

УДК 781.6:784.4(477.4)

ПРОБЛЕМА НАГОЛОШЕНОСТІ У НАРОДНОПІСЕННІЙ СИЛАБЦІ (за матеріалами пісень Центральної України)

Олена МУРЗИНА

*Кафедра музичної фольклористики,
Національна музична академія імені Петра Чайковського,
вул. Архітектора Городецького 1/3, 01001 Київ, Україна,
тел.: (+38044) 411 17 65, e-mail: semur36@gmail.com*

Розглянуто мелодичний аспект наголошеності в українському народнопісенному мовленні. Порівняльний аналіз українського та російського зразків спільної жанрової функції виявляє різні формотворчі тенденції – перевагу силабічного складу в українській традиції і тонічного в російській. Висновки експериментальної фонетики підтверджують факт дещо ослабленої позиції наголосу в українському мовленні і, відповідно, у зразках давніх обрядових пісень. Окремо розглядається феномен підсиленої наголошеності в українській ліричній пісні пізнішої формації.

Ключові слова: наголос, наголошеність, стопа, силабіка, силабо-тоніка, тонізація.

Тема організуючого динамічного наголосу у складі музично-поетичної форми не набула розвитку в середовищі сучасних українських етномузикологів. Утім, і в дослідженнях попередників серед російських та українських учених не було однастайності щодо ролі наголошеності в організації народнопісенного вірша.

У фольклористичних роботах XIX – початку XX століття, зокрема у праці Олександра Востокова “Опыт о русском стихосложении” (1817), спроби аналізу ритміки з огляду на організуючу роль наголосу посідали значне місце. Цей досвід втілювався у широковживаному терміні “стопа”, під яким розуміють об’єднання силабічної групи навколо наголошеного складу, а в пісенній мелодії – навколо наголошеного в той чи інший спосіб силабохроносу (складоноти). З позиції стопи народнопісенний вірш аналізували Юлій Мельгунов, Федір Корш, частково і Петро Сокальський, який говорив про “головний акцент піввірша” [13, с. 274].

Окрему увагу питанню фразового наголошення, зокрема кінцевого наголосу, приділив Філарет Колесса. Погодження словесного та мелодичного наголосу, що стимулює правильну риму, він вважав ознакою вищої формації порівняно з архаїкою [7, с. 62–63].

Тоді ж були дослідники, які не підтримували або й заперечували організуючу роль наголошеності. Жодного значення тонічним наголосам у поетичному рядку російської пісні не надавав Семен Шафранов. Олександр Потебня розглядав народний вірш як складочисловий і вважав тонічний наголос у співі не таким суттєвим. Стопний ритм Цезар Нейман вважав належністю пісень нового складу, розуміючи під стопою ритмічну одиницю силабо-тоніки. Поступово ідея

наголошеності втратила свою актуальність для українських дослідників. Для цього були вагомі підстави: в українській пісенній ритміці переважають принципи силабічної, складочислової системи, особливості якої дедалі більше усвідомлювали музиканти-дослідники. Унаслідок цього проблема словесного наголосу і мелодичної акцентності в українській етномузикології поступово відійшла на другий план, і розглядали її зазвичай у зв'язку з мелодикою декламаційною типу.

Але навіть у голосіннях і думках, де велику роль відіграють фразові наголоси, які начебто “тримають” ритміку віршового рядка (свідомо уникаю слова “організують”), система не цілковито відривається від силабічного укладу. Тим-то Ф. Колесса в текстовій частині “Мелодій українських народних дум” поряд із виставленими наголосами демонстрував силабічні схеми в тих віршових рядках, де фігурувало кілька наголосів (більше ніж один):

Ой у святú неділю	
То не сива зозу́ля закува́ла	4+3+4
Ні дробна́я пта́шка в саду́ щебетáла,	6+6
Як сестра́ до брата́	3+3
З чужо́ї сторо́ни	3+3
У далéкїї городі́	5+3
Лісти писáла,	
Покло́н поси́лала...	

(Дума “Про сестру і брата” [6, с. 497]).

Загалом незакріплена, хистка позиція наголосу не дала змоги сформуватися твердо окресленому і регулярному тонічному складочисленню в українській вокальній музиці, з голосіннями і думками включно. Радше доводиться говорити про взаємну кореляцію силабічного і тонічного принципів. Практичним результатом усвідомлення синтаксичної подільності народного силабічного вірша став принцип тактування пісень за синтаксичними цезурами, якого здебільшого дотримуються українські фольклористи.

У погодженні з силабічною природою народнопісенного вірша витримана і термінологія. Наприклад, вживаний у Ф. Колесси термін “музикально-синтаксична стопа” використовується у специфічному сенсі – як синтаксична одиниця цілого, що видобувається через подільність вірша, а не лише як група навколо об’єднуючого сильного часу. У наведеній думі у третьому рядку “Ні дробна́я пта́шка в саду́ щебетáла” Ф. Колесса попри чотири словесні наголоси виділив не чотири, а дві музично-синтаксичні стопи 6+6, незважаючи на провокуючий збіг зі стопою амфібрахію (цілковито випадковий): “Ні дробна/я пта́шка/ в саду́ ще/бетáла”.

