia Population]. *Polissyia: mova, kul'tura, istoriya [Polissyia: Language, Culture, History: Proceedings of the International Conference]*, pp. 182–188. Kyiv. [in Ukrainian].
- Smolyak, O. (2008). *Narodne bahatoholosyia Ternopilshchyny: istoriya i typolohiya: Navchal'nyy posibnyk [Folk Part Singing of the Ternopil Region: History and Typology: Study Guide]*. Ternopil. 171 p. [in Ukrainian].
- Shevchuk, O. (1999). *Stylistychni osoblyvosti ukrayins'koho narodnoho muzychnoho vykonavstva: Robocha prohrama [Stylistic features of Ukrainian Folk Music Performance: Study program]*, Kyiv National University of Culture and Arts, 24 p. [in Ukrainian].
- Shevchuk, E. (2001). Vidy mnogogolosiya v ukraïnskom narodno-pesennom i tserkovno-pevcheskom tvorchestve XVII v. [Multi-Part Texture Types in Ukrainian Folk Songs and Church Chants of the 17th Century]. *Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music: Reports of the International Scientific Conference Dedicated to the 3000th Anniversary of Georgia's Statehood and the 2000th Anniversary of Christ's Birth*, pp. 196–208. Tbilisi: V. Saradjishvili State Conservatoire, 2001. (Tbilisi, 22nd–28th of October, 2000) [in Russian, Georgian].
- Shevchuk, E. (2012). Kant [Canticle (Three-Part)]. *Pravoslavna entsyklopediya [Orthodox encyclopedia]*, Vol. 30, p. 484–502. Moscow. [in Russian].
- Sopilka, T. (1996). *Ranni formy rozvynenoho bahatoholosyia na seredn'odniprovs'komu Livoberezhzhi (na materialii vesil'nykh pisen' Poltavshchyny)*. (Dyplomna robota) [Early Forms of the Developed Polyphony on the Middle Dnieper Left Bank (on the Material of Poltava Region Wedding songs. (Graduate work)]. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Trubnikova, L. (1992). Pidholoskovist' u systemi kompozytors'koho stylyu [Voices of Multipart Texture in a Composer's Style System]. *Muzychna Kharkivshchyna: zbirnyk nauk. prats' [Musical Kharkiv Region: Collection of Scientific Works]*, pp. 296–304. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Zhylko, F. (1958). *Hovory ukrayins'koyi movy [Dialects of Ukrainian Language]*. Kyiv. 172 p. [in Ukrainian].
- Zaliznyak, L. (1995). Polissyia v systemi kul'turno-istorychnykh rehioniv Ukrayiny (za danymy arkhelohiyi) [Polissyia in the System of Cultural and Historical Regions of Ukraine (according to Archeological Data)]. *Polissyia: mova, kul'tura, istoriya [Polissyia: Language, Culture, History: Proceedings of the International Conference]*, p. 182–188. Kyiv. [in Ukrainian].
- Yashchenko, L. (1962). *Ukrayins'ke narodne bahatoholosyia [Ukrainian Folk Multi-Part Singing]*. Kyiv. 236 p. [in Ukrainian].
- Yashchenko, L. (Ed.) (1963). *Bukovyns'ki narodni pisni: zbirnyk [Bukovyna Folk Songs: collection]*. Compiler Leopold Yashchenko. Kyiv, 680 p. [in Ukrainian].
- Yefremov, Ye. (2001). Pro tradytsiynu faktornu budovu polis'kykh lirychnykh pisen' [On the Traditional Textural Structure of Polissyia lyric songs]. *Fol'klorystychni vizii (uchni – vchytel'evi I. V. Matsiyevs'komu z nahody 60-richchya): Zbirnyk statey i materialiv*. [Folkloristic Visions (Pupils – to Teacher I. V. Matsievsky on the Occasion of the 60th Anniversary)]: Collection of articles and materials, pp. 65–81. Ternopil, [in Ukrainian].
- Yefremov, Yevgen. (2004). Muzyka i rytual: vzayemokoordynatsiya zvukovysotnykh chynnykiv ta vykonavs'koyi stylistyky v obryadovykh pisnyakh Tsentral'noho Polissyia. [Music and Ritual: the Inter-Coordination of Sound-Scale Factors and Performance Style in the Central Polissyia Ritual Songs]. *Studiyi mystetstvoznavchi. Teatr. Muzyka. Kino. [Researches of the Fine Arts. Theater. Music. Cinema]*, nr. 4 (8), pp. 50–57. Kyiv: Publishing Rylski Institute. [in Ukrainian].
- Yefremov, Ye., Ponomarenko, V. (1989). Doslidzhennya lokalnoyi narodnypisennoyi tradytsiyi yak osnova diyalnosti vtorynnoho folklornoho ansamblyu [Investigation of the Local Folk Tradition as a Basis for the Activity of the Secondary Folk Ensemble]. *Ukrainske muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*, Iss. 24, pp. 5–16. Kyiv. [in Ukrainian].

