

УДК 781.:784.4(477)

РИТМІЧНЕ ВАРІОВАННЯ* Інтерполяція

Богдан ЛУКАНЮК

*Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології,
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
вул. О. Нижанківського, 5, кімн. 53, 79005 Львів, Україна,
тел.: (+38032) 235 84 78; lukaniuk@ukr.net.*

Чергова розвідка із серії теоретичних досліджень над виявами ритмічного варіювання в музичному фольклорі присвячена інтерполяціям – вставлюванню у поетичний текст народної пісні семантично зайвих слів, які модифікують початкову структуру вірша та породжують похідні роздроблення основних (первісних) ритмічних тривалостей у наспіві, тією чи іншою мірою змінюючи його ритмічний малюнок у цілому.

Ключові слова: мелогенеза, мелоритмічне варіювання, структура народнопісенного вірша, орнаментация народнопісенного вірша, інтерполяція.

Інтерполяції відзначаються незвичайно широким спектром своїх конкретних виявів, тож їх більш-менш повний перегляд, зрозуміло, виходить за рамки етномузикознавчої праці¹. Що ж до своїх фігураційних можливостей, то вони зводяться практично до двох основних видів: *простих* – односкладових², і *складних* – багатоскладових³ (у тому числі й *складених* із кількох простих чи *комбінованих* із простих і складних). Вони відповідно зумовлюють розщеплення або якоїсь однієї силабохрони, або кількох нараз, наслідком чого первісні музично-ритмічні малюнки різною мірою міняють первісні обриси, часом аж до невпізнання. Тому так важливо правильно їх діагностувати та скелетизувати.

* Продовження. Початок див. [19; 20]. У першій з указаних статей пояснюються застосовані тут терміни та знаки формалізації. Стаття подається в авторській редакції.

¹ В українській фольклористиці вперше на зайві словесні “вставки” в народнопісенних віршах звернув увагу Олександр Потебня, а за ним Петро Сокальський і Порфирій Бажанський, потім їх пильно досліджували Климент Квітка (головно в своїх мелогенетичних розвідках) і Володимир Гошовський, який очищення від усіх подібних “розпросторювань” визначив як одне із правил моделювання пісенного типу. А проте дотепер не зроблено систематичного опису виявів інтерполювання народнопісенного вірша не тільки в етномузикознавчій літературі, але й в етнофілологічній, позаяк Філарет Колесса у своїй фундаментальній праці “Ритміка українських народних пісень” за малими винятками не вирізняв їх, розглядаючи основні (базові) віршові структури по суті нарівні з похідними (орнаментованими, розпростореними).

² Інакше, в паралельній системі іншомовної термінології: *моносилабічних*.

³ Інакше: *полісилабічних*.

Проста інтерполяція.

Односкладові прості інтерполяції по суті в усьому виказують прикмети, аналогічні аплікаціям, і різняться, як уже мовилося, головню тим, що виражені вони звичайними лексичними одиницями. Ними можуть бути фактично всі десять граматичних частин мови, включно з іменниками, числівниками та дієсловами, однак здебільшого такими виступають різні частки, займенники, а також сполучники й вигуки (переважно в ролі тих же підсилювально-видільних часток). Збагачуючи реальний (зовнішній) ритмічний малюнок вірша, вони неодмінно виявляються цілком надлишковими для його базового (внутрішнього) розміру.

Генеральною характерною ознакою присутності інтерполяцій у народнопісенному тексті є власне послідовно-систематичне вживання в ньому різного роду односкладових словечок, які, хоча й інколи, безперечно, несуть деяке додаткове образно-сміслову та стилістичне навантаження, доповнюють, уточнюють висловлювану думку, посилюючи її емоційне забарвлення, все ж засадничо виступають окрасами, гіпертрофіями, зовсім непотрібними для вираження автентичного поетичного змісту пісні. Більше того – без подібних вставок він частіше не тільки нічого не втрачає ні в настрої, ні в образності, але й не раз стає значно яснішим, точнішим, яскравішим, вертаючи собі первозданну чистоту початкової поетичної ідеї, як у наступній явно ампліфікованій коломийковій формі (інтерполяції тут і далі підкреслені та виділені курсивом) [15, № 120]:

V447 ₂	•V446 ₂
<...>	<...>
3. Ой кінь ірже, води не п'є – <u>він</u> доріженьку чує, Десь мій милий чорнобривий <u>а</u> у степу ночує.	3. Ой кінь ірже, води не п'є – доріженьку чує, Десь мій милий чорнобривий у степу ночує.
4. Хоч у степу, не у степу – <u>край</u> широкій долині, Припиняє кониченька <u>і</u> к червоній каліні,	4. Хоч у степу, не у степу – в широкій долині, Припиняє кониченька к червоній каліні,
5. А сам іде до дівчини <u>спать</u> на білі перини.	5. А сам іде до дівчини на білі перини.
і т. д.	і т. д.

а то й прямо-таки приказкову афористичність⁴ [12, № 14]:

V55 ₂	•44 ₂
<u>Як</u> не женився, <u>то й</u> не журився; <u>Як</u> оженився, <u>то й</u> зажурився.	Не женився – не журився, Оженився – зажурився.

ба навіть позбувається явно пізніше привнесених алогічностей, що спотворюють його сенс, як скажімо, в одній із версій передладканки, де замість, безумовно, первіснішого “Й а з рутоньки – дві квітоньки” [25, с. 154; 5, № 57] витворилося безглузде за своїм прямим змістом “Ой а з руточки – дві-три квіточки” (йдеться ж

⁴Про фігураність ритмічного малюнка наспівів даного пісенного типу див.: [4, с. 46–48].

бо, звичайно, про весільну пару – молоду та молодого, між якими всяк третій хіба зайвий) [32, с. 428, 646; 26, № 113; 25, с. 204; 2, с. 471 тощо].

Поряд з основною, так би мовити, змістовою ознакою, на наявність інтерполяцій можуть указувати ще деякі додаткові формальні прикмети. Так, укралювані словечка збільшують обсяги відповідних силабічних груп та змінюють складочислові вираження структур віршових рядків у цілому, наслідком чого витворюються гетеросилабічності, мало характерні для народної пісенності, як то: V45 чи V54 (якщо ця остання, звісно, не належить купальському мелотипові)⁵ замість питомої ізосилабічності •V44; або V56 чи V65 замість •V55 (у першому випадку й •V46); або V67 чи V76 замість •V66 (чи також •V57); або V555 замість •V445; або V456, V457 замість •V446; або V567, V668 замість •V557 і т. д. і т. п.⁶ Власне таке дещо незвичне, неправильне з типологічного погляду складочислення переважно свідчить про ймовірну похідну розпростореність народного вірша.

А втім основна віршова структура, ампліфікуючись, може також уподібнитися до якоїсь іншої характерної, достатньо поширеної ізосилабічності чи гетеросилабічності, особливо в поєднанні з не менш типовою музично-ритмічною формою. Тоді ще одним додатковим симптомом інтерпольованості віршового тексту виступає явне порушення в ньому закономірної залежності між місцеположенням постійних заключних акцентів та кількістю складів у силабічних групах. Парноскладові з них (тобто 4- і 6-складники), як правило, повинні мати наголошеними передостанні силаби (так звані “жіночі” закінчення), натомість непарноскладові (3-, 5- і 7-складники), навпаки, останні силаби (“чоловічі”)⁷. Наступному народнопісенному текстові властивий, здається, типовий V557₂, проте в клаузулах обох його рядків наголошуються саме передостанні склади, що й сигналізує про ймовірну ампліфікацію. І дійсно, вилучення односкладових слів на початку кожної силабічної групи виявляє базову коломийкову структуру •V446₂ [26, № 788]⁸:

V557 ₂	•V446 ₂
<i>Та</i> на тім боці <i>та</i> на толоці –	На тім боці, на толоці
<i>там</i> цигани стояли,	цигани стояли,
<i>А</i> межі тими <i>та</i> циганами	Межі тими циганами –
<i>та</i> циганка-ворожка.	циганка-ворожка.

І навпаки, стале наголошування останнього складу в формі, схожій на коломийкову V446₂, виказує •V445₂, що насправді лежить в її основі⁹ [26, № 643]:

⁵ Як наприклад: [15, № 137; 11, № 78].

⁶ Див. зразки, наведені в [10, с. 130, 135, 139–140, 151 і т. д. і т. п.].