Певний час тема наголошеності продовжувала жити у свідомості українських дослідників. Климент Квітка в 1929 році одну зі своїх студій присвятив аналізу стопи, в якій акцентований склад займає центральне місце в триелементній складовій групі, будучи оточеним перед- і післяктовим складами [3, с. 34–60]. Це амфібрахій, який, з погляду чистої логіки, є найбільш природною і довершеною моделлю ритмічної організації і який дослідник сподівався віднайти в античному мистецтві та первісних культурах багатьох народів. Однак цей постулат не знайшов підтвердження у поширеності цього типу стопи серед стародавніх українських пісень. Віршова форма амфібрахію, і особливо квантитативний її різновид, не так часто обертається аналогічною стопою в мелодії. Надалі К. Квітка втратив інтерес до послідовного застосування такої методи. Разом з тим прискіпливо досліджуючи стопну ритміку,

він залишив чимало важливих спостережень над природою складових елементів мелодії, опосередкованих стопою. У К. Квітки стопа – ритмічна фігура певного штибу, далеко не завжди прив’язана до організуючого наголосу.

Водночас у роботах російських дослідників XIX–XX століття роль динамічного наголосу була не тільки чітко усвідомлена, але й стала важливим інструментом ритмічного аналізу пісенних мелодій. Отже, сам факт організуючої ролі наголошеності у пісенному рядку або ж її менш виразне і “стерте” значення диференціює різні типи музичного мислення. У нашій статті ця ознака вирізняє, по-перше, **етнічні (національні) початки народнопісенного мовлення** українців та росіян. Згідно з мовленнєвою практикою формуються відповідно відмінні теоретичні підходи. По-друге, поступове посилення ролі динамічного наголосу у надрах української пісенної силабіки характеризує її перехід до пізнішої стадії музичного мислення і в такий спосіб формотворча роль динамічного наголосу стає ознакою **історико-стадіального порядку**.

До певного моменту вчені загалом не розрізняли досвіду російської та української пісенної традицій на полі акцентності. Перші спроби виявити національні відмінності української та російської пісень були пов’язані зі спостереженнями над ладовою природою мелодики (Олександр Серов, Микола Лисенко). Протиставляли також регулярність, правильність ритмоструктури українських пісень і асиметрію російських мелодій (що не є таким вже беззаперечним). Зараз ми маємо нагоду провести порівняльний аналіз принципів наголошеності в типологічно близьких, якщо не однорідних мелодіях з українських та російських теренів.

У російській пісні особливого значення набуває тонічна система, ареалом формування якої є північ. Силабічні, або цезуровані (за термінологією гнесінців), форми становлять лише окремих різновид, характерний для південно-західних територій, суміжних з Україною. Тому російські фольклористи схильні розглядати під оглядом тонічності низку традиційно силабічних (з нашого погляду) форм – у зв’язку з особливим значенням тонічної системи у цілій культурі. Схоже, що музичний ряд російської пісні наповнений відчуттям потенційної акцентності, яку треба в той чи інший спосіб реалізувати. Пояснення знаходимо в теорії російського віршування: російський народнопісенний вірш “віддавна був віршем тонічним” [16, с. 14]. І далі: “наш слух вихований на органічно притаманному російській мові тонічному вірші й фіксує або кількість наголошених складів, або упорядкованість чергування наголошених та ненаголошених” [16, с. 17].

З цього погляду показовим є тлумачення “спірного” 9 (10)-складового шестидольника, поширеного на слов’янських теренах як в українських, так і (меншою мірою) в російських хороводах та весільних піснях:

Йшла дівчина та й гукаючи (2),	Как по морю, морю синему
По два двори та й минаючи...	Плыла лебедь с лебедятами

Даеш мене, та й мій батенько (2),	Суровые тонки ниточки,
Даеш мене та й не жалуєш...	Стоял парень у калиточки...

Будучи цілком подібними за зовнішніми характеристиками, ці дев’ятискладові моделі по-різному прочитуються у традиціях різних національних шкіл. Якщо українські фахівці зрілої доби, свідомі теоретичних основ силабіки, використовують

тактову риску як знак синтаксичного поділу, то для російських фольклористів тактова риска повідомляє про наступну сильну долю такту і підкреслює позицію сильного наголосу. Російські музиканти користуються найменшою нагодою, щоб виділити і позначити тактовою рискою сильний час.