Нотні приклади*

Приклад 1. Проведу я русалочки. Русальна. Київська обл., Іванківський р-н, с. Оране.

Експедиційний запис і нотація Є. Сфремова.

одна вдвох

Про-ує - ду я ру - са - ло - чки аж до бо - ру.
Са - ма ує-рнусь мо - ло - да - я аж до до - му.

Приклад 2. Да купався Іван. Купальська. Чернігівська обл., Ніжинський р-н, с. Колісники.

Експедиційний запис і нотація І. Білосвєтової (Шевчук, 2001, с. 196).

одна всі

Да ку-па-вся І-ван, до-ве-де-ться і нам, Ку-па-ло на Йва-на!
Де ти ку-па-вся, во-ди не бо-я-вся, Ку-па-ло на Йва на!

Приклад 3. Пане-господару, вставайте, не спіт. Колядка.

Хмельницька обл., Кам'янець-Подільський р-н, с. Калачівка.

Записала І. Телюх (2004). Версія гурту «Ладовиці» (Хмельницький).

♩=84-90

2. На ва-шім дво-ру па-ра го-лу-бів, ї, ой дай Бо... ї-же!

Приклад 4. Вербовая кладочка. Веснянка. Черкаська обл., Жашківський р-н, с. Нова Гребля.

Співають К. Діденко (нар. 1908), Г. Пасічник (нар. 1908), М. Буханиста (нар. 1930).

Записали в експедиції КДК (1988) Ол. Шевчук, М. Ковалінас, О. Суржа.

♩=60-66

Скіль-ко в вед-рі во-(но)-ди-ці, во-ди-ці.
Стіль-ко хлоп-цям пра(на)-вди-ці, прав-ди-ці.

* Нотації авторки (крім прикладів 1, 2, 10).

Приклад 5. Да ой ходила дівчинонька. Весільна. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Харківці.

Записала від п'ятох жінок К. Кінах (1997).

$\text{♩} = 54-60$

Музичний приклад 5: Двохголосний український народний танець. Верхня частина (сопілка) виконана в 9/8 ритмі з темпом 54-60 ударів на хвилину. Нижня частина (бас) виконана в 6/8 ритмі. Обидві частини мають багатоголосний характер з тріями та складними ритмічними рисами. Підписи під нотами: Да ой хо - ди - ла жи ді - в(и) - чи(ни) - но - (хо) - нь - ка; й по - (хо) кру (ху) ті - (hi)й го - (ho) - рі.

Да ой хо - ди - ла жи ді - в(и) - чи(ни) - но - (хо) - нь - ка
й по - (хо) кру (ху) ті - (hi)й го - (ho) - рі

Приклад 6. Свашка не ліпашка. Весільна. Полтавська обл., Семенівський р-н, с. Веселий Поділ.

Записала Ол. Шевчук (1987) (Шевчук, 2001, с. 196).