⁷ Щоби виявити дійсні заключні акценти в ампліфікованих силабічних віршах, народнопоетичні тексти слід читати, орієнтуючись виключно на природні граматичні наголоси в словах, без усякого нав'язування чужого їм силаботонічного скандування.

⁸ Див. також: 5, № 155.

⁹ Див. також: 5, № 125. У вищенаведених текстах “Ой кінь ірже, води не п’є” та “Як не женився” клаузульні наголоси припадають власне на другі склади з кінця.

V446₂
 Ой поїхав Гребенюха
вже сім літ на війну,
 Лишив жінку Катеринку
та й на ньеньку стару.

•V445₂
 Ой поїхав Гребенюха
 сім літ на війну,
 Лишив жінку Катеринку
 на ньеньку стару.

Правило це, в свою чергу, теж не без винятків, бо, наприклад, безперечно основним (базовим) треба визнати отакий, доволі поширений V55₂ з постійними клаузульними наголосами саме на передостанніх складах у силабічних групах, підтримуваних ще й відповідними протягуваннями кожної четвертої силабохрони вальсоподібної мелодії¹⁰:

17

• = 68

Ой ку - ме ку - ме доб - ра го - ріл - ка
 Бу - де - мо пи - ти до по - не - діл - ка.

так і не конче¹¹:

18

[б/т]

І. Ой га_ йом, га_ йом, ти_ хим ду_ на_ йом;
 Лю_ бив дів_ чи_ ну - ро_ дом не зна_ ю.

Виявленню інтерполяції значною мірою сприяє й те, що вони зазвичай займають сталу позицію, тобто застосовуються все на одному й тому ж місці в кожній черговій строфі¹². У більшості випадків односкладові додатки виступають на самому початку

¹⁰ Див. також: [5, № 206; 26, № 220–226]. Як видно, це не конче мусить бути твір до танцю, аналогічні мелоритмічні малюнки притаманні й співним мелодіям із часокількісним ритмом, як наприклад, більшість варіантів вельми популярної пісні про голуба та голубку чи деякі весільні величальні наспіви [16, с. 105, № 22].

¹¹ Пор. [12, № 1]. Тут сам початок явно був виконаний народним співаком для нотування з помилково пропущеним інципітним складом (скажімо, вигуком “Ой”), який у даному випадку мав би виповнювати силабічну групу до 5-складової норми (тобто “[Ой] гаю, гаю...” на місці “Гаю, гаю”). Шкода, що збирач і композитор в одній особі не посмів внести необхідну поправку, хоча при тому 5-складові початки у подальших строфах ніяк не лягали йому на зіпсований мелоритмічний малюнок із стягненими четвертою та п'ятою силабохронами в одну тривалість (R⁶1113 замість R⁶11112). Дивно лиш, чому ніхто з численних пізніших редакторів творчої спадщини М. Леонтовича не здогадався виправити настільки вже очевидний ляпсус, механічно переносючи його з одного видання до іншого.

¹² Цього вимагають головню потреби ритмічного малюнка мелодії, який важко фігурувати позрному в процесі виконання (особливо гуртового) без спеціальних на те причин.

силабічної групи (як у всіх вищенаведених словесних текстах), натомість у край рідко в середині, як у вищезгадуваній передладканці “Ой а з рутоньки – дві-три квітоньки”. У звичайних народнопісенних віршах серединні інтерполяції спроможні з’являтися хіба що спорадично (як наприклад, у такому першому віршовому рядку: “Ой у полі курно *ma* димно”) [5, № 137], оскільки щоби продовжувати так само, потрібна неабияка вправність у підборі слів, які дозволяли б розрізати вставкою силабічну групу щоразу в необхідному місці¹³. Це нібито демонструє наступний зразок, хоч за браком запису повного словесного тексту важко судити, наскільки послідовно серединна інтерполяція відділяла в ньому два останні склади від чотирьох попередніх протягом усєї пісні¹⁴:

19

Adagio



1. Ой у ді ва *ta* пше ни що *da* сі є,
По сі яв ши, ста ла во /о/ ло чить.
3. У ро ди же, Бо же, *da* пше ни що *da* я ру <...>

Значно частіше застосовуються кінцеві інтерполяції, що завдяки своїй витриманій повторюваності виступають у ролі односкладових рефренів, причому такими стають як емоційно-експресивні вигуки “ой”, “гей”, “ей” тощо¹⁵:

20^a

Andantino



Чо го, со ло вей, сму тен, не ве сел, *гей*,
Сму тен, не ве сел у чо ра й те пер?

¹³ Тому вже в третьому рядку цієї пісні (перший повторюється двічі) інтерполяція відсутня взагалі: “За туманом світу не видно”. Далі ж, починаючи з 2 строфи, витримується V4₃ (за винятком 5 і 10 строф, де в другому рядку з’являється V4₅, але теж без інтерполяцій), очевидно, в зв’язку з тим, що в цій пісні до першої строфи приєднано (контаміновано) чужий їй поетичний текст.

¹⁴ Див. також: [7, № 727; 23, с. 115–116] (у цій останній серединні інтерполяції вкраплюються перед двома останніми складами у початкових силабічних групах V66;76 ← *V55₂, однак тільки в перших чотирьох строфах, почасти ще також у сьомій та дев’ятій, бо в решті строф таких вкраплень уже немає, можливо, через те, що текст, поданий без мелодії, не зовсім достоту відтворює всі властиві йому деталі).

¹⁵ Див. також: [22, № 159; 7, № 29, 208, 440, 586].

так і звичайні сполучники “та”, “да” й ін. (часами також “і”, але тоді його буває не раз складно, а то й неможливо відрізнити від аплікації)¹⁶:

21^a

Andante

Пришла ж та я но ві на да
Клі чущ вуй та до дво ра,
Клі чущ вуй та до дво ра,
Із сот ні ком о бид ва.

Така односкладова інтерполяція, опинившись на межі побудов, не тільки орнаментує, оздоблює ритм вірша, але й аналогічно схожим на неї аплікаціям долає членороздільну цезуру між ними вже знаним методом “цегельної кладки”, коли подальший текст, ніби випереджуючи події, захоплює сполучником кінець попередньої силабічної групи та прирощує до початку наступної своєрідну анакрузу-затакт.

Отже, упорядковане, стабільне місцеположення інтерполяцій (яке б воно не було – початкове, серединне чи прикінцеве) протягом усього пісенного тексту треба вважати нормою, спорадичні відступи від якої переважно зумовлюються коли не випадковими виконавськими помилками¹⁷(або ж, у кращому випадку, спонтанними “вольностями” соліста-заспівувача, наділеного певними творчими здібностями, через те схильного до варіювання, ба навіть деякої імпровізації),

¹⁶ Далі в словесному тексті цієї пісні в запису Ф. Колесси [22, с. 277–278] така сполучникова інтерполяція вже чомусь відсутня; цікаво, що її немає навіть у першій строфі синхронного запису К. Мошинського [22, с. 363]. Див. також: [22, № 120].

¹⁷ Це демонструє порівняння, скажімо, ось таких двох фактично тотожних народнопісенних текстів:

- | | |
|---|---|
| 1. Куди вітер віє, <u>то</u> туди я хилися,
А що люди говорять, того не боюся. | 1. Куди вітер віє – туди я й хилися,
Що люди говорять, то я не боюся |
| 2. | 2. Тим я не боюся, що я не женюся;
Тим я не женюся – нема мені пари. |
| 3.
Велить мені мати <u>заміж</u> (?) королівну брати. | 3. Тільки ж мені пари, що десь у Варшаві,
Хіба що в Варшаві одна королівна. |
| 4. А як та королівна <u>висока</u> (?), мені не рівня.
<u>Ой</u> тим же ж тільки й рівня,
що дівчина вірна. | 4. А та королівна – то ж мені не рівня,
Тільки ж мені рівня – дівчинонька вірна. |

Перший з них [14, № 20/І] є очевидно зіпсованим через просте незнання слів народним виконавцем, на що вказують не тільки хаотичні інтерполяції, але й пропуски кількох рядків, важливих для розуміння сюжету, і навпаки – вставки недоладних пояснень, які виразно розминаються зі своїм завданням (вони позначені знаками питання). Усі оті неточності засвідчує поправніший другий варіант [14, № 20/ІІ].