В українській версії дев'ятискладовий вірш є вторинною формою, похідною від шестискладовика. Незважаючи на популярність 9-складового варіанту серед українських весільних пісень, він не губить генетичного зв'язку з елементарною 6-складовою версією. Саме ця найпростіша форма і визначає контури віршового ритму рядка. Розглянемо один із таких українських зразків. Штилями вниз позначена стала шестидольна метрична модель, штилями догори – реальна дев'ятискладова ритмічна версія:



Сучасна українська фольклористика схильна прочитувати її як цілісну шестидольну фразу на 6/4, характерну для гаївкових і весільних мелодій. Шестимірною ритмічною формою тримається особливою пластикою геміольної фігури, яка захоче в собі потенційну (у нашому випадку нереалізовану) подільність водночас на два і на три елементи, що забезпечує ритмічну цілісність особливого гатунку. У результаті цей вірш згідно з законами силабіки укладається в один такт. Якби ми забажали зробити додатковий поділ першого вірша на сегменти

2/4 Сядьмо мамко □□4/4 | повечеряєм,

то повторити такий поділ у другому вірші вже не змогли би без розбивки слова, що суперечить принципам силабіки:

2/4 Повечеряв-□□□4/4) | ши поділимось.

Тому оптимальним вибором такту залишається масштаб шестидольника. У розспіваних версіях весільних пісень центральної України фольклористи припускають додатковий поділ 6-дольного рядка після 4-го складу, якщо це інспіровано логікою мелодичного фразування і не суперечить правилам силабічної подільності. Але, що головне, додаткова тактова риска ніколи не виставляється перед сьомим складом, в якому зосереджено головний фразовий наголос: “повеЧЕряєм”, “поДІлимось”¹.

¹ Доречно сказати, що сильну позицію п'ятого складу шестискладовика виразно відчував К. Квітка, коли у вищезгаданій статті подавав аналітичну схему наддністрянської балади про Петруся:



(підкреслення наголошеного складу належить К. Квітці) [2, с. 102]. Однак це не завадило йому залишити наголос у середині шестидольного такту замість позначення сильного часу тактовою рискою перед ним, як того вимагала шкільна теорія. Ефект маркування сильного складу К. Квітка передав коректним словом “інтенсивність”, яке відповідає і структурній позиції наголосу й естетичній природі виконавського прийому.

У той же час російські етномузикознавці часто витлумачують 9-складову (10-складову) ритмічну модель як типовий тонічний вірш типу “Камаринського”, з головним наголосом на 7-му складі (четвертій долі), відповідно виставляючи тактову риску і розмежовуючи передіктову й іктову ділянки вірша:

схема 



По- ло- са мо- я по- ЛЮ-сынъ- ка, по-ло-са мо- я не- ПА-хан-на- я.

Інколи сильним складом додатково вважають і третій. Ось як відтворено подібний дев'ятискладовик у підручнику Анни Рудневої [12, с. 18]:

Из-за ЛЕсу, лесу ТЕМного
Из-за САдику зеЛЕного.

Подібне тактування знаходимо й у пізніших нотаціях петербурзьких науковців, які послідовно обстоюють тонічний принцип складочислення цієї структури. Відповідно тактова риска виставлена перед наголошеними складами як позначення сильного часу, а синтактичний поділ мелострофи маркується діакритичними позначками, як це було заведено з часів Євгенії Ліньової та Євгена Гіппіуса. У результаті нотація відтворює два різні і самостійні принципи членування строфи, які принципово розходяться [10, с. 103]:



Утім, в останні роки російські фольклористи підійшли до оптимального вирішення проблеми тактування подібних зразків через поняття “временника” – **часомірного періоду** – визначеного часового масштабу в 6 та 8 долей (у нашому випадку – шестидольного) зі змінною кількістю складів. Це зрештою допомогло їм об’єднати шестидольний вірш в один такт, а сам такт привести до значення структурного елемента строфи. Такою, зокрема, є позиція Борислави Єфіменкової та інших співробітників Інституту імені Гнесіних [1].

Відмінність різних національних традицій, що перейшла в наукові переконання, очевидно, має своєю основою природні засади мовлення. Віктору Жирмунському належить думка, що ритм у поезії виникає внаслідок взаємодії між природними фонетичними властивостями мовного матеріалу і метричним законом [9, с. 11]. Висновки експериментальної фонетики роз’яснюють ефект посиленої наголошеності в російській мові. Окрім високої динамічної характеристики голосних звуків під наголосом, важлива й редукція післянаголошених голосних, яка додатково підкреслює вагомість попереднього сильного складу. Так закони живого мовлення визначають пріоритети національних етномузикологічних практик.