одна
 $\text{♩} = 96-102$

Музичний приклад 6: Двохголосний український народний танець. Верхня частина виконана в 9/8 ритмі з темпом 96-102 ударів на хвилину. Нижня частина виконана в 6/8 ритмі. Підписи під нотами: Сва-шка не - лі - па - шка ши - шок не лі - пи - ла, ши - шок не лі - пи - ла, дру - жок не да - ри [ла].

Сва-шка не - лі - па - шка ши - шок не лі - пи - ла,
ши - шок не лі - пи - ла, дру - жок не да - ри [ла].

Приклад 7. Береза стояла. Лірична. Київська обл., Баришівський р-н, с. Лехнівка.

Записали в експедиції КДіК (1992) Ол. Шевчук, О. Бондаренко, Р. Єненко, Ю. Пастушенко (Шевчук, 2001, с. 197).

одна
 $\text{♩} = 66-72$

Музичний приклад 7: Двохголосний український народний танець. Верхня частина виконана в 4/4 ритмі з темпом 66-72 ударів на хвилину. Нижня частина виконана в 12/8 ритмі. Підписи під нотами: Бе-ре-за сто-я - ла да ой во-на сто-я - ла, во - на сто-я - ла, да ще й то - нка да... да ще й ку - че-ря - ва.

Бе-ре-за сто-я - ла да ой во-на сто-я - ла, во - на сто-я - ла,
да ще й то - нка да... да ще й ку - че-ря - ва.

Приклад 8. Ішла вдова яром-долиною. Балада. Черкаська обл., с. Маньківка.

Виконує Є. Лісова (нар. 1912 р. у Корсунь-Шевченківському).

Записали в експедиції КДК (1988) Ол. Шевчук, М. Ковалінас.

$\text{♩} \approx 108$

Музичний приклад 8: Двохголосний український народний танець. Верхня частина виконана в 11/8 ритмі з темпом приблизно 108 ударів на хвилину. Нижня частина виконана в 6/4 ритмі з темпом 60 ударів на хвилину. Підписи під нотами: Ішла да в(и)до ва я - ро- м(и) до - ли... но - ю ж(и) з ма - ле - нько (ho) (ho)ю, да, ей, ге й(ї), гей, ге й(ї)з ма лой ди-ти- но хо ю (ху)

Ішла да в(и)до ва я - ро- м(и) до - ли... но - ю ж(и)
з ма - ле - нько (ho) (ho)ю, да, ей, ге й(ї), гей, ге й(ї)з ма лой ди-ти- но хо ю (ху)

Приклад 9. Кам'яна гора розкопалася. Лірична. Черкаська обл., Жашківський р-н, с. Зелений Ріг.
Виконує М. В. Мазуренко (нар. 1912). Записав в експедиції КДК (1985) Є. Єфремов.

Музична партитура для двох голосів. Темпозначення: $\text{♩} = 78-84$. Ключова сигнатура: $\text{D}^{\#}$ (два дізми). Ритмічний розмір: 10/8. Текст пісні: Ка - м'я - на го - ра, да роз - ко - (но) па - (ла) - ла - ся, да, е - ей, ей, о - ва, злі - ва я, да й роз... - ко - ха - ла - ся.

Приклад 10. Ой не літай, чорна галка. Лірична (сирітська).
Полтавська область, Пирятинський р-н, с. Крячківка.
Запис (1983) і нотація В. Пономаренко (Єфремов, Пономаренко, 1989, с. 11–12).

Музична партитура для двох голосів. Темпозначення: $\text{♩} = 78-84$. Ключова сигнатура: $\text{D}^{\#}$ (два дізми). Ритмічний розмір: 10/8. Текст пісні: 2. Низь - ко над во - ло - ю, да ой на - [га] - ка - [га] - жи же да мо - є - му жи да жи ро - до - ві - [гі] да що - [го] я й [и] си - [ги] - ро - та. Cresc.

Приклад 11. Ой у неділю рано-пораненьку. Балада.

Полтавська область, Пирятинський р-н, с. Крячківка (Шевчук, 2001, с. 197).

одна
Ой у не - ді - лю да ра - но по... ...о - ра - не - ньку.