то елементарними недоробками збирача¹⁸. Натомість принципово зовсім вільне, позиційно неорганізоване оперування словесними домішками, пов'язане насамперед з певними еволюційними перетвореннями (зокрема, початковою невиробленістю вторинних форм), трапляється, либонь, дуже рідко:

22

Moderato

V55₂ •V44₂

1. – Хто то там пукат, хто то там дзеє?
Іди ти, слуго, отвор му двери!
2. А кед велький пан, піду г' нему сам,
А як жебрачок, то я юж му 'дам!
3. – Ни не жебрачок, ни не велький пан –
Лши округна смерть юж іде гу нам
і т. д.

1. – Хто там пукат, хто там дзеє?
Іди, слуго, отвор двери!
2. Кед велький пан, піду г' нему,
Як жебрачок, то юж дам 'му!
3. – Не жебрачок, не велький пан –
Округна смерть іде гу нам!
і т. д.

Хоча реальна віршова структура цього дуже оригінального народнопісенного твору (мабуть, лірницького за походженням) є типовою (V55₂), на її похідну ампліфікованість вказують головню дві характеристичні обставини: 1) систематичне вживання в кожній силабічній групі вкраплюваних то тут, то там ніби вточнювальних, на ділі семантично цілковито зайвих односкладових словечок, і 2) така ж невпорядкованість граматичних наголосів у клаузулах, які виявляються раз жіночими, а раз чоловічими. Показово при тому, що наперекір химерній мобільності інтерполяцій супутні їм дроблення в мелодії припадають суворо на початково перші силабохрони в усіх її побудовах:

$$\begin{aligned} & V55_2/R^5 112\ 2\ 4 \mid 112\ 2\ 4 :|| \Leftarrow \\ & \{ \Leftarrow V55_2/R^5 1\cap 12\ 2\ 4 \mid 1\cap 12\ 2\ 4 :|| \Leftarrow \} \\ & \Leftarrow \bullet V44_2/\bullet R^5 2\ 2\ 2\ 4 \mid 2\ 2\ 2\ 4 :|| (= \bullet R^5 1112 \mid 1112 :||). \end{aligned}$$

Саме таке фігурування ритмічних малюнків треба вважати найприроднішим, а тому й найуживанішим, бо лише в той спосіб підсилюється або й витворюється нормальна десцендентність їхнього внутрішнього розвитку (коли частота тривалостей послідовно йде на спад – від початкового прискорення через серединне гальмування

¹⁸ Не тільки через звичайну неуважність, простий недогляд тощо, а й методичні упущення в збирацькій роботі, скажімо, при записуванні слів пісні (повністю чи частково) не зі співу, коли їх віршова структура певною мірою регламентується ритмічним малюнком мелодії, а з проказування (диктування), що деколи може переходити й у цілком довільне переказування змісту (див., наприклад: [29, № 49]).

до заключного зупинення). Подібні розщеплення бувають зазвичай прямими, тобто скоординованими зі стабільно препозиційними інтерполяціями¹⁹:

23^a

[б/т]



Ой спив_ся ко_зак, спив_ся та й з до_рі_жень_ки збив_ся,
Та во_ро_но_му ко_ню та на гри_ву схи_лив_ся.

Тут усюди односкладові слівця, вставлені перед початком кожної силабічної групи, належно відтісняють основні склади під другий із витворюваних дробів, тож алгоритм їх скелетизації мусить зводитися до назадних дій, а саме: (1) вилучення інтерполяцій, (2) поновлення правдивих перших складів на їхніх законних позиціях та (3) з'єднання похідних силабохрон (у цій транскрипції окремих восьми тривалостей) в одну більшу (четвертну), коли вони одновисотні (як у 4 такті) або, коли вони різновисотні (як у 1–3 тактах), у мелодичні розспіви (макромелізми):

23^b


Спив_ся ко_зак, спив_ся й з до_рі_жень_ки збив_ся,
Во_ро_но_му ко_ню на гри_ву схи_лив_ся.

а саме – за схемою, зворотною до зображеного раніше процесу прямої мелоритмічної фігурації (пор. мал. 1а в [19, с. 7]):

$$\begin{array}{l} R \quad 1 \ 1 \ 2 \ 2 \ 2 \ \{\leftarrow 1 \cap 1 \ 2 \ 2 \ 2\} \leftarrow \bullet 2 \ 2 \ 2 \ 2 \\ V \quad \oplus \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \ \dots \leftarrow \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \ \bullet \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \end{array}$$

Мал. 6.

Решта способів ритмічного фігурування, пов'язаних з односкладовими вставками, являють собою більш або менш уживані в народномузичній практиці відхилення від нормального прямого ініціального дроблення, що застосовуються переважно з певною виражальною метою. Так, кінцеві прямі фігурації здебільшого покликані виконувати завдання, протилежне початковим, оскільки вони, роздвоюючи останню силабохрону, породжують асцендентність там, де за музично-синтаксичною логікою має наступати заключна зупинка, і таким чином нарочито перекомпонують її в динамічну зв'язку-перехід до наступної побудови. Це власне демонструють наведені

¹⁹ Див. також у наведених вище нотних прикладах 4 (“*Да* бувай же здорова...”), 6 (“*Да* *й* ой на дворі дим/и/но... *Да* *й* нічого ж/и/ не вид/и/но”), 14 (“*Да* рано /и/ рано...”), 15 (“*Ой* через сінечки *да* двос /и/ дверечок... *Ой* там Марусина сад/и/ ви/и/мітала...”).

вище нотні приклади 20 (“...не весел, *зеї...*”) і 21 (“...новина *да...*”)²⁰. Скелетизуються кінцеві прямі фігурації так само, як і початкові, з тою лише різницею, що останній основний склад поетичного тексту залишається на своєму місці та повертає собі назад музичний звук елімінованої інтерполяції:

20^б

... сму_ тен, не ве_ сел, зеї,
... сму_ тен, не ве_ сел,

21^б

... но_ ві_ на да
... но_ ві_ на,

а значить, уся процедура має проходити за дещо схожою схемою (пор. мал. 1а):

$$\begin{array}{l} R \quad 2 \ 2 \ 2 \ 1 \ 1 \ \{ \leftarrow 2 \ 2 \ 2 \ 1 \cap 1 \} \leftarrow \bullet 2 \ 2 \ 2 \ 2 \\ V \quad \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \oplus \quad \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \quad \bullet \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \end{array}$$

Мал. 7.

Інша відмітна властивість простих інтерполяцій полягає в спроможності викликати, крім прямих, також скісні фігурування ритмічних тривалостей, передовсім у зв'язку з музично-квантитативним підсиленням найрізноманітніших динамічних (граматичних, тонічно-віршових, логічних) акцентів, важливих для даного поетичного тексту, зокрема й підкреслення спеціально вставляваних емоційних вигуків. У таких випадках кінцева інтерполяція займає цілу останню тривалість у мелодичній побудові та заставляє таким чином заключний основний склад, приспішуючи події, роздроблювати передостанню силабохрону (див. мал. 4)²¹:

24

Andantino
Там у по_ льу ви_ шень_ ка сто_ йа_ ла, зеї!
Ви_ шень_ ка сто_ йа_ ла.

²⁰ Див. також нотні приклади 3 (“...ноченька *ої...*”) та 6 (“...дим/и/но *ої...*”).

²¹ Слід мати на увазі, що кінцеві інтерполяції не раз хибно викладаються на письмі як початкові (див., наприклад: [13, № 29; 3, № 159 тощо]), хоча розрізняються вони в переважній більшості доволі легко за допомогою елементарного зіставлення відповідних собі ізоритмічних (отже, рівновеликих) мелодичних побудов. Натомість у записях самих народнопоетичних текстів (без наспівів) відрізнити такі кінцеві інтерполяції від початкових практично неможливо, позаяк для цього в самому віршуванні не існує достатньо надійних критеріїв.

Подібна початкова вставка, навпаки, забирає собі всю першу силабохрону та спихає вимушене розщеплення на наступну з ряду (див. мал. 3), як у цій протяжній пісні²²:

25^a

де доданий експресивний вигук-рефрен, який замінив базовий $\bullet V44_2$ на ампліфікований $V54_2$ (точніше $V144_2$), виділяється власне так, що йому віддано цілі перші силабохрони в обох рядках, а посунутим на крок далі основним складам (“й а сьо-...” та “про-лі-...”), аби поміститися в первісному $\bullet R^6 1122$ (прихованому за “божественними довгостаями” транскрипції та розвиненою макромелізматику), поневолі дістався розщип суміжної силабохрони, в результаті чого замість нормального прямого поділу ($\bullet R^6 1122 = 2244 \leftarrow R^6 11244$) мусив вийти особливий запізнено-скісний: $\bullet R^6 2244 \leftarrow R^6 21144$.