У дослідженні українського мовленнєвого матеріалу методами експериментальної фонетики були зроблені виміри довготного та силового співвідношення наголошених, переднаголошених і післянаголошених складів у мовленнєвому потоці (роботи Наталі Костенко, Ніни Тоцької, Юрія Мосенкіса та ін.), що дало підстави зробити такі висновки:

а) для української мови **наспівного інтонаційного типу** характерна повнозвучна вимова голосних і приголосних як у сильних, так і слабких позиціях. Навпаки, з боку силової акцентуації спостерігаємо “неконцентрований словесний наголос”, що виявляється в помірно розподіленому (через 1-2 склади) посиленні й послабленні звуків. “Українські голосні порівняно з російськими, очевидно, є більш напруженими, і це можна вважати найвірогіднішою причиною їх чіткої вимови у ненаголошеній позиції” [8, с. 15]. Тим-то голосні звуки у багатьох українських словах можуть “підставлятися під наголос” всупереч граматичним правилам²;

б) характерною є менш виражена редуція післянаголошених голосних порівняно з російською мовою;

в) в українській мові наявний значний відсоток відкритих складів.

Цією особливою вагомістю голосних звуків в українській мові науковці пояснюють повноцінність і тривалість (понад 200 років) силабічного вірша в українській поезії. Додамо до цього і довготривалий досвід усної пісенної традиції, що жила у злагоді з побутовою старосвітською мовою. “Загалом силабіка сьогодні, як і на межі ХІХ–ХХ ст., знову розглядається як специфічна національна форма української версифікації на відміну від силабо-тоніки і особливо тоніки” [9, с. 13].

Специфіка силабічного віршування покладається на систему відношення довгих (відносно сильних) і коротких (відносно слабких) складів. У такий спосіб утворюються наголоси, які є квантитативними, і це до певної міри нагадує античну систему віршування. Тут доречно згадати припущення Омеляна Огоновського з посиланням на його роботу (“*Studien auf dem Gebiete der ruthenischen Sprache*”), яке використав Ф. Колесса, ніби наголос у стародавній українській мові передхристиянської доби був беззаперечно пов’язаний з квантитативністю [7, с. 62].

Отже, у надрах силабіки, започаткованої найдавнішими шарами пісенного фольклору та закріпленої музичною інтонацією, склався свій принцип спонтанної досить-таки пом’якшеної наголошеності. Довша тривалість на тлі короткої, а тим більше – після серії коротких звуків, автоматично перетворює довгий склад на наголошений. Коли українські фольклористи віднаходять стопи в народних мелодіях (ямб, хорей, амфібрахій, анапест, висхідний іонік тощо), то вони мають на увазі насамперед довготне, квантитативне співвідношення сильних і слабких одиниць. У музичному ужитку склався набір ходових ритмічних зворотів – елементарних (стопи) і розширених (фрази). Невіддільні у своєму творенні від слова, ритмічні звороти (стопи і фрази) дедалі більше набувають самостійності складоритмічних формул і живуть паралельним життям зі словесним рядом. У мелодико-ритмічних зворотах також існує сильний, “наголошений” час – уже не складу, а певної тривалості у певній *часовій позиції*, яка забезпечує характерний ритмічний малюнок мелодії.

² Юрій Шевельов писав, що особливістю української мови є розмірно велика кількість наголосових дублетів, які не відрізняються значенням і граматичною функцією (байдуже – байдуже – байдуже). Одна з причин – типова для української мови наявність побічних наголосів, що подекуди обмінюються функцією з головними наголосами [17, с. 1674].



Тому не доводиться дивуватися, що у народній силабіці склади, які припадають на довгу тривалість, часто не збігаються з граматичним наголосом. Автономна система співвідношення коротких і довгих тривалостей не кореспондує з розподілом складів словесного тексту на акцентні та безакцентні, і це неодноразово обговорювалось у працях попередників. Неправильний граматичний наголос – звичайна річ для багатьох народних пісень:


Ще-дрі-ВО-чка ще-дру-ва-ла...


Сі -дай ма- ти з на-ми ве-че- РЯ-ти...


Ой на го-рі ЗА- цві-ли о-жин-КИ.

А ось розподіл наголосів, які від початкових засад силабіки перейшли під юрисдикцію акцентно-динамічної системи танцювальної мелодії:

2/4 
На те ма-ти ро-ди-ЛА,

Щоб дів-чи-на лю-би-ЛА.

Зухвалим викликом “правильному” наголосу є схильність української пісні до ямбізації, яка, здавалось би, порушує всі граматичні нормативи.

Випадки відступу мелодичних наголосів від граматичної правильності є настільки поширеними, що дослідники зробили спробу диференціювати наголоси, визначаючи їх як “риторичні”, “фразові”, “логічні” – коли існує збіг граматичного наголосу з мелодичним, а також “віршові”, “сміслові”, навіть “фіктивні” – коли ритмічний наголос у мелодії не підкріплений словесним акцентом.