дві
Ой там ма - ти си - на ой же

всі
да во - на про - кли - на - ла.

Елена Шевчук

Национальная музыкальная академия имени П.И. Чайковского
ул. Архитектора Городецкого, 1-3/11, 01001 Киев, Украина
тел.: +380 67 336 4310, e-mail: olenashevchuk@ukr.net

Еще раз об украинском народном многоголосии (типы фактурного строения)

Цель статьи – систематизировать основные типы украинского народного многоголосия (далее – УНМ) и обосновать их деление на разновидности на основе новых экспедиционных находок и исследований украинских этномузыковедов (В. Матвиенко, А. Иваницкий, Л. Трубникова, И. Пясковский, В. Осадча, О. Смоляк) и автора. Конкретизируется значение применяемых терминов и предложены новые. Характеризуются малоизвестные артефакты орнаментированного октавного (и двухоктавного) пения на Надднестрянском Подолье. Прослежены признаки различия и сходства видов УНМ, что позволяет выявить в разных региональных стилях общенациональные черты, отражающие закономерности этномузыкального мышления украинцев.

Методы исследования. 1) Музыкаловедческий *анализ* фактуры образцов, основанных на функциональном одноголосии и функциональном двухголосии (термин Е. Гиппиуса). 2) *Классификация* разновидностей каждого типа УНМ. 3) *Историко-сравнительный* подход выявлен в установлении последовательности формирования и распространения видов УНМ на этнических землях Украины. Подтверждена и развита концепция, принятая киевскими этномузыкологами (Е. Мурзина, Е. Ефремов). В формировании народно-песенного стиля Нового времени признана важнейшей роль *канта* XVII–XVIII веков. 4) Сделаны *обобщения* относительно типологии форм УНБ; комплекса интонационных средств поздней внеобрядовой песни и функционального двухголосия как основы ее фактуры. 5) *Наблюдение*: в украинской народной песенности не установлено существование трехголосия с тремя мелодически контрастными голосами (только его элементы). 6) *Гипотеза*, связанная с предыдущим наблюдением, такова: орнаментированное подголосочное кантовое трехголосие лирических песен Левобережной Украины сформировалось (примерно в XX веке) на основе слуховой матрицы функционального двухголосия.

Выводы. Дополнив разработанную киевскими этномузыкологами типологию, представляем диахроническую последовательность типов УНМ (с разновидностями) от древнейшего времени до XX века, а также их региональную дислокацию.

1) *Неупорядоченная диссонантная гетерофония* и 2) *бурдонная диафония* локализованы в северной части Центрального Полесья (установлено Е. Ефремовым); на Левобережье – в Восточном Полесье;

3) *монофония* (Степное Правобережье, Юго-Западное Подолье с Надднестрянщиной, Запад) :

- *унисон* (в силлабических формульных напевах);
- *орнаментальная протогетерофония* унисонного генезиса без осмысления вертикального компонента (в мелизматических формульных напевах Южного Подолья – Надднестрянщины);
- *орнаментальная протогетерофония* унисонного генезиса в октавном изложении с *фальцетным тончиком*, при совместном пении женского и мужского ансамблей – двухоктавном (там же).

Упорядоченная консонантная гетерофония как поздний вид гетерофонии:

- *эпизодическая* гетерофония силлабических формульных напевов (повсеместно, в т. ч. на юге Центрального Полесья; на крайнем Западе Украины – ограниченно);
- *развитая* гетерофония силлабических и мелизматических формульных напевов, в т.ч. терцовая лента (Надднепрянина от переходной зоны с Полесьем на юг, Восток: Полтавщина, Слобожанщина; кроме Западной Украины);

• *развитая гетерофония с октавным фальцетным тончиком* и возможным выделенным средним голосом как ведущим (относительно неширокий ареал, пересекающий Днепр: Восточное Подолье – Средняя Надднепрянина – Полтавщина – Сумщина – Слобожанщина).