Звідси, властиво, виводиться специфіка скелетування такого роду фігурацій, в яких потрібно сумувати не силабохрони, що відповідають доданому й основному складам, а двом основним, зміщеним зі своєї первісної позиції чи вліво (випереджувально-скісне дроблення):

$$\begin{array}{l} R \quad 2 \ 2 \ 1 \ 1 \ 2 \ \{\leftarrow 2 \ 2 \ 1 \cap 1 \ 2\} \leftarrow \bullet 2 \ 2 \ 2 \ 2 \\ V \quad \oplus \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \ \dots \ \emptyset \emptyset \emptyset \rightarrow \emptyset \quad \bullet \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \end{array}$$

Мал. 8.

як то й відбулося при повторенні другої мелодичної побудови в прикладі 28, чи вправо (запізнено-скісне) за схемою²³:

$$\begin{array}{l} R \quad 2 \ 1 \ 1 \ 2 \ 2 \ \{\leftarrow \{2 \ 1 \cap 1 \ 2 \ 2\}\} \leftarrow \bullet 2 \ 2 \ 2 \ 2 \\ V \quad \oplus \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \ \dots \leftarrow \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \quad \bullet \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \end{array}$$

Мал. 9.

²² Див. також: [5, № 43, 113; 7, № 57, 251, 319, 459 тощо].

²³ Зрештою, теоретично припустимим є варіант типізації таких похідних мелоритмічних малюнків із залученням проміжної стадії – перетворення спершу інципітних двох силабохрон (доданої та основної) у пунктовану групу, вважаючи, що власне вона фігурувалася через уведення інтерполяції-вигуку, а саме: $R^6 2 \ 114 \ 4 \ \{\leftarrow R^6 2 \cap 114 \ 4\} \leftarrow \bullet R^6 3 \ 14 \ 4 \leftarrow \bullet R^6 2 \ 4 \ 4 \ (=112 \ 2)$.

або ж у реальності:

25^б

Отже, безпомилковій скелетизації сприяє та важлива симптоматична обставина, що фігурування первісно цілих силабохрон безпосередньо ув'язуються з місцеположенням інтерполяцій: як правило, дроблення знаходяться зразу під вставними слівцями (прямі) або поряд із ними (скісні). Опосередковані (спізнені чи випереджувальні) розщеплення, які з'являються на деякій відстані (бодай через силабохрону) від своїх породжувальних інтерполяцій, трапляються вкрай рідко²⁴:

26

У таких випадках доводиться діагностувати і скелетизувати ритмічне варіювання, беручи до уваги тільки безсумнівну наявність у народній пісні, з одного боку, постійно вставляваних зайвин у словесному тексті, що викликають невідповідність клаузульних наголосів даній віршовій структурі, з іншого – також постійних фігурацій у ритмічному малюнку, що призводять до зміни його мінімальної силабохрони, яка стає удвічі (рідше вчетверо) меншою за очевидну одиницю числення. З мелогенетичного погляду подібна зміна переводить мелодію, так би мовити, з першого (основного) покоління пісенних типів у їхнє друге, ймовірно похідне. Так, у наведеному нотному прикладі 30 одиницею числення виступає восьма тривалість, а найменшою силабохроною – шістнадцята, яку породила саме опосередкована фігурація, спізнена щоразу на три позиції. У результаті первісний ритмряд 321 $\underline{1}$ перейшов у явно вторинний 6421 (чи, точніше: 321 $\underline{1}$ / $\frac{1}{2}$)²⁵.

Хоча, треба відзначити, і цю останню генеральну ознаку ритмічного варіювання не можна вважати абсолютно надійною при діагностуванні усіх його виявів. Не раз буває так, особливо в традиційних обрядових мелодіях, що фігурування (чи пряме,

²⁴ Див. також: [1, № 1; 7, № 355 (у передостанніх тактах інтерполяція “*mi*” виступає на самому початку силабічної групи, а відповідне дроблення припадає щойно на третю силабохрону) та № 738 (така ж інтерполяція “*mi*” з’являється як третій склад, дарма що розщеплення основної силабохрони, навпаки, сталося вже на самому початку мелодичної побудови)].

²⁵ Потовщена та підкреслена цифра в ритмряді є його одиницею числення (аналогічно до основного тону-тоніки в ладозвукоряді). Про поняття ритмряду див.: [17].

чи скісне) не викликає зміни ритморяду, бо воно припадає на силабохрону, більшу за одиницю числення, як наприклад, у наступній весільній пісні²⁶:

27

[Помірно]

Ой тем на я та не вид на я ні чень ка,

Ой тем на я та не вид на я ні чень ка.

в якій явно зайвий сполучник “та”, стало вставлюваний на початку другої силабічної групи, переводить первісний V443_{bis} у розпросторений V453_{bis} (що в багатьох творах даного пісенного типу стає 13-складовим V553_{bis} [16, № 24; 9, с. 135–165]) та породжує скісне розщеплення довшої силабохрони основного R⁶1212, переводячи його у так званий колядковий R⁶11112, наслідком чого ритморяд наспіву залишився фактично незмінним (321)²⁷.

Складна інтерполяція.

Нарівні з простими інтерполяціями в пісенному фольклорі зчаста зустрічаються і складні – різного роду кількаскладові вставки (головно дво-, але й, буває, також три- і навіть чотирискладові), що переводять малі силабічні групи у внутрішньо неподільні великі²⁸. Модифікаторами при цьому можуть виступати як усілякі комбінації простих односкладових (моносилабічних) зайвин²⁹:

²⁶ Зокрема, аналогічні дроблення без зміни ритморяду притаманні тим мелодіям передладканок, в яких первісно 8-складові V44/R⁶12 12 | 12 12 || розпросторилися до вторинних V55/R⁶11112 | 11112 || (це, однак, не стосується монохронних V44/R⁴2 2 2 2 | 2 2 2 2 ||, що ампліфікуючись набрали вигляду V55/R⁴2 112 2 | 2 112 2 || чи V55/R⁴112 2 2 | 11 2 2 2 ||, див.: [27, с. 18]), а також маланковим пісням, де основний V44, з R⁶12 2 1 | 12 2 1 :|| зчаста переходить у похідні V54₂/R⁶1112 1 | 12 2 1 :|| чи V55₂/R⁶1112 1 | 1112 1 :||, і ці останні в зв’язку з ксенотекстизаціями стають вельми характерними для деяких щедрівок (пор.: [21, № 19 і 4–6; 26, № 145–147]). Як видно, похідні інтерпольовані форми можуть виступати достатньо надійними вказівками на імовірні шляхи еволюційних перетворень одних пісенних мелотипів (прототипів) в інші.

²⁷ Те ж має місце в нотному прикладі 25, але в зв’язку з прямим кінцевим дробленням останньої більшої силабохрони в типовій “козачковій” мелоформі (з ритморядом 21).

²⁸ Вельми розвинуті складні інтерполяції, що викликають членороздільні цезури в середині попередньо цілісної силабічної групи, згідно з прийнятими тут засадами групування виявів віршової орнаментативності, відносяться вже до наступного її виду – конверсії, про яку мова йтиме окремо.

²⁹ Такі комбіновані інтерполяції, особливо складені зі сполучника та вигуку чи з двох вигуків, бувають не тільки *зосередженими* в одному місці й ідуть один за одним підряд, але й *розосередженими* у силабічній групі на різних позиціях (початковій та серединній, початковій та заключній, серединній та заключній, двох серединних, розділених основними складами тощо), як це, скажімо, показує нотний приклад № 6, де сполучник “да” з вигуком “ой” знаходяться на протилежних її кінцях, викликаючи кожен сам по собі прості прямі фігурації (тут – пре- та постпозиційні):

28

Повільно

Ой си_ва_я *та* і зо_зу_лень_ка. Щед_рий ве_чір, на здо_ро_в'я!
доб_рий ве_чір,
доб_рим лю_дям

так і цілі придаткові слова відповідного багатоскладового (полісилабічного) обсягу:

29

Allegretto

А звід_си го_ра, а звід_си дру_га.
Ме_жи ти_ми дво_ма го_ронь_ка ми – йас_на_йя зо_ра.