Водночас некоректність граматичних наголосів у давніх піснях залишається непоміченою не лише внаслідок лабільності системи наголосів у мовній практиці, але й під потугою мелодико-ритмічної формульності, яка нейтралізує сприйняття наголосу. Мелодичні наголоси не так кидають виклик текстовому ряду (є чимало випадків логічного збігу, особливо наприкінці фрази, під римою), як залишаються індиферентними щодо нього. Ще Олександр Потебня зауважував, що у співі тонічний наголос непомітний або малопомітний, так що зі співу легко можна вивести хибні висновки щодо наголосу в звичайній мові. Так само Олександр Колесса вважав граматичний наголос слабшим елементом від наголосу ритмічного [7, с. 39]. Отже, спонтанний квантитативний наголос у системі народної силабіки не є чинником тонізації, спрямованої на логічну подачу словесної фрази. Розподіл довгих і коротких часівок утворюється природною співністю давньої української мови, а мелодія, незалежно від слів, сама розподіляє послідовність і вагомість часівок у своєму складі.

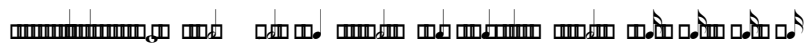
Але не варто забувати, що паралельно існує мовлення **говірного інтонаційного типу**, яке далеко відходить від повнозвучної віршової силабіки. Сформований



різними чинниками, говірний інтонаційний тип сучасної літературної, побутової та ділової української мови дедалі більше втрачає свою вокалічність, і експериментальна фонетика зафіксувала цей факт. Це загальна історична тенденція усної української мови. Тут не доводиться визначати хронологічні етапи процесу. Але хочеться звернути увагу на те, що ця тенденція охопила і мову пісенного фольклору. Поступово настає час (історичний час), коли тонічний принцип з більшою наполегливістю починає освоювати територію пісенної силабіки. Йдеться про неприурочену лірику, в якій логічно виважена система наголосів потроху набуває більшого значення.

Біля витоків пісенної лірики щонайменше два джерела, перший з яких – вже згадані традиції обрядової силабіки в зразках ранньої лірики. Закріплені віковою пам'яттю, окремі ритмічні формули стародавніх пісень перейшли до пізнішої практики. Друге джерело – вплив декламаційної манери української епіки.

Розглянемо спершу поширення принципу тонізації у формах ранньої лірики.

Косарська пісня з Козелецького району Чернігівської області належить до розряду сезонно приурочених ліричних пісень. З обрядовими наспівами її споріднює структура (5+7)2:


 Ко-са- рі ко-СЯТЬ а ві- ТЕР по-ВІ- ва- є.

Так само, як і в питомих силабічних зразках, ми спостерігаємо тут традиційне порушення словесних наголосів: наголос п'ятого довгого складу не збігається з граматичним. Аналогічно поводять себе і всі інші словесні наголоси у вірші, що розподіляються так: “косарі косяТЬ, а віТЕР поВІває” замість граматично правильного, але цілковито прозаїчного “косарі КОсять, а вітер повіВАє”. Додається й інша ознака. Видозміна формули, що тяжіє тепер до говіркової манери, загострила співвідношення тривалостей через скорочення коротких і подовження довгого складів. Характерний обрядовий 5-складовик  пу сольному заспіві перетворюється на ритмічно гіпертрофований . Отже, з'являється видимий образ декламації, хіба що зі збитими наголосами, що в українській пісні нікого не може здивувати.

Паралельно сольна лірика збагачувалася виразністю інших джерел. Існував декламаційний мелос голосінь, традиція замовлянь, широка сфера наративних жанрів фольклору, нарешті, паралельний з лірикою корпус епічних творів. У думках логіка словесного повідомлення висуває на перший план граматичний акцент, насичений психологічним підтекстом. Такий наголос утворюється не тільки довготою, але й висотними (мелодичними) та артикуляційними чинниками інтонування. Ф. Колесса слушно зауважив, що співак у думках визначає експресією ті тони, що сходяться із наголосом граматичним. Відтепер словесний наголос стає динамічним, як це і належить тонічному наголосу. Явище тонізації в ліричній пісні засвідчує зближеність кантиленного та декламаційного начал, що стало характерною прикметою ліричного мелосу “золотої доби” в наддніпрянській Україні. Від нехтування граматичним наголосом пісенна лірика приходить до спроби його дотримання, хоча далеко не завжди послідовного. Тенденція порушення наголосу може продовжуватися і тут.

З'ясувалося, що важливішим чинником, ніж узгодження співу з логіко-граматичними нормативами, є сама виразність мелодичної моделі (поспівки, звороту) як концентрованого образу декламації. І співаки не зупиняються перед порушенням логічного наголосу, якщо це створює додаткову експресію. Характерно, що незбіг

словесного та музичного наголосів простежуємо частіше у сольних піснях, де співак “сам собі хазяїн”.

Такий випадок продемонструємо на ритмічній схемі солоспіву “Кому воля, а нам неволя”, виразно проспіваного старою жінкою і сповненого різних “зсувів” декламаційного гатунку. Типологічно правильним мав би бути варіант: *Кому воля / а кому неволя // ой ніхто не знає / мого горя*. Але виконавиця не зажадала відмовитися від надмірного силабохроносу “ж(и)”, що забрало додаткову вісімку і тим подовжило “смугу розгону”, а частка “не” з її волі стала логічним центром строфи. Другорядне слово, що потрапило під спонтанний наголос, влилося у мовленнєвий потік, дотичний імпровізації:

Parlando 66 = □□ □

Ко-му во-ля а нам не-во-ля ой та ні-хто ж(и) НЕ зна-є мо-го го-ря.