4) **Кантовое трехголосие (два мелодических голоса в терцию на фоне баса)**: гомофонно-гармонический тип УНМ; его элементы, соответственно:

• *функционально-гармонический бас* в возможном соединении с гетерофонной или полифонической фактурой,

• терцовая «ленточная» мелодия – «втора» (повсеместно в разной степени).

5) **Подголосочно-полифоническое функциональное двухголосие** (повсеместно: в Центре и на Востоке Украины как автохтонное явление, на Севере и Западе как стилевое наслоение).

• *Смешанные формы: подголосочно-полифоническое функциональное двухголосие, развитая гетерофония и функционально-гармонический бас* (повсеместно в разной степени, кроме Запада).

6) **Подголосочное трёхголосное пение (развитое)**, производное от кантовой фактуры, с вариантно-гетерофонной основой, орнаментацией сольных голосов и (возможным) функционально-гармоническим басом (локусы на Левобережье).

Эпохальную роль сыграло распространение в фольклоре такого жанрово-стилевого явления XVII–XVIII веков как *кант* (паралитургическая трехголосная песня, явление полупрофессионального творчества письменной традиции). Устная традиция ассимилировала, прежде всего, свойственный канту тип фактуры (функционально-гармонический бас плюс терцовый параллелизм двух верхних мелодических голосов) и адаптировала его особенности во взаимодействии с другими типами многоголосия. Значительный результат ассимиляции фактуры канта – новое восприятие благозвучного трехголосия как совершенного в музыкально-эстетическом отношении, осознание возможности исполнять мелодическую линию как «ленту».

По поводу наиболее сложных, виртуозных локальных песенных стилей Левобережной Украины, высказано наблюдение, что в них не существует трехголосия с тремя мелодически контрастными линиями (только элементы кратковременного преодоления инерции принципа «второй»). Это может означать, что подголосочное трехголосие Левобережной Украины сформировалось на основе кантовой фактуры (примерно в XX веке) на основе слуховой матрицы функционального двухголосия.

Ключевые слова: украинская народная песенность, типы многоголосия, гетерофония, унисон, полифония, втора, функционально-гармоническая фактура, кантовая фактура

Olena Shevchuk

*Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
Architect Gorodetsky Str., 1-3/11, 01001 Kyiv, Ukraine
tel.: +380 67 336 4310, e-mail: olenashevchuk@ukr.net*

Once again about the Ukrainian Folk Part Singing (the Types of Textural Structure)

The author's aim is to systemize the main types of the Ukrainian folk part singing (further – UFPS) and to justify their division into the kinds. Research is based on the new field findings, Ukrainian music ethnologists' (V. Matvienko, A. Ivanitskyi, L. Trubnikova, I. Pyaskovskyi, Ye. Yefremov, O/ Murzina, V. Osadcha, O. Smolyak) and author's studies. The existing terms are concretized and new terms are proposed. Unfamiliar artifacts of the ornamented songs performing in octave (and two-octave) in the South Podillya ("valleys region") and the area along the Dniester River are highlighted. The signs of differences and similarities of the UFPS varieties are traced. These results allow to identify, in different regional styles, the general national features reflected in the principles of the folk-musical thinking of Ukrainians.

Methods of investigation are as follows. 1) Musicological *analysis* of collected samples which are based on principles of the 'functional one-part singing' and 'functional two-part singing' (term has been proposed by E. Ghippius). 2) The *classification* of the kinds of every UFPS type is done. 3) The *historical comparative approach* facilitates when stating the sequence of the formation of UFPS types (kinds) as well as their distribution all over Ukraine. The kyivan music ethnologists' concepts (O. Murzina, E. Efremov) are confirmed and developed. The role of the Ukrainian 17th–18th centuries *paraliturgic three-part canticle*, further PTPC (named by the Slavs 'kant'), is recognized as the most important for the formation of New Age folksong styles. 4. The *generalization* has been made regarding the typology of UFPS forms; the late non-ritual song's intonation complex; its textural base accepted as the 'functional two parts singing'. 5. Important *observation* is done that, in the Left-bank-Ukrainian tradition, a three-part singing composed of all the contrasting lines does not exist (only single elements of that). 6. In this way is *hypothesized* that ornamented three-voice lyrical singing of the Left-bank Ukraine, which comes from the textural basis of PTPC, is based on the ethnic musical perception matrix of the 'functional two-part singing'.