Як видно, в обох наведених зразках семантично зовсім непотрібні двоскладові вставки (“*та і...*” й “*двома...*”) однаково перевели первісні чотирискладники в генетично похідні шестискладники (у першому випадку: V46;44₂ {← V4²4;44₂} ← •V44;44₂, а в другому: V55;465 {← V55;4²45} ← •V55;445).

Подібну роль ампліфікаторів віршів виконують не раз і повторення (*редуплікації*) якоїсь частини основного тексту, що може відтворюватися в межах однієї силабічної групи чи в двох сусідніх, коли потрібний розпросторювальний матеріал запозичується із попередньої структурної одиниці³⁰. Наприклад, у цій народній пісні:

V8;7/R⁷112 2 2 2 2 2 ||⁶112 2 2 2 2 ||⁹112 2 2 2 8 || ←
{← V²6;¹6;¹6/R⁷1∩12 2 2 2 2∩2 ||⁶1∩12 2 2 2 2 ||⁹1∩12 2 2 2 8 ||} ←
← V₃/R⁷2 2 2 2 2 4 ||⁶2 2 2 2 2 2 ||⁹2 2 2 2 2 8 || (= R⁷111112 ||⁶111111||⁹111114 ||) ←
← •V₃/R⁸11112 2 ||⁶111111||⁸111112 2 ||.

У других силабічних групах кожної строфи прикладу 19, окрім серединних інтерполяцій, є ще початкові, які взяті окремо породжують щоразу також прості прямі фігурації (V47/R²...[2]112 2 |⁴112 3 14 4 || <...> {← V4⁵/R²...[2]112 2 |⁴1∩12 3∩14 4 || <...>} ← •V45/R²... [2]112 2 |²2 2 4 4 4 || <...>). Отже, з погляду техніки ритмічного варіювання подібні комбіновано-опосередковані інтерполяції не приносять нічого нового й особливого, тож розглядати їх тут спеціально хіба немає потреби.

³⁰ Див. також: [26, № 813, 814], пор.: [31, № 109; 7, № 215]. Словесний повтор-ампліфікацію в межах певної силабічної групи треба відрізняти від повторення окремої віршової одиниці (тої ж силабічної групи чи віршового рядка), що відтворюється разом з відповідним їй відрізком наспіву та в аналізі його принципової граматичної форми не береться до уваги разом із мелодичним повтором (див., наприклад: [26, № 171, 180; 21, № 28³, 29², 31², 31⁵, 31⁷, 37, 44¹ тощо]).

30

Andante sostenuto

Гей у сте_пу, *сте_пу, сте_пу* кри_ни_чень_ка,
гей там во_да при_бу_ва_є;
 Гей там чу_мак, чу_мак мо_ло_день_кий
 сі_рі во_ли на_пу_ва_є.

двоскладове слово “*сте_пу*” повторено зайве двічі – раз у кінці першої силабічної групи та ще раз на початку другої. Натомість у наступному віршовому рядку такого двоякого повтору немає, позаяк тут ампліфікована в звичний спосіб лише друга силабічна група, перша ж зосталася фактично непорушеною, базовою. Крім того, третя силабічна група першого віршового рядка починається комбінацією простих інтерполяцій (“*гей, там*”), яку в другому рядку на тому ж місці заступив рівновеликий і так же само понадмірний прикметник “*сі_рі*”, тож у результаті первісна коломийкова форма (*V446₂) перейшла в розпросторений, генетично вторинний V668;468, до речі, аніскільки нехарактерний для народносилабічного віршування.

Препозиційні складні інтерполяції породжують у мелодіях передовсім кількарізкові прямі дроблення основних силабохрон підряд, ідучи, як правило, послідовно від самого початку побудови. При тому перші дробі займають додані склади, а під наступні дробі вимушено зсуваються основні склади:

$$\begin{array}{l} R \quad 2 \ 2 \ 2 \ 2 \Rightarrow \{1 \cap 1 1 \cap 1 \ 2 \ 2\} \Rightarrow 1 \ 1 \ 1 \ 1 \ 2 \ 2 \\ V \quad \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \quad \oplus \oplus \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \quad \oplus \oplus \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \end{array}$$

Мал. 10.

Скелетизуються подібні похідні мелоритмічні малюнки відповідно в зворотному напрямку: спершу, як звичайно, видаляються зайві початкові вставки, основні склади повертається на своє первісне місце, потім відновлюються розбиті навпіл силабохрони:

$$\begin{array}{l} R \quad 1 \ 1 \ 1 \ 1 \ 2 \ 2 \Leftarrow \{1 \cap 1 1 \cap 1 \ 2 \ 2\} \Leftarrow \bullet 2 \ 2 \ 2 \ 2 \\ V \quad \oplus \oplus \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \quad \dots \leftarrow \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \quad \bullet \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \end{array}$$

Мал. 11.

У наведеному вище наспіві щедрівки (приклад 28) така операція над дробленнями, викликаними комбінацією доданих сполучників у другій силабічній групі, виявляє його принципово ізоритмічну будову: $R^4 2 \ 2 \ 2 \ 2 \ | 1 1 1 1 2 \ 2 \ || \langle \dots \rangle \Leftarrow R^4 2 \ 2 \ 2 \ 2 \ | 1 \cap 1 1 \cap 1 \ 2 \ 2 \ || \langle \dots \rangle \Leftarrow \bullet R^4 || : 2 \ 2 \ 2 \ 2 \ | 2 \ 2 \ 2 \ 2 \ : || (=R^4 || : 1 1 1 1 | 1 1 1 1 : ||)$. Аналогічні процедури, застосовані й до звичайної пісні (приклад 30), у якій ритмічне варіювання зачепило

всі побудови за винятком початку другого мелорядка, вилущують властивий їй вихідний коломийковий прототип³¹:

$$\begin{aligned}
 & R^4 11113 \ 1 \mid 11112 \ 2 \mid 11113 \ 14 \ 4 \parallel \\
 & \parallel 2 \ 2 \ 2 \ 2 \mid 11112 \ 2 \mid 11112 \ 2 \ 5 \ 1 \underline{2} \parallel \Leftarrow \\
 & \{ \Leftarrow R^4 1 \cap 1 \cap 1 \cap 1 \cap 2 \ 2 \mid 1 \cap 1 \cap 1 \cap 1 \cap 2 \ 2 \mid 1 \cap 1 \cap 1 \cap 1 \cap 2 \ 2 \ 4 \ 4 \parallel \\
 & \parallel 2 \ 2 \ 2 \ 2 \mid 1 \cap 1 \cap 1 \cap 1 \cap 2 \ 2 \mid 1 \cap 1 \cap 1 \cap 1 \cap 2 \ 2 \ 4 \ 4 \parallel \} \Leftarrow \\
 & \Leftarrow \bullet R^4 2 \ 2 \ 2 \ 2 \mid 2 \ 2 \ 2 \ 2 \mid 2 \ 2 \ 2 \ 2 \ 4 \ 4 : \parallel (= \parallel :^4 1111 \mid 1111 \mid 11112 \ 2 : \parallel).
 \end{aligned}$$

Препозиційні складні інтерполяції, що зумовлюють пряме фігурування початкових силабохрон, треба вважати нормою, відступи від якої трапляються доволі рідко. Таким справжнім раритетом є, безумовно, наступна пісня, де кінцеві спарені сполучники “*ой да*” в першій силабічній групі заставляють розколотися навпіл кожен з двох заключних довших силабохрон у початковому мелоритмічному малюнку (тобто: $\bullet R^4 11112 \ 2 \mid \langle \dots \rangle \{ \Rightarrow R^4 11111 \cap 1 \cap 1 \cap 1 \mid \langle \dots \rangle \} \Rightarrow R^4 11111111 \mid \langle \dots \rangle$)³²:

31

$\bullet = 96-120$

1. За шу ме лі ло зы, *ой да* бе лы яй бе ро зы
шчэ й ду бра ву шка.

2. ... шчэ й ду бра ву шка.

За ба ле ло це ло, *ой да* а сна цко е бе ло да
шчэ й га ло ву шка.