Значно упорядкованішими виглядають елементи тонізації у гуртовому співі. Нова система наголошеності в ліричних неприурочених піснях постала з нової диспозиції строфіки. Вузловими моментами строфи стають: а) початок; б) момент інтонаційної протиставності (що досягається засобами мелодичного контрасту); в) кульмінація, в якій зосереджено *головний фразовий наголос*. Отже, головні акцентні ділянки – початок і завершення строфи або довгого рядка.

Строфа ліричних гуртових пісень часто відкривається інтонаційно виділеним зачином, виконуваним соло. У низці пісень сольний початок строфи (а в подальших строфах катена) своєю промовистою манерою нагадує музичну тему, що виросла з простої або розширеної віршової стопи, опертої на тонічний наголос. Цю частину строфи ми *не* будемо називати інтонаційною тезою, подібно до Ізалия Земцовського, позаяк те, що відбувається далі, не можна вважати логічним розгортанням початкового мелодичного зерна. Чим вільнішою є ритміка сольного зачину (*rubato*), тим більша конструктивна роль наголошеного складу. На відміну від манери *parlando*, за якої вільна говіркова інтонація може бути представлена “стертими” акцентами, катена і заспів *rubato* формуються як тонічна стопа, що тяжіє до свого центру – ритмічно й інтонаційно виділеного звуку. Є інша і досить об’ємна група пісень наспівного характеру, але і тут початкова мелодична поспівка-тема спрямована до наголошеного тону фрази.

У багатьох випадках ритмічним центром заспіву або катени стає природний граматичний наголос. Характерними для початкової фрази назвемо такі групи наголосів (приклади взяті зі збірника “Українське народне багатоголосся” [14]:

На 5-му складі у різних складоритмічних групах

Попід терном СТЕжечка	[14, с. 110],
Ой у лузі ЛУзі / калина стоЯла	[14, с. 149],
Щука-риба в МОрі / гуляє по ВОлі	[14, с. 52],
Ой зійди зійДИ / (да) місяць на ту ПОру	[14, с. 174].

Але поруч чимало зміщених граматичних наголосів на тому ж таки 5-му складі, які фактично будуть позиційними, оскільки підкресленою є не так логіка словесного наголосу, як позиція 5-ї часівки:

Ой стану я НА порозі	[14, с. 98],
Ой журавко ЖУравко	[14, с. 290, 291].

На 7-му складі (у тому числі позиційні наголоси). Такі наголоси є знаком синтаксичного об'єднання двох малих колін 4+4, 4+3, 5+2 (відповідно відсутні мелодичні цезури) і можуть правити за фразові наголоси:

Ой зйду я на моГИлу	[14, с. 101],
З-під білого камеНЕЧка	[14, с. 116],
Через гору та в ліСОК	[14, с. 121],
Тиха вулиця тиХА (позиційний наголос 7-ї часівки)	[14, с. 124].

На 3-му складі. Ці наголоси особливо характерні для чоловічої говіркової манери *tubato*. Найчастіше вони походять з ямбічної стопи, в якій перша доля є дробленою:

Та не ЖУР / мене моя мати	[14, с. 51],
Гей коЛИСЬ була / розКІШ воЛЯ	[14, с. 57],
Та возИ рипЛЯТЬ / та ярМА бряжЧАТЬ	[14, с. 64],
Та боЛЯТЬ ручки / та боЛЯТЬ ніжки	[14, с. 64],
Гей стоРОна стороНА (позиційний наголос 3-ї часівки)	[14, с. 83].

На 4-му складі. Цей “свободолюбний” наголос у чоловічих піснях (інколи і в жіночих) часто стає викликом граматичній нормі:

Ой не знав КОЗак / (та) ой не знав СУпрун	[14, с. 29],
Ой сів пуГАЧ	[14, с. 46],
Ой заслаб ЧУмак	[14, с. 71],
Ой ходив ЧУмак / ой ходив БУРлак	[14, с. 71],
Іще соНЕЧко / не заходило	[11, с.237].

Одним із яскравих проявів тонізації у межах силабічної системи став прийом своєрідного “приступу” до співу через додаткові звуки: умовно “м” – “коли звук видавався із замкненим ротом, та “і” – коли з розімкненим”, який описав К. Квітка [4, с. XI]. Такий прийом посилює динамічну позицію початкового тону пісні і дає підстави сприймати цей приступ як специфічний ауфтакт, як власне і подав його К. Квітка в № 49, 218, 231, 236 та інших зразках збірника “Українські народні мелодії” [5]:

- (і) Біда тому чумакові що п'є та гуляє
- (і) Ой не пугай пугаченьку.