Conclusions. Increasing the typology of kievian ethnic-musicologists author represents the historical order of the UFPS types from ancient times to the 20th century within their regional dislocation.

1) **'Unordered' dissonant heterophony** and 2) **equirhythmic bourdon** are localized at the Northern part of Central Polissya ("Woodland") in the Left-bank Ukraine (that has been defined by Y. Yefremov) and at the Right-bank at the Eastern Polissya.

3) **Monophony** – at the Left-bank Steppe, South-West Podillya along to Dniester area; the far West. It consists of the following kinds:

- *unison* (of syllabic formulaic tunes),
- *ornamented protoheterophony* of unison genesis – with acoustically meaningless vertical third-component (melismatic formulaic tunes of South-West Podillya along to Dniester area),
- *ornamented protoheterophony* of unison genesis with *falsetto top-voice* in octave; also that in two octaves when a female and male groups sing in conjunction (ibid).

'Ordered' consonant heterophony as the late kind of this type:

- *episodic heterophony of syllabic formulaic tunes with unison base* is spread everywhere including the Southern part of Central Polissya; limitedly at the far West of Ukraine;
- *developed heterophony* of syllabic and melismatic formulaic tunes, including such form as *third parallelism* ('third bandeau') is distributed starting from the transitional area Polissya / Dnieper to the south; Central Dnieper region, in the Left-bank Ukraine in Poltava & Kharkov regions; except the far West;
- *developed heterophony with falsetto top-voice in octave* and middle solo voice possibly standing out as the lead (is located in a long, relatively narrow zone across the Dnieper (the East Podillya – Kyiv – Poltava – Sumy – Kharkiv regions).

4) **Functional-harmonious type of UFPS** is based mostly on *the texture of PTPC (third parallelism of main melodic top-voices against a functional bass)*. Its separate elements, accordingly, are

- a *functional bass* which may be compound both with heterophony and polyphonic texture,
- a *third parallelism* of top melodies ('bandeau'='vtora') as a homophony form (everywhere in Ukraine to varying degrees).

5) **Polyphonic two-part texture type** of two functional levels means that *several law voices* are complemented by *solo top voice* 'pidgolosok' (this type spread everywhere to varying degrees; in Central and East Ukraine that is the autochthonous phenomena, while at the North and the West that is the late stratum).

The mixed forms: polyphonic two-part texture with a developed heterophony in law level, functional harmonious bass (this type is distributed everywhere, except the far West, to varying degrees).

6) **Polyphonic developed three-voice singing**, which has come from PTPC texture base (the bass group & two solo ornamented top-voices in third), may be combined with a variable heterophony in law voices and functional harmonious bass (type is confirmed in individual loci in Left-bank Ukraine).

The distribution of 17th–18th centuries PTPC all over Ukrainian lands played a significant role for a New Age stylistic reformation of the folk singing. An oral tradition, first of all, assimilated the three-part texture type (harmonious bass & third parallelism) and adopted that in interaction with other multipart texture types. A major result of this assimilation was the awareness of ability to perform a single melody as a 'third bandeau'. A nice three-lines sounding became perceived as musical and aesthetically perfect.

Regarding the most complex three-part virtuoso song style in Left-bank Ukraine (6th type) the next observation is made. A three-part singing, with all the contrasting melodic lines, does not exist there (but only elements of short-term overcoming of third parallelism inertia). This could hypothetically mean that Left-bank-Ukrainian three-voice polyphony based on PTPC texture has been formed, around the XX century, basing on the ethnic auditory matrix of 'functional two-part singing'.

Keywords: Ukrainian folk song, multipart singing types, heterophony, unison, polyphony, third parallelism ('vtora'), functional-harmonious texture, paraliturgical three-part song texture

Стаття надійшла до редакції 24.05.2019 р.