³¹ Однотипні мутації в других побудовах різноманітних три- і чотириділних форм (із V443, V444, V445, V446, V447, V4443, V4444 тощо \Leftarrow V463, V464, V465, V466, V467, V4643, V4644 тощо) належить хіба до найпоширеніших, так би мовити, класичних виявів складних інтерполяцій та пов'язаних з ними прямих фігурацій, які зазвичай тягнуть за собою також ампліфікування сусідніх силабічних груп та відповідні їм ритмічні варіювання в наспівах (див., наприклад: [10, с. 151–152, 154–159, 163–166 і т. д. і т. п.]).

³² Пор.: [22, № 168]. Див. також: [30, № 38 і 49]. Зовні подібні на постпозиційні складні інтерполяції, як то “*ой да*”, “*да селі*” і т. п., насправді здебільшого є власне простими односкладовими вставками на межі двох структурних одиниць (силабічних груп або й рядків), що звичайно виявляється за допомогою накладення відповідних собі мелодичних побудов (див., наприклад [21, № 125]).

Інший вияв кінцевих фігурацій, пов'язаних уже із повторенням слів цілої заключної силабічної групи, має хіба не народне походження, а виводиться із штампів академічної хорової музики³³:

32

♩ = 88

Як і_шов я від све_ї ми_ло_ї,
а во_на ся ди_ви_ла в ві_кон_це,
а во_на ся ди_ви_ла в ві_кон_це,

мі_сяць сві_тив ви_со_ко, ви_со_ко,
чи я зай_шов да_ле_ко, да_ле_ко,
чи я зай_шов да_ле_ко.

(V) 1., 2. 3.

Так само складним інтерполяціям у цілому невластиві регулярні скісні фігурування, зрештою, як і можливі інші мудровані співвідношення між орнаментациями у вірші та зумовленими ними дробленнями в ритмічних малюнках, включно з опосередкованими. Основна причина то́му, мабуть, криється у великих, суто технічних труднощах стало підтримувати однотипну взаємодію різночасових модифікацій в обох інгредієнтах ще й при безпосередньому виконанні народної пісні з пам'яті – для цього потрібна неабияка художня обдарованість помножена на чималу музично-поетичну майстерність, тільки й можливу хіба що в умовах писемної творчості. Виняток становить застосування такого вельми самобутнього фольклорного прийому, як словообрив з подальшим повним його відтворенням, що вважається характерним передусім російській співацькій традиції, та вживаний він теж на сході України, звідки порівняно зовсім недавно примандрував і до Галичини³⁴:

33^a

♩ = 56
Tutti

Ой ви_шень_ко_че_ре_шень_ко, чом я_гід не ро_диш?

Ти ко_за_че, гар_ний хлоп_че, чом піз... чом піз_но при_хо_диш?

1) 2) (*)

* Верхній голос вела одна співачка

³³ Див. також: [21, № 342].

³⁴ Див. також: [21, № 296; 24, с. 350; 23, с. 149–150].

Завдяки монотематичній будові обох мелорядків у пісні легко можна запримітити в другому з них оригінальне зміщення основного тексту стосовно ритмічного малюнку: в ньому зі значним запізненням роздробилися останні силабохрони, причому заключна – що треба особливо наголосити – отримала вигляд пунктованої групи: $\bullet \bullet \Rightarrow \bullet$ (тобто: $\bullet R4 \{\leftarrow R3 \cap 1\} \leftarrow R31$)³⁵. Наочно це можна показати у вигляді такої схемки:

1 мелорядок:	...		2 2 1 1 2 4	
				∅∅∅∅∅∅,
2 мелорядок:	...		2 2 1 1 1∩13∩1	
			⊕⊕∅∅∅∅∅∅.	

Мал. 12.

або записавши реально скелетизований другий мелорядок ось так:

33^b

Ти, ко_ за_ че, гар_ ний хлоп_ че, чом піз_ но при_ хо_ диш?

Рухлива (мобільна) інтерполяція.

Це аж ніяк не означає, що при складних інтерполяціях відхилення від нормального прямого фігурування взагалі не зустрічаються в народнопісенній творчості. Навпаки, трапляються вони порівняно часто, але здебільшого як випадкові, оказіональні, а тому разові та несталі за своєю позицією у віршовій строфі, особливо тоді, коли їм потрібно вклинюватися між основними словами як означення або безпосередньо після якогось із них як редуплікації тощо, займаючи невластиві собі місця під мелодією.

Так, у прикладі 32 займенник “*свеі*” природно мусив знайтися між прийменником “*від*” та субстантивованим прикметником “*милоі*”, у зв’язку з чим складна інтерполяція опинилася під другим із дробів нібито випереджувально-скісної початкової фігурації та наступною основною силабохроною. Схематично це виглядає ось як:

R	2 2 2 2	⇒	1∩11∩1 2 2
V	∅∅∅∅		∅⊕⊕∅∅∅

Мал. 13^a.

³⁵Звідси постає необхідність внести важливу поправку до одного із правил типізації К. Квітки, згідно з яким пунктовані групи є наслідком варіантного переосмислення двох рівновеликих силабохрон [6, с. 17–18; 8, с. 7–8, пункт 3]. Оскільки пунктування може бути і наслідком нерівномірного розщеплення однієї силабохрони (у співвідношенні 3:1 і 1:3 в умовах двійковості ритму, також 2:1 і 1:2 в умовах трійковості), то у відповідних випадках його слід типізувати не *компенсаційним* вирівнюванням в умовах двійковості ($R3\ 1 \sim R13 \leftarrow \{R3+1 \sim 1+3=4:2\} \leftarrow *R2\ 2$) чи переставлюванням в умовах трійковості ($R2\ 1 \leftarrow *R12$ при загальній так званій “ямбічній” організації ритму в мелодії і $R12 \leftarrow *R2\ 1$ при “хореїчній”), а власне скелетизаційним сумуванням ($R3\ 1 \sim R13 \leftarrow *R4$ та $R2\ 1 \sim R12 \leftarrow *R3$).

замість нормального:

R 2 2 2 2 ⇒ 1 0 1 1 0 1 2 2
 V ∅ ∅ ∅ ∅ ⊕ ⊕ ∅ ∅ ∅ ∅

Мал. 13^б.

Аналогічно в першій силабічній групі прикладу 30 заключна редуплікація, відсутня в наступних строфах на цьому місці (далі у вірші відповідну розпросторювальну роль на себе беруть головно початкові вигуки), викликає знову таки разову опосередковану фігурацію, позаяк під розділені початкові силабохрони вимушено підпадають основні склади, а під цілі заключні силабохрони – додаткові склади, тобто:

R 2 2 2 2 ⇒ 1 0 1 1 0 1 2 2
 V ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ⊕ ⊕

Мал. 14^а.

замість тої ж таки норми:

R 2 2 2 2 ⇒ 1 0 1 1 0 1 2 2
 V ∅ ∅ ∅ ∅ ⊕ ⊕ ∅ ∅ ∅ ∅

Мал. 14^б.

Коли подібні зміщення відбуваються більш-менш постійно протягом усього вірша, то інтерполяції виявляються по суті позиційно *рухомими* (мобільними, змінними) при *сталих* (стабільних, незмінних) за своїм характером фігуруваннях у мелоритмічному малюнку. В наступній пісні (рисочками “|” в тексті позначені цезури між силабічними групами):

34

Розмашисто $\text{♩} = 84$

1. Ой роз_ци_ла_ся й в_лу_зі_ка_ли_нонь_ка
 2. Ой та п'я_ни_ця, та_ка_лє_да_щи_ця,
 3. - Ой не бий ме_не, мо_я п'я_ни_чень_ко,

за те_ю кри_ни_ /ги/_це_ю.
 як день, так ніч в ко_ /го/р_шмі_п'є.
 не бий ме_не в бі_ /гі/_лий день,

Ой го_ ре жи_ ти й ме_ ні мо_ ло_ де_ ї
 А як при_ йде з кори_ ми до_ до_ мой_ ку,
 Ой не тіш, не тіш злих тих во_ ро_ жей_ ков
 за те_ ю п'я_ ни /ги/_ це_ ю.
 ме_ не мо_ ло_ ду_ /гу/_ ю б'є.
 та_ й не смі_ ши ти_ /ги/_ лю_ дей!