І от вже в сучасних сольних записах пісенної лірики наявні такі “приступи” на семантично повноцінних словах, які радше тяжіють до ауфтакту, ніж до ямбу, і лише традиція синтаксичної нотації (на цей раз – цілковито умовна) змусила долучити цей короткий звук до повного такту:

7/8 У-пав чу-мак ко-ло во-за, у-пав та й ле-жить

9/8 По-сле-дній день уж не де-ньо-чок [15].

Тривалий час тонізація пісенної лірики не порушувала усталеної силабічної системи. У наступному прикладі історичної пісні ми бачимо класичний розподіл наголосів у довгому 19-складовому рядку триколінної силабічної будови, в якому поруч із наголосами, що об'єднують 5-складові коліна, виділяється головний фразовий наголос на 7-му складі останнього 8-складового (неподільного) сегмента. Силабічна подільність рядка при цьому не порушується:

Ой із-за гоРИ / та й ще з-за лиМАНу / з-за темнесенького ГАю (5+6+8).

Аналогічний розподіл наголосів – у триколінному силабічному вірші коломийкового типу, в якому головний фразовий наголос припадає на передостанній склад третього коліна. Силабічна система і тут залишається строго витриманою:

Ой у полі / Вітер віє / а жита полоВІють (4+4+67) [14, с. 107],

Ой НА ставу / на СТАвочку / два качури В'Ється (4+4+6) [14, с. 109].

У той же час у деяких зразках простежуються сліди поступового формування *силабо-тонічної* системи всередині традиційної силабіки. Можемо спостерігати, як у сфері ліричної пісні силабічний склад формує в собі риси силабо-тоніки. Йдеться про вияви стопного поділу в тих зразках народної силабіки, які ще не зазнали прямого впливу силабо-тонічної системи літературних джерел, але непрямий її відблеск позначився на ритмічному складі пісні. Саме в пізніших зразках пісенної лірики все частіше зустрічаємо спротив силабічному укладу вірша (хоча і не в перших строфах), коли очікувана цезура перетинає слово.

Найпершою “проривається” хореїчна стопа у складі таких традиційних і широкоживаних форм, як 4+4. Восьмискладовий вірш, поширений не лише в слов'янському світі, але й далеко поза його межами, наявний в Україні і серед обрядових пісень, і в ліриці класичної доби, і в танкових піснях, і серед пісень новітньої верстви. Переважно восьмискладовик не знає проблем з поділом на дві силабічні групи 4+4, де віршова цезура обов'язково збігається з вододілом між словами, зазвичай не розсікаючи слів. Але настає час, коли цей легкий спосіб складання нових віршів перестає бути строгим, і цезура прагне переділити слово. Силабічна структура починає поступатися стопній організації вірша, внаслідок чого природною стає амбівалентність вірша як силабічного 4+4 і водночас чотиристопного хоря:

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
Вітер з поля / хвиля з моря // довела лю- / бов до горя

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
А мой милой / на роботі // на літєйно- / му заводі.

Подібні за будовою зразки зустрічаємо в збірнику К. Квітки 1922 року [5]:

Ой пойдю я / за ворота // та бере ме- / не охота

[5, № 279, Радомишль–Київ]

Largo

Solo *Coro*

Ой по - йду я за во - ро - та, да бе - ре ме -

не о - хо - - - - та.

Мабуть, не варто зважати на дрібне Квітчине тактування і, тим більше, коментувати його. Натомість наведемо реальну ритмічну модель пісні:

Ой по-йду я за во-ро-та та бе-ре ме-не о-ХО-та.

Форма цього наспіву не зовсім звична. Незвичною є закоротка друга фраза з протиставленням синкопованого ритму, хоча у цій позиції другий чотирискладовий піввірш частіше буває рівним з попереднім і тривалістю, і ритмічною подобою. Більш рідкісною в статистичному відношенні є пропорція регресії двох рядків 20/4 : 12/4, коли другий рядок є помітно коротшим за перший. Натомість другому рядку властива певна енергійність. Він є майже неподільним, а втрата цезури призводить до підкреслення головного фразового наголосу на 7 складі. Тонізація силабічної форми, доведення мелодії до ритмічної кульмінації через синтаксичне об'єднання (сумування) піввіршів у другому рядку стає найсуттєвішою характеристикою цієї асиметричної форми. Якби не двоголосий хоровий виклад, то можна було б кваліфікувати цей зразок як спробу індивідуального виконавського експерименту. У будь-якому випадку ми спостерігаємо дещо новий стиль пісенної лірики, що враховує досвід тонізації. Залишається додати, що у відомих нам зразках української селянської ліричної пісні будь-яка спроба тонізації ніколи не перекреслює основоположні закони народнопісенної силабіки.

1. *Ефименкова Борислава*. Ритм в произведениях русского вокального фольклора / Б. Ефименкова. – Москва, 2001.