1. Ой розцвилася | й в лузі калінонька | за тею крини/ги/цею.
Ой горе жити | й мені молодіє | за тею п'яни/ги/цею.
2. Ой та п'яниця, | така ледациця, | як день, так ніч в ко/го/рші п'є.
А як прийде | з корими додомойку, | мене молоду/гу/ю б'є.
3. – Ой не бий мене, | моя п'яниченько, | не бий мене в бі/гі/лий день,
Ой не тіш, не тіш | злих тих ворожейков | та й не сміши ти/ги/ людей!
4. Ой наб'єш мене, | моя п'яниченько, | наб'єш мене й а/га/ в ночі,
Ой нехай же я | це все перебуду, | постіль білу сте/ге/лючи.
5. Постелила | білу постілоюку, | сама лягла на/га/ ній спати.
Ой як гляну | й у нове воконце, | чи не прийде рі/гі/дна мати?
6. Ой як приходять | моя мамусенька | та й “на день добри/ги/й” дає,
Питається | моя мамусенька: | “Чи п'яниця до/го/ма є?”
і т. д.

додані слова загалом знаходяться стабільно на препозиціях у перших двох силабічних групах кожного віршового рядка (за винятком другого рядка п'ятої строфи, де в другій силабічній групі зміщене означення припадає на 2 і 3 склади розпростореного тексту), зате складні вставки у третіх силабічних групах відзначаються неабиякою мобільністю, увесь час змінюючи місця своєї дислокації. Наочно це можна засвідчити за допомогою ось такої таблички³⁶:

1.	1	1	2	2	3
		1	1	2	2
2.	1	1	2	1	3
		0	1	2	1
3.	1	1	2	3	4
		1	1	2	1

³⁶Цифри з крапками відповідають нумерації строф, подальші цифри вказують на порядкові числа складів у кожній силабічній групі (нуль – на відсутність у ній інтерполяції), а прямі риси – на внутрішні цезури між силабічними групами у віршових рядках.

4. 1 | 1 2 | 3 4
 1 | 1 2 | 3 4
 5. 0 | 1 2 | 5 6
 1 | 2 3 | 5 6
 6. 1 | 1 2 | 1 2
 0 | 1 2 | 5 6

Мал. 15.

При подібній значній змінності місцезнаходження інтерполяцій спосіб фігурування мелоритмічного малюнка залишається постійним – його первісні силабохрони щоразу дробляться суворо за порядком, починаючи від першої (зрештою, так само як і в другій побудові й у всіх прикладах, наведених у попередньому розділі), а саме (якщо рухатися від вихідної прототипної схеми до реальної, вторинної)³⁷:

$$\begin{aligned} & \bullet V445_2/R^4 1111 | 1111 | 11114 :|| (= R^4 2222 | 2222 | 22228 :||) \Rightarrow \\ & \Rightarrow \{V^1 4^2 4^2 5_2/R^2 1 \cap 12 2 | 1 \cap 11 \cap 12 2 | 1 \cap 11 \cap 13 1 4 [4] :||\} \Rightarrow \\ & \Rightarrow V467_2 \sim 567_2/R^2 112 2 | 11112 2 | ^3 11113 1 4 :||. \end{aligned}$$

Таку схильність передовсім складних інтерполяцій до незалежнення (емансипації) своїх позицій від способів фігурування (як і, навпаки, фігурування від інтерполювання), доводиться враховувати при аналізі та подальшій типізації (моделюванні) ритмічного варіювання головно з двох міркувань принципового характеру.

По-перше, звідси з усією очевидністю випливає необхідність не тільки роздільно розглядати обидва компоненти народної пісні – її текст і наспів, але й також роздільно базифікувати ампліфікації віршової структури, з одного боку, з іншого – скелетизувати фігурації ритмічного малюнка, виходячи з іманентних властивостей будови кожного із них. При тестуванні народнопісенних віршів на розпростореність, крім указаних вище таких характерних ознак, як більш-менш систематична присутність у відповідних собі силабічних групах зайвих за змістом слів, що сумарно дають завжди однакову кількість складів, до того ж цілком надмірних з погляду існуючих типових віршових структур, і незгідність наявного складочислення з наголосами насамперед у клаузулах віршових рядків, до уваги треба брати ще можливі взаємні перестановки слів чи їх перенесення до сусідньої силабічної групи (як у тому ж прикладі 36, де замість “А вона ся | дивила в віконце” мало би бути щось на кшталт: “Дивилася | вона в вікно”)³⁸. Констатація факту ампліфікованості народнопісенного вірша дозволяє скелетизувати відповідну кількість початкових фігурацій у мелоритмічному малюнку (як то було зроблено, скажімо, при схематичній типізації прикладу 38); якщо ж унаслідок ампліфікацій виникли не прямі, а серединні, кінцеві або розосереджені фігурації, то їх надійна скелетизація можлива вже тільки за методикою, що застосовується при конверсії.

³⁷ Задля повноти типізації даного мелоритмічного малюнка тут застосовано, крім скелетування фігурацій, компенсаційне вирівнювання пунктованої групи (схемою: R3 1 \Leftarrow {R3+1:2} \Leftarrow *R2 2), а також відновлення заклопаної тривалості, вкороченої паузою, що не витримується належно в реальному виконанні твору.

³⁸ Пор.: [26, № 812, 820, 825], а також: [28, с. 53–54].

По-друге, ймовірну мобільність інтерполяцій необхідно враховувати в студіях над генезою певної народної пісні чи народнопісенної форми, обов'язковою умовою яких є дотримання правила послідовної базифікації усього словесного тексту, а не лише його першої строфи, поданої разом із мелодією, як то звичайно буває. Щоб уникнути хибних висновків, конче потрібно упевнитися в незаперечній закономірності встановлюваних розпросторень, особливо в їхній одномірності, докладно проаналізувавши щодо цього кожен строфу (за винятком хіба що явно контамінованих, тобто випадкових вставок, запозичених з інших текстів, місцями асоціативних за своїми поетичними образами). Лише такий методичний підхід здатний доказово засвідчити реальність еволюційних перемін, що зайшли в даному творі в процесі його усного побутування та поширення. Інколи цього може виявитися недостатньо, тож для встановлення достовірної вихідної структури вірша слід здійснити невелике монографічне дослідження прототипізованого (модельованого) тексту із залученням достатньої кількості його найближчих варіантів.

1. *Бодак Ярослав*. Лемківські трудові пісні-діалоги / Ярослав Бодак // Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали. – Львів, 2010. – С. 17–32.

2. *Весілля* : у 2 кн. – Київ, 1970. – Кн. 2.

3. *Гошовський Володимир*. Украинские песни Закарпатья / Владимир Гошовский. – Москва, 1968 (= *Гошовський Володимир*. Українські пісні Закарпаття / Володимир Гошовський. – Львів, 2003).

4. *Квітка Климент*. “А. В. Финагин. Русская народная песня” / Климент Квітка // *Музика*. – 1924. – № 1–3. – С. 46–48 (цю та інші важкодоступні прижиттєві публікації К. Квітки можна взяти на веб-сторінці <https://sites.google.com/site/zpkkvitky>).

5. *Квітка Климент*. Народні мелодії : 3 голосу Лесі Українки / Климент Квітка. – Київ, 1917/1918.

6. *Квітка Климент*. Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмичними групами / Климент Квітка // *Музика*. – 1923. – № 2. – С. 24–28.

7. *Квітка Климент*. Українські народні мелодії / Климент Квітка. – Київ, 1922.

8. *Квітка Климент*. Українські пісні про дітозгубницю / Климент Квітка // *Етнографічний збірник Української Академії Наук*. – 1926. – Кн. 3. – Окрема відбитка: Повідомлення Кабінету Музичної Етнографії. – № 3.

9. *Клименко Ірина*. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд із Прип'ятського Полісся) / Ірина Клименко // *Проблеми етномузикології : збірник наукових праць*. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 135–165.

10. *Колесса Філарет*. Музикознавчі праці / Філарет Колесса. – Київ, 1970.

11. *Конощенко Андрій*. Українські пісні з нотами : у 3 сотнях / Андрій Конощенко. – Одеса, 1900. – Сотня 1.

12. *Леонтович Микола*. Музичні твори : у 8 вип. / Микола Леонтович. – Харків, 1930. – Вип. 2.

13. *Лисенко Микола*. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано : у 7 вип. / Микола Лисенко. – Лейпціг; Київ, 1868. – Вип. 1.

14. *Лисенко Микола*. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано : у 7 вип. / Микола Лисенко. – Київ, 1892. – Вип. 5.

15. *Лисенко Микола*. Зібрання творів : у 20 т. / Микола Лисенко. – Київ, 1953. – Т. XVIII.