2. *Квітка Климент*. Амфібрахий в українських народних песнях (из записок о ритмике) / К. Квітка // *Квітка Климент* Избранные труды : в 2 т. / К. Квітка. – Москва, 1973. – Т. 2. – С. 81–111.

3. *Квітка Климент*. 3 записок до ритміки українських народних пісень (Амфібрахий) / К. Квітка // *Первісне громадянство та його пережитки на Україні*. – Київ, 1929. – Вип. 1. – С. 34–60.

4. *Квітка Климент*. Передмова / К. Квітка // *Квітка Климент* Українські народні мелодії / К. Квітка. Київ, 1922. – С. V–XII. – (Етнографічний збірник Українського наукового товариства. Т. II).

5. *Квітка Климент*. Українські народні мелодії / К. Квітка. – Київ, 1922. – (Етнографічний збірник Українського наукового товариства. – Т. II).

6. *Колесса Філарет*. Мелодії українських народних дум / Ф. Колесса. – Київ, 1969.
7. *Колесса Філарет*. Ритміка українських народних пісень / Ф. Колесса // Колесса Ф. Музикознавчі праці / Ф. Колесса. – Київ, 1970. – С. 25–233.
8. *Костенко Наталія*. Про ритмічну структуру українського слова / Н. Костенко // *Метроритм-2* : колективна монографія / Під ред. І. Юдкіна. – Київ, 2005. – С. 14–16.
9. *Костенко Наталія*. Українське та російське віршознавство на межі ХХ–ХХІ століть. Проблема співвідношення метру і ритму / Н. Костенко // *Метроритм-1* : колективна монографія / Під ред. І. Юдкіна. – Київ, 2002. – С. 11–14
10. *Лобкова Г.* Методы обобщения интонационно-ладовой структуры напевов / Г. Лобкова // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии. – Москва, 2009. – С. 90–112.
11. *Мурзина Олена*. Сольна лірика лівобережної Наддніпрянщини: питання методики аналізу / О. Мурзина // *Проблеми етномузикології*. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 210–239.
12. *Руднева Анна*. Русское народное музыкальное творчество. Очерки по теории фольклора / А. Руднева. – Москва, 1994.
13. *Сокальский Петр*. Русская народная музыка... / П. Сокальский. – Харьков, 1888.
14. Українське народне багатоголосся. – Київ, 1963.
15. *Філатова А.* Пісенна лірика Кіровоградщини : дипломна робота / А. Філатова / Науковий керівник О. Мурзина. – Київ, 2005.
16. *Холшевников В.* Основы стиховедения. Русское стихосложение / В. Холшевников. – Ленинград, 1972.
17. *Шевельов Юрій*. Наголос / Ю. Шевельов // *Енциклопедія українознавства*. Словникова частина. – Львів, 1996. – Т. 5. – С. 1674–1675.

THE PROBLEM OF ACCENT IN FOLK SONG SYLLABIC (by materials of Central Ukraine songs)

Olena MURZYNA

*Kathedra of Music Ethnology,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
Architector Gorodecky str. 1-3/11, 01001 Kyiv, Ukraine,
tel.: (+38044) 411 17 65, e-mail: semur36@gmail.com*

The article deals with the phenomenon of melodic stress emphasis in the Ukrainian folk song enunciation. The comparative analysis of Ukrainian and Russian patterns of their common genre function leads to the conclusion that they have different shape-generating tendencies. In Ukrainian tradition the preference is given to the syllabic shape forming, in Russian – to the tonic (accentual) one. The data of experimental phonetics confirm the fact of weakened stress in Ukrainian speech, what the samples of ritual songs clearly confirm. Historically later group of lyric songs containing the elements of more concentrated stress is examined separately.

Key words: stress, stressed, foot, syllabics, syllabics-tonic (keynote).

ПРОБЛЕМА УДАРНОСТИ В НАРОДНОПЕСЕННОЙ СИЛЛАБИКЕ (по материалам песен Центральной Украины)

Олена МУРЗИНА

*Кафедра музыкальной фольклористики,
Национальная музыкальная академия имени Петра Чайковского,
ул. Архитектора Городецкого 1/3, 01001 Киев, Украина,
тел.: (+38044) 411 17 65, e-mail: semur36@gmail.com*

Статья посвящена феномену мелодической ударности в украинской народнопесенной речи. Сравнительный анализ украинского и русского образцов общей жанровой функции приводит к выводу о различных формообразующих тенденциях. В украинской традиции предпочтение отдается силлабическому формообразованию, в русской традиции – тоническому. Выводы экспериментальной фонетики подтверждают факт относительно ослабленной ударности в украинской речи, что находит отражение в образцах обрядовых песен. Отдельно рассматривается исторически более поздняя группа лирических песен, содержащая элементы концентрированной ударности.

Ключевые слова: ударение, ударность, стопа, силлабика, силлабо-тоника, тонизация.

Стаття надійшла до редколегії 22.10.2010

Прийнята до друку 24.11.2010