16. *Луканюк Богдан, Добрянська Ліна*. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині / Богдан Луканюк, Ліна Добрянська // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне, 2004. – Вип. 5. – С. 95–108.

17. *Луканюк Богдан*. З записок до термінології: “Моно...”, “ізо...” та інші / Богдан Луканюк // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали. – Львів, 1992. – С. 7–14.

18. *Луканюк Богдан*. Кілька заміток про т. зв. заспів-зачини весільних ладканок / Богдан Луканюк // Третя конференція дослідників народної музики : матеріали. – Львів, 1992. – С. 38–45.

19. *Луканюк Богдан*. Ритмічне варіювання / Богдан Луканюк // Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали. – Львів, 1996. – С. 3–18 (= Етномузика : збірник наукових статей та матеріалів – Львів, 2011. – Число 7 (2010). – CD).

20. *Луканюк Богдан*. Ритмічне варіювання: Аплікація / Богдан Луканюк // Етномузика : збірник наукових статей та матеріалів. – Львів, 2011. – Число 7 (2010). – С. 71–78. Наукові збірники Львівської національної музичної академії. – Вип. XX.

21. *Мишанич Михайло, Луканюк Богдан*. Народна вокальна творчість Львівщини : у 2 ч. і 2 кн. / Михайло Мишанич, Богдан Луканюк. – Львів, 1985. – Ч. 1. – Кн. 1. Рукопис депонований у “Палаці мистецтв імені Тетяни та Омеляна Антоновичів” Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника. Од. збер. 33135|1-3 муз.

22. Музичний фольклор Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – Київ, 1995.

23. *Новікова Лариса*. Пісні Слобідської України / Лариса Новікова. – Харків, 2006.

24. Пісні Поділля : Записи Насті Присяжнюк в селі Погребище 1920–1970 рр. – Київ, 1976.

25. *Стельмащук Степан, Медведик Петро*. Пісні Тернопільщини : у 2 вип. / Степан Стельмащук, Петро Медведик. – Київ, 1989. – Вип. 1.

26. *Роздольський Йосип, Людкевич Станіслав*. Галицько-руські народні мелодії : у 2 ч. / Йосип Роздольський, Станіслав Людкевич. – Львів, 1906, 1908. (Етнографічний збірник НТШ. – Т. 21–22).

27. *Сливинський Юрій*. Заспів-зачини весільних ладкань: Типи і поширення / Юрій Сливинський // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : теоретичні студії. – Львів, 1991. – С. 20–29.

28. *Стеценко Кирило*. Зібрання творів : у 5 т. і 2 ч. / Кирило Стеценко. – Київ, 1963. – Т. 1. – Ч. 2.

29. *Цехмістрок Юрій*. Народні пісні з Волині / Юрій Цехмістрок. – Львів ; Рівне, 2006.

30. *Эвальд Зинаида*. Песни Белорусского Полесья / Зинаида Эвальд. – Москва, 1979.

31. *Kolberg Oskar*. Pokucie / Oskar Kolberg. – Kraków, 1883. – Т. 2. (Dzieła wszystkie. – Т. 30).

32. *Kolberg Oskar*. Ruś Czerwona : w 2 cz. / Oskar Kolberg. – Wrocław; Poznań, 1976. – Cz. 1. (Dzieła wszystkie. – Т. 56).

Джерела нотних прикладів

№ 17	– <i>Скобало Роман</i> . Хрестильний жанровий цикл на Надсянні / Роман Скобало // Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали. – Львів, 2010. – № 4.
№ 18	– <i>Цехміструк Юрій</i> . Народні пісні з Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років / Юрій Цехміструк. – Львів; Рівне, 2006. – № 138/171.
№ 19	– <i>Квітка Климент</i> . Українські народні мелодії / Климент Квітка. – Київ, 1922. – № 428.
№ 20	– <i>Поліщук К., Остапович М.</i> Збірник найкращих українських пісень з нотами : у 4 ч. / К. Поліщук, М. Остапович. – Київ, 1913. – Ч. 3. – № 1.
№ 21	– Музичний фольклор Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – Київ, 1995. – № 162.
№ 22	– <i>Колесса Філарет</i> . Народні пісні з Галицької Лемківщини / Філарет Колесса. – Львів, 1929. – № 54.
№ 23	– Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич. – Київ, 1982. – С. 160.
№ 24	– <i>Роздольський Йосип, Людкевич Станіслав</i> . Галицько-руські народні мелодії : у 2 ч. / Йосип Роздольський, Станіслав Людкевич. – Львів, 1906, 1908. – № 496.
№ 25	– <i>Леонтович Микола</i> . Етнографічний запис. Національна бібліотека України ім. В. Вернадського НАНУ. Відділ рукописів. Од. збер. І-36379.
№ 26	– <i>Колесса Філарет</i> . Народні пісні з Галицької Лемківщини... № 28.
№ 27	– <i>Леонтович Микола</i> . Етнографічний запис... Од. збер. І-36445.
№ 28	– <i>Конощенко Андрій</i> . Українські пісні з нотами : у 3 сотнях / Андрій Конощенко. – Одеса, 1902. – Сотня 2. – № 99.
№ 29	– <i>Роздольський Йосип, Людкевич Станіслав</i> . Галицько-руські народні мелодії... № 893.
№ 30	– <i>Лисенко Микола</i> . Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано : у 7 вип. / Микола Лисенко. – Київ, 1887. – Вип. 4. – № 13.
№ 31	– <i>Эвальд Зинаида</i> . Песни Белорусского Полесья / Зинаида Эвальд. – Москва, 1979. – № 48.
№ 32	– <i>Мишанич Михайло, Луканюк Богдан</i> . Народна вокальна творчість Львівщини : у 2 ч. і 2 кн. / Михайло Мишанич, Богдан Луканюк. – Львів, 1985, 1987. – № 3291. Рукопис депонований у Палаці мистецтва Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. Од. збер. 33135 1-3 муз.
№ 33	– Там само. № 145.
№ 34	– <i>Мишанич Михайло</i> . Музично-етнографічний архів : у 3 кн. / Михайло Мишанич. – Львів, 1983, 1984, 1988. – № 776. Рукопис депонований у ПМ ЛННБ ім. В. Стефаника НАН України. Од. збер. 33217 1-3 муз.

RHYTHMIC VARIATION: INTERPOLATION**Bohdan LUKANIUK**

*The Scientific Laboratory of Music Ethnology,
Lviv Mykola Lysenko National Music Academy,
5, Nyzhankivsky str., room 53, 79005 Lviv, Ukraine
tel.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net*

This new scientific work of series of theoretical researches on demonstrations of rhythmic variation in musical folklore (beginning see: The Seven Conference for Researchers of Folkmusic in Red Rus' and Adjacent Lands: Materials. – Lviv, 1996. – P. 3–18; Ethnomusic: A collection of scientific articles and materials. – Lviv, 2011. – Number 7. – P. 71–78) is devoted to interpolations – insertions into poetical text of folk song some semantically superfluous words that modify the primary structure of the verse and generate derivatives of fragmentation in basic (primitive) rhythmic durations in tunes changing more or less its rhythmical picture.

Key words: melogenesis, melorhythmic variation, verse structure, verse ornamentation, interpolation.

РИТМИЧЕСКОЕ ВАРЬИРОВАНИЕ: ИНТЕРПОЛЯЦИЯ**Богдан ЛУКАНЮК**

*Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыкальной этнологии,
Львовская национальная музыкальная академия имени Миколаы Лысенко,
ул. О. Нижанковского, 5, комн. 53, 79005 Львов, Украина,
тел.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net.*

Очередная статья из серии теоретических исследований проявлений ритмического варьирования в музыкальном фольклоре (начало см.: Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1996. – С. 3–18; Етномузика: Збірка наукових статей та матеріалів. – Львів, 2011. – Ч. 7. – С. 71–78) посвящена інтерполяціям – вставкам в поетический текст народної пісні семантично лишніх слів, которые модифицируют первоначальную структуру стиха и порождают производные дробления основных (первичных) ритмических длительностей в напеве, в той или иной мере меняя его ритмический рисунок в целом.

Ключевые слова: мелогенезис, мелоритмическое варьирование, структура народнопесенного стиха, орнаментация народнопесенного стиха, интерполяция.

Стаття надійшла до редколегії 20.10.2010

Прийнята до друку 24.11.